



UNIVERSIDADE TUIUTI DO PARANÁ
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E LINGUAGENS
ANA JOHANN

**A CONSTRUÇÃO DO POÉTICO NO ROTEIRO CINEMATOGRAFICO -
POTÊNCIA E SIMBIOSE**

CURITIBA
2015

ANA JOHANN

**A CONSTRUÇÃO DO POÉTICO NO ROTEIRO CINEMATOGRAFICO -
POTÊNCIA E SIMBIOSE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, como requisito necessário para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Linguagem.

Orientadora: Profa. Dra. Sandra Fischer

CURITIBA

2015

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte
Biblioteca "Sydney Antonio Rangel Santos"
Universidade Tuiuti do Paraná

J65 Johann, Ana.

A construção do poético no roteiro cinematográfico - potência e
simbiose/Ana Johann; orientadora Prof^a dr^a Sandra Fischer.
133f.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba,
2015

1. Roteiro. 2. Roteirista. 3. Cena. 4. Poesia. 5. Cinema.

I. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em
Comunicação e Linguagens/Mestrado em Comunicação e Linguagens.
II. Título

CDD - 791.437

Nome: Ana Johann

Título: A construção do poético no roteiro cinematográfico - potência e simbiose

Dissertação de Mestrado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagem da Universidade Tuiuti do Paraná para obtenção do Título de Mestre em Comunicação e Linguagens.

Aprovado (a) em: 26/04/2015

Professora orientadora

Doutora Sandra Fischer

Instituição: Universidade Tuiuti do Paraná

Assinatura _____

Agradecimentos

À Profa. Dra. Sandra Fischer, por compartilhar seu olhar atento e sensível,
assim como sua generosidade e paciência
ao longo deste trajeto de pesquisa e de vida.

Ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagem
da Universidade Tuiuti do Paraná e, especialmente, aos professores:
Dra. Denise Guimarães, Dra. Denize Araujo, Dr. Fernando Andacht, Dr. José Gatti,
Dr. Rafael Tassi Teixeira e Dra. Kati Caetano.

Aos amigos e à família, pela compreensão e suporte, de perto ou de longe.

À minha filha Sofia, pelo amor, companheirismo e poesia.

*“Só pesquisamos aquilo que nos afeta, –
mas lembrando que afetar vem de afeto.”*

Antonio Gramsci

RESUMO

No decorrer de sua trajetória, o cinema foi buscando suas especificidades, adequando e transformando princípios de dramaturgia do teatro e da literatura, até construir parâmetros próprios. Atualmente, não existe grande produção bibliográfica na área de roteiro cinematográfico. Em geral, estudos de cinema se voltam para filmes já finalizados e os conteúdos dos livros de roteiro, tendem a ensinar as leis do drama na concepção da cena. Por outro lado, há roteiros que não se amparam somente em tais mecanismos de escrita. Sendo assim, esta pesquisa tem como objetivo examinar a concepção da cena voltada para a construção do poético a partir da escrita do roteiro. Para explorar esta temática, percorremos o nascimento do roteiro para entender o que este significou em muitos momentos da história do cinema e os percalços que enfrentou. Num segundo momento, nos debruçamos sobre alguns dos principais autores que se detém sobre o ensino do roteiro e a cena na contemporaneidade: Syd Field, Robert McKee, Doc Comparato, David Mamet, Lucrecia Martel, Karim Aïnouz, Guilherme Arriaga, Newton Cannito e Leandro Saraiva. Seus ensinamentos ajudaram a adentrar na concepção da cena no filme *Django* (Quentin Tarantino, 2012,), construída e amparada em estratégias de dramaturgia. Para a construção do poético na concepção da cena no roteiro cinematográfico, priorizamos, como filme central, *Amor* (Michael Haneke, 2012), entre outros secundários também citados. Como suporte teórico, nos apoiamos, principalmente, nos conceitos de *fratura* e *escapatória* do livro *Da Imperfeição* (Algirdas Greimas, 2002); na *Poética do Espaço* (Gaston Bachelard, 2000) e *Transparência e Opacidade* (Ismail Xavier, 2005). Neste percurso, foram também abordados outros autores, como Christian Metz, Etienne Samain e Erika Savernini.

Palavras-chave: roteiro; roteirista; cena; poesia; cinema.

ABSTRACT

Along its trajectory, the cinema has searched for its particularities, adjusting and changing principles of dramaturgy and literature to the point of building its own parameters. Currently, there is not a big amount of bibliographic production in the screenplay script area. In general, cinema studies focus on films which are already concluded and the contents of script books have a tendency to teach the rules of drama in the conception of the scene. However, there are scripts that do not support only in such writing mechanisms. Therefore, this research has the goal to analyze the scene conception regarding the construction of the poetic from the writing of the script. In order to explore this thematic, we follow the birth of the cinema and the obstacles it faced. On a second look, we analyze some of the main authors that focus on the teaching of script and the scene in contemporaneity: Syd Field, Robert McKee, Doc Comparato, David Mamet, Lucrecia Martel, Karim Aïnouz, Guilherme Arriaga, Newton Cannito and Leandro Saraiva. Their lessons have helped to enter the conception of the scene in the movie *Django* (Quentin Tarantino, 2012,), built and supported in dramaturgical strategies. To the poetic in the scene conception of the screenplay script, we prioritize as the main movie, *Amor* (Michael Haneke, 2012), among other secondary ones also mentioned. As a theoretical support, we are mainly based on the concepts of *fratura e escapatória* from the book *Da Imperfeição* (Algirdas Greimas, 2002); on *Poética do Espaço* (Gaston Bachelard, 2000) and *Transparência e Opacidade* (Ismail Xavier, 2005). On this trajectory, some other authors were analyzed such as Christian Metz, Etienne Samain and Erika Savernini.

Keywords: script, script writer, scene, poetry, cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - EXEMPLO DE CENA MESTRE.....	20
FIGURA 2 - MODELO DE CENA ESCRITA COM DECUPAGEM DE PLANOS.....	23
FIGURA 3 - IMAGEM DAS RODAS NO FILME <i>A GREVE</i> , DE SERGEI EISENSTEIN.....	26
FIGURA 4 - IMAGENS DO FILME <i>A GREVE</i> , DE SERGEI EISENSTEIN.....	28
FIGURA 5 - TRECHO DO ROTEIRO <i>SUNRISE: A SONG OF TWO HUMANS</i> (F. W. MURNAU, 1927).....	30
FIGURA 6 - CARTAZ DO FILME <i>A ÚLTIMA GARGALHADA</i> (F. W. MURNAU, 1924).....	31
FIGURA 7 - IMAGEM DO FILME <i>A CONCHA E O CLÉRIGO</i> , DE GERMAINE DULAC.....	32
FIGURA 8 - CENA EXTRAÍDA DO ROTEIRO <i>ESTÔMAGO</i> , DE MARCOS JORGE.....	42
FIGURA 9 - DESCRIÇÃO DA CENA 1 DO FILME <i>DJANGO</i>	59
FIGURA 10 - MOMENTO EM QUE SE RECONHECE <i>DJANGO</i> ENTRE OS ESCRAVOS COMPRADOS.....	63
FIGURA 11 - <i>DJANGO</i> MONTANDO UM CAVALO, CHEGANDO À VILA COM DR. SCHULTS.....	68
FIGURA 12 - <i>DJANGO</i> À CAVALO SENDO OBSERVADO PELOS MORADORES.....	69

FIGURA 13 – KIKI COM O CAVALO NO QUARTO, EM CENA DO FILME <i>DURVAL DISCOS</i>	70
FIGURA 14 – IMAGEM DO FILME <i>OS PÁSSAROS</i> , DE ALFRED HITCHCOCK.....	73
FIGURA 15 – IMAGEM DO FILME <i>OS PÁSSAROS</i> , DE ALFRED HITCHCOCK.....	74
FIGURA 16 – CARTAZ DO FILME <i>O PALHAÇO</i> , DE SELTON MELLO.....	75
FIGURA 17 – DOT DEVOLVENDO A PEDRA A FLIK, <i>EM VIDA DE INSETO</i>	77
FIGURA 18 – QUADRO <i>FEMME NU DANS L'ABLIER</i> , DE PABLO PICASSO.....	81
FIGURA 19 – QUADRO <i>THE THERAPIST</i> , DE RENÉ MAGRITTE.....	82
FIGURA 20 – TABELA DO IDEOGRAMA CHINÊS.....	83
FIGURA 21 – CENA 1 DO FILME <i>AMOR</i> , DE MICHAEL HANEKE.....	86
FIGURA 22 – ANNE ENCONTRADA MORTA PELOS BOMBEIROS, EM <i>AMOR</i>	87
FIGURA 23 – ANNE PARALISADA	92
FIGURA 24 – GEORGES MOLHANDO PANO PARA ACORDAR ANNE.....	95
FIGURA 25 – CENA 48 DO FILME <i>AMOR</i>	99

FIGURA 26 – GEORGES SUFOCANDO ANNE COM UM TRAVESSEIRO, EM AMOR.....	100
FIGURA 27 – GEORGE PARANDO DE ESCREVER A CARTA AO OUVIR SONS DE ASAS DE UMA AVE.....	101
FIGURA 28 – O POMBO TRANCADO NO <i>HALL</i> DO APARTAMENTO DE GEORGES.....	102
FIGURA 29 – GEORGES TENTANDO CAPTURAR O POMBO.....	102
FIGURA 30 – CENA 58 DO ROTEIRO <i>AMOR</i> , DE MICHAEL HANEKE.....	103
FIGURA 31 – GEORGES ACALENTANDO O POMBO.....	104
FIGURA 32 – CENA 59 DO ROTEIRO <i>AMOR</i> , DE MICHAEL HANEKE.....	105
FIGURA 33 – QUADRO 1 DA CASA DE ANNE E GEORGES.....	108
FIGURA 34 – QUADRO 2 DA CASA DE ANNE E GEORGES.....	109
FIGURA 35 – QUADRO 3 DA CASA DE ANNE E GEORGES.....	109
FIGURA 36 – QUADRO 4 DA CASA DE ANNE E GEORGES.....	110
FIGURA 37 – QUADRO 5 DA CASA DE ANNE E GEORGES.....	110
FIGURA 38 – QUADRO 6 DA CASA DE ANNE E GEORGES.....	111

FIGURA 39 – CENA 51 DO FILME AMOR.....	113
FIGURA 40 – A FILHA CONVERSANDO COM GEORGES. AO FUNDO, O QUADRO DO POMBO.....	121
FIGURA 41 – ANNE VOLTANDO DO HOSPITAL.....	123
FIGURA 42 – QUADRO 6, QUE EVIDENCIA A TEMPESTADE.....	125
FIGURA 43 – A FILHA AO LADO DOS QUADROS, PAISAGEM E POMBO.....	125
FIGURA 44 – FILHA ANDANDO PELA CASA VAZIA APÓS A MORTE DA MÃE.....	126

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	14
2. O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO.....	18
2.1. O NASCIMENTO DO ROTEIRO E SEU PERCURSO.....	18
2.2 HERDEIROS GREGOS: LIVROS SOBRE A ESCRITA DO OFÍCIO – ONTEM E HOJE.....	40
2.3 TIJOLOS DE IDEIAS: A CRIAÇÃO DA CENA.....	56
3. VER DE NOVO: A CONSTRUÇÃO DO POÉTICO NA ESCRITA DO ROTEIRO CINEMATOGRAFICO.....	68
3.1.ELEMENTOS E OBJETOS: FUNÇÃO E DISFUNÇÃO.....	68
3.2 A CRIAÇÃO DE ESCAPATÓRIAS EM <i>AMOR</i> : TORNEIRA / POMBO/ QUADROS.....	84
3.3. <i>DA IMPERFEIÇÃO</i> : O ROTEIRO EM POTÊNCIA E SIMBIOSE.....	117
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	128
REFERÊNCIAS.....	132
FILMOGRAFIA.....	135

1 INTRODUÇÃO

A construção do poético no roteiro cinematográfico – potência e simbiose é resultado de uma pesquisa sobre a necessidade de expansão dos estudos voltados para o ofício do roteirista, uma vez que, as teorias do cinema, na maioria das vezes, enfocam o filme concebido, priorizando as linhas de direção e montagem, enquanto que, os poucos estudos existentes sobre roteiro investigam a base da dramaturgia, fundamentadas nas leis do drama.

Os estudiosos voltados para a poética no cinema se debruçam, em geral, sobre o filme pronto como seu objeto de pesquisa, uma vez que, a tela evidencia a concepção que envolve uma cena e sua *mise en scène* – cores, decupagem de câmera, luz, diálogos e os próprios corpos dos atores postos a funcionar na engrenagem de uma obra. O roteiro, algo anterior, sugere elementos e embriões de imagens com potência narrativa e de linguagem, que podem materializar-se ou não em um filme.

Esta pesquisa não tem nenhuma intenção de se opor aos princípios de dramaturgia e as leis do drama, uma vez que estes mecanismos são a base e fundamentação para a maioria das obras cinematográficas. Também não discutiremos a questão de créditos entre diretores e roteiristas. Nosso pensamento está calcado sobre a simbiose entre as áreas, a qual veremos mais adiante e o estudo da poética que nasce no roteiro, lacuna esta de pesquisa para nos embrenharmos.

O roteiro cinematográfico, como veremos mais adiante, carrega em sua essência duas dimensões – a feitura¹ e a invenção. Por um lado, roteiro é uma escrita técnica que obedece regras de feitura, utilizando-se de programas para escrita e formatação; por outro, carrega a potência de invenção de personagens, sons, imagens e o recorte de um olhar do próprio roteirista sobre a vida. No entanto, mesmo a invenção apontada no roteiro é permeada por certo método, uma vez que não é permitido escrever de maneira que as palavras suscitem a imaginação como acontece na literatura. O roteiro já é a criação de imagens que devem ser escritas de forma a mais objetiva possível, enfocando a descrição das cenas e os diálogos, para que toda a equipe possa ler e entender o roteiro. Daí surge nossa problemática, uma

¹ Por feitura, denominamos o formato padronizado e instituído para a concepção de um roteiro, que

vez que, a poesia é estudada apenas no filme realizado e pelo viés da sua direção de cena e de fotografia; como se sua poesia não nascesse durante o processo de criação do roteiro mas somente no filme materializado; ou como se a poesia apenas pertencesse a filmes autorais. Podemos assim refutar que a poesia seja construída exclusivamente pelas mãos de uma equipe realizadora e de um diretor de cinema: por que também não materializá-la a partir da escrita do roteiro - sua criação inicial?

A poesia a que estamos nos referindo nesta pesquisa versa sobre os elementos e objetos que tem um sentido posto na sociedade e pelo olhar do roteirista pode ser reordenado/desfuncionalizado, abrindo “cortes” conceito de Greimas e outras possibilidades de leitura por parte do espectador.

Para refletirmos sobre esta questão, traçamos, no primeiro capítulo, um percurso que parte do nascimento do roteiro, para investigarmos até que ponto algumas mudanças na história refletem na função atual do roteirista.

Na primeira década do cinema, o roteirista surge, inicialmente, como um 'profissional organizador' que escrevia a cena que servia principalmente para a verificação da continuidade do filme; uma característica funcionalista, não pautada na criação. Este 'resquício funcionalista' é perceptível até hoje na maneira como alguns profissionais de cinema percebem a atividade do roteirista, entendendo que ele apenas escreve uma história, não participa da criação da poética e linguagem de um filme.

Ao longo do século, o roteiro foi tomando a forma que conhecemos hoje, com regras de feitura estabelecidas. A princípio, ficava a cargo do roteirista determinar a decupagem de planos já no roteiro. Em certo momento, esta prática, caiu em desuso, sendo da ordem da direção de cena e fotografia decupar um filme em planos, após a escrita de roteiro.

Atualmente, convencionou-se que, um roteirista pode criar/sugerir a decupagem de planos, quando este procedimento implica necessariamente à linguagem de que se serve para contar determinada história. Como referência a esta exceção, lembramos o filme *Elephant* (Gus Van Sant, 2003) que mostra o cotidiano de jovens em uma escola, as práticas de *bullying* e o ataque com uma metralhadora feita por dois meninos. A narrativa deste filme é contada dos vários pontos de vista dos diferentes personagens que, sempre saem de um 'mesmo ponto' no corredor do colégio e fazem um mesmo trajeto pela escola. O diretor é também o próprio

roteirista do filme; no entanto, essa concepção de decupagem de planos implica necessariamente na maneira que a história é contada.

Assim, além de resgatar um pouco da história do roteiro e do roteirista, fizemos um recorrido sobre os movimentos no cinema com base na seguinte indagação: o que poderíamos dizer que é parte da ordem da invenção do roteiro nos diferentes movimentos e gêneros cinematográficos?

Para evidenciarmos que a maioria dos estudos volta-se para o ensino de roteiro utilizando estratégias de dramaturgia, foi necessário fazer um levantamento dos principais livros consultados por roteiristas e pessoas interessadas na escrita de roteiros, de autores como: David Bordwell, Jean-Claude Carrière, David Mamet, Christopher Vogler, Syd Field, Robert McKee e dos teóricos brasileiros Flávio Campos, Newton Cannito, Leandro Saraiva e Doc Comparato, aliados ao pensamento de diretores contemporâneos que já apresentam um outro entendimento sobre roteiro, como Guillermo Arriaga, Lucrecia Martel, Karim Aïnouz e Kleber Mendonça Filho.

Depois de passarmos pela história do roteiro, os livros de sua feitura e seu ensino, foi necessário descrever o que é 'cena', uma vez que esta pesquisa se ocupa de capturar a essência da sua construção, e não a estrutura maior que envolve diálogos e personagens. Para exemplificar o conteúdo deste capítulo e refletir sobre alguns ensinamentos contidos nos livros de ofício, utilizou-se: o filme *Django* (Quentin Tarantino, 2012), lançado, com proposta distinta, no mesmo ano do filme *Amor* (Michael Haneke, 2012), para averiguar as estratégias empregadas em ambos. A escolha deste filme deve-se ao fato que Tarantino utiliza-se de muitas estratégias de dramaturgia ensinadas na maioria dos livros de ofício, porém com habilidade e olhar, extrapolando as regras e imprimindo qualidade de estilo as suas obras.

Os três capítulos iniciais formam a base e o trampolim para adentrar, cada vez mais, na construção do poético, concebido já na criação do roteiro cinematográfico. Acreditamos ser necessário primeiramente nos debruçarmos sobre o que existe em livros de ofício para então, aos poucos, deixar tais estudos e focar na pesquisa proposta.

Para abordar o objeto principal desta dissertação, a construção do poético na concepção das cenas, elegemos o filme *Amor*, roteirizado e dirigido pelo mesmo autor, nunca perdendo de vista o roteiro escrito e utilizando-nos principalmente dos

conceitos de *fratura* e *escapatória* do livro *Da imperfeição* (Algirdas Greimas, 2002), além de *A Poética do Espaço* (Gaston Bachelard, 2000) e *Transparência e Opacidade* (Ismail Xavier, 2005), entre outros. Aliados a este objeto/objetivo, traremos outras cenas de filmes, que serão estudadas secundariamente. Uma vez que analisaremos a construção poética nas cenas, o segundo passo é pensar nos elementos poéticos criados a partir do roteiro, que podem potencializar e se materializar na obra e se transformarem, como a 'cena do pombo', no filme *Amor*.

A hipótese que levantamos neste trabalho é que, quando o roteirista cria cenas baseadas não apenas nas leis de funcionamento do drama, mas principalmente na construção do poético, estas não estão pautadas apenas em mover o filme adiante – na sua funcionalidade, mas no recorte de um olhar, uma vez que, o filme não é movido cena-a-cena, mas pelo seu todo. Pensamos que a poesia evoca cenas que se alimentam de elementos e de objetos, que tem como objetivo suscitar 'outros significados' para aqueles personagens que as habitam e para o público. Ao adentrarmos no estudo das cenas dos filmes escolhidos, nosso principal objetivo não é fazer uma análise exaustiva dos símbolos, mas refletir sobre sua criação, a partir do roteiro cinematográfico.

Se os livros de feitura estão, em sua maioria, voltados para as leis do drama **como seria pensar a concepção da cena amparada na poesia? Como identificar na escrita do roteiro estes elementos poéticos? A construção da poesia implica necessariamente filmes autorais, em que o roteirista é também diretor ou pode ser roteirizado por um roteirista e dirigido por outra pessoa?** Estas, entre outras perguntas, serão retomadas ao longo deste estudo.

Partimos para esta jornada com muitos questionamentos, sabendo que, a princípio, o roteiro contém embriões de imagens sutis e muitas vezes, se transforma durante o processo e obra. Sendo assim, este estudo coloca risco e nos desafia a pensar sobre coisas pouco palpáveis e sensíveis. Assumimos então o risco deste trajeto porque acreditamos na necessidade deste estudo nos amparando principalmente no prefácio de Antonio Gramsci “Só pesquisamos aquilo que nos afeta, - mas lembrando que afetar vem de afeto.” (GRAMSCI *apud* BARBERO, 2004, p. 25).

2 O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO

2.1 O NASCIMENTO DO ROTEIRO E SEU PERCURSO

Retomar a história de um período sempre impõe algumas dificuldades que estão atreladas ao olhar particular de quem faz a pesquisa entre outras questões pertinentes à própria temática. Na trajetória do roteiro cinematográfico, objeto deste capítulo, será ainda mais difícil levantar com precisão esta arqueologia, a exemplo do que encontramos na história dos gêneros do cinema, como aponta este artigo do Centro de Estudos sobre roteiro *Screenplayology*:

The history of the screenplay is notoriously difficult to trace, due both to a problem of language (the word “screenplay” it self does not come into common usage until the 1940s) and to the fact that its earliest antecedents are private industrial documents, many of which have been lost to time (SCREENPLAYOLOGY, 2013, grifos do original)²

Como uma das razões de não possuímos atualmente informações suficientes sobre esta trajetória, é o fato de que, até 1940, o nome dado para o que chamamos hoje de roteiro (“*script*” em inglês) era outro. Ainda que esta pesquisa não seja sobre a história do roteiro, faz-se necessário refletir sobre o passado, porque é entre brechas que podemos encontrar o caminho para uma reflexão futura mais aprofundada.

Se não é possível checar a fundo a história em questão, podemos discorrer sobre algumas práticas ao longo do século, que provavelmente influenciaram no ensino e ofício do roteiro até hoje. A pesquisa da *Screenplayology* revela que, os roteiros iniciais, entre 1896 e 1901, não eram mais do que breves sinopses, quando o cinema ainda estava começando.

² A história do roteiro é bastante difícil de traçar, devido a dois problemas de linguagem: a palavra “roteiro” não era comum até os anos 40 e seus antecedentes são documentos industriais particulares, muitos dos quais se perderam no tempo. (SCREENPLAYOLOGY, 2013, tradução livre da autora)

For example, it was a common practice to print the screenplays in full (long mistakenly considered to be merely summaries) in company catalogues. In fact, early scripts were not only used as publicity material but also helped exhibitors explain the story to new inexperienced spectators. For the first ten years or so, exhibitors would often hire a lecturer or bonimenteur to comment on and clarify the story during the projection of the film. (SCREENPLAYOLOGY, 2013)³

Entre roteiristas, é sabido que o roteiro foi inventado com o surgimento do som no cinema e, em função da escala da sua produtividade, mas reconhece-se que este tipo de prática nasceu muito antes e, inicialmente, não possuía ainda o formato que adquiriu depois.

After 1901, as films grew in length and narrative concerns grew more prominent, the importance of scripting as a conceptual tool increased. Out of this need for narrative coherence, the scenario proper was born. "The film script was born," observes Béla Balázs, "when the film had already developed into an independent new art and it was no longer possible to improvise its new subtle visual effects in front of the camera; these had to be planned carefully in advance. (SCREENPLAYOLOGY, 2013, grifos do original)⁴

O filme *The Great Train Robbery* (Edwin S. Porter, 1903), com cenário de Scott Marble, realizado nos primeiros tempos do cinema, já apresentava elementos do que hoje conhecemos como 'cena', na época chamada de "cena mestre", como demonstra a figura na página seguinte. O que era chamado no início do cinema de "cena mestre" é denominado hoje como 'escaleta', ou seja, apenas um 'resumo' da cena, indicando o tempo e o espaço, sem diálogos. Em geral, a escaleta é elaborada numa etapa antes da escrita do roteiro.

³ Por exemplo, era uma prática comum produzir roteiros completos em catálogos de companhias (um grande equívoco, sendo considerados meramente sumários). De fato, os primeiros manuscritos não eram somente utilizados enquanto material publicitário, mas igualmente auxiliavam os distribuidores a explicar conceitos aos novos e inexperientes espectadores. Aproximadamente durante os primeiros dez anos, os distribuidores com frequência contratavam um professor ou uma pessoa com desenvoltura para se comunicar a fim de comentar ou esclarecer a história durante a projeção do filme. (SCREENPLAYOLOGY, 2013, tradução livre da autora)

⁴ Após 1901, como aumentou a duração dos filmes e a preocupação com a narrativa, tornou-se mais relevante, também cresceu a importância da descrição das cenas enquanto ferramenta conceitual. Em meio a essa necessidade de coerência narrativa, surgiu um novo cenário. "Nasceu o roteiro de cinema", observa Béla Balázs, "quando o filme havia se estabelecido em uma nova e independente arte e já não era mais possível improvisar novos e sutis efeitos visuais em frente a câmera, estes tiveram que ser planejados com antecedência e com cuidado". (SCREENPLAYOLOGY, 2013, tradução livre da autora)

FIGURA 1 – EXEMPLO DE “CENA MESTRE”

1 INTERIOR OF RAILROAD TELEGRAPH OFFICE.

Two masked robbers enter and compel the operator to get the "signal block" to stop the approaching train, and make him write a fictitious order to the engineer to take water at this station, instead of "Red Lodge," the regular watering stop. The train comes to a standstill (seen through window of office); the conductor comes to the window, and the frightened operator delivers the order while the bandits crouch out of sight, at the same time keeping him covered with their revolvers. As soon as the conductor leaves, they fall upon the operator, bind and gag him, and hastily depart to catch the moving train.

5

Fonte: <<http://www.screenplayology.com/content-sections/screenplay-style-use/1-1/>>

Outra questão em relação ao papel do roteiro no início do século XX, era a necessidade de contratação de roteiristas, para que não houvessem problemas de continuidade. Na época, portanto, já se pensava no roteiro como um 'organizador e facilitador' do trabalho em equipe no processo de uma produção, que envolve etapas como pré-produção, produção e pós-produção.

Naquele período, a linguagem de cinema estava ainda se delineando, como conta Arlindo Machado no livro *Pré-cinemas & Pós-cinemas*. O cinema começou espelhando o palco do teatro, acontecendo 'apenas dentro de um quadro' sem decupagem de planos. No entanto, os autores começavam a se preocupar se as pessoas não iriam se distrair com tantos detalhes.

5

1. INTERIOR DO ESCRITÓRIO DE TELÉGRAFO DA ESTRADA DE FERRO

Dois ladrões mascarados entram e obrigam o operador a “bloquear o sinal” para parar o trem que se aproximava, e fizeram-no escrever uma ordem fictícia ao engenheiro para abastecer água nesta estação, ao invés de “Red Lodge”, a parada regular para o abastecimento de água. O trem permanece imóvel (visto da janela do escritório); o condutor vem à janela, e o operador entrega a ordem com medo, enquanto os bandidos se escondem, mantendo seus revólveres apontados para ele. Assim que o condutor sai, eles caem em cima do operador, amarrando-o e amordaçando-o, e rapidamente parte para pegar o trem em movimento. (tradução livre da autora)

O filme *Stop Thief!* (James Williamson, 1901), começa a colocar em prática dois conceitos essenciais para o processo de linearização de narrativa no filme:

(...) temos já delineada a estrutura mínima de todo e qualquer filme de perseguição: o primeiro quadro faz a exposição dos motivos, ou seja mostra a razão da perseguição; o segundo corresponde ao *desenvolvimento da ação*, ou seja o curso da perseguição propriamente dita; finalmente o terceiro quadro dá a *resolução* da história, em geral com a captura do (s) perseguido (s) pelo (s) perseguidor (es). Certamente, nada disso representa qualquer descoberta, já que se pode dizer que esse modelo básico é, num certo sentido, universal, e já havia sido tomado por Propp como a condição mínima de qualquer narrativa, sobretudo das narrativas orais populares. (MACHADO, 2005, p. 35, grifos do original)

A novidade é que Williamson dá forma cinematográfica a essa estrutura mínima, traduzindo-a para uma sucessão de planos imagéticos interdependentes e utilizando 'cartelas' em lugar da 'elipse'⁶. Já os chamados 'filmes de perseguição' irão desencadear variações em torno de uma estrutura básica, sendo os primeiros a possuir uma unidade, e não mais como agregado de “quadros” interdependentes, como eram os primeiros filmes. Este modelo da estrutura de filme de perseguição vai se definir no que hoje David Bordwell chama de narrativa clássica.

Nesta busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não consecução dos objetivos.” (DAVID BORDWELL 2005, p. 279)

Nas primeiras décadas do século XX, o cinema passa pela questão da 'gramática audiovisual', etapa em que as pessoas precisavam aprender a se relacionar com a imagem, e, assim, aos poucos, as técnicas e os jogos próprios da dramaturgia vão sendo inventados e aprimorados. Um exemplo clássico dessa gramática são os 'filmes de *voyeur*'. Quando havia uma imagem de alguém espiando pelo buraco de uma fechadura: antes mesmo de aparecer o personagem que era espiado, surgia uma lupa para evidenciar que não se tratava de um gigante. A representação do ponto de vista nos filmes de *voyeur* ainda não estava a serviço de uma narração, mas tinha o objetivo de atrair, de representar o desejo de espiar o outro. A história oficial do roteiro começa de fato, em 1910, a partir deste indício.

⁶ As cartelas eram utilizadas, no início do século XX, para conter textos ou diálogos dos personagens. Denomina-se elipse a omissão de imagens durante a narrativa de um filme, fazendo com que o espectador entenda a história, mesmo com a supressão destas.

The history of the screenplay begins [...] in the 1910s, around the time Thomas Harper Ince began making films. [...] Under Ince's guidance, writing for film became truly efficient for the first time. . . and developed into the indispensable core' (82) of the filmmaking system. The written text that guided a film's production became a literary form. (SCREENPLAYOLOGY, 2013)⁷

Ismail Xavier aponta que, o mais importante não é o fator cronológico, “mas a constatação básica de que o uso do primeiro plano se deu em função de uma necessidade denotativa – dar uma informação indispensável para o andamento da narrativa.” (XAVIER, 2005, p. 31)

Outra influência significativa no processo de roteirização vai ser determinada pelo ator, roteirista e diretor no cinema mudo, Thomas Harper Ince que, aplicou a teoria clássica de 'gerenciamento e técnicas de linha de montagem' de Henry Ford para a realização de filmes. Neste contexto, as convenções da escrita para a tela se solidificaram, como nesta menção: *“In fact,’ Norman observes, ‘the key to Ince’s method was the screenplay itself, under him no longer simply a one-page precis of the film’s narrative but the blueprint for the entire production.’”*⁸ (SITE SCREENPLAYOLOGY). Vugman (2006) vai complementar afirmando que foi Ince quem reconheceu a utilidade de vários elementos no roteiro.

(...) além de reescrever parte dos roteiros dos filmes que supervisionava, ele enfatizava a importância daquilo que chamava de roteiro de filmagem, em que incluía de antemão os diálogos para todos os personagens, uma descrição completa do cenário, das expressões faciais desejadas, dos tons a serem usados, uma listagem diferente dos sets de filmagem, junto com os números de cenas identificadas com cada set específico. (VUGMAN, 2006, p.165)

⁷ “Surge a história do roteiro (...) na década de 10, durante a época em que Thomas Harper Ince Began fazia filmes. (...) pela primeira vez, sob supervisão de Ince, escrever para cinema tornou-se realmente eficiente... e se desenvolveu até o indispensável âmago (82) do método de fazer cinema. O texto escrito que orienta a produção cinematográfica tornou-se uma forma literária. (SCREENPLAYOLOGY, 2013, tradução livre da autora)

⁸ “Na verdade, observa Norman, a chave para o método de Ince foi o próprio roteiro; segundo ele já não é simplesmente o resumo de uma página da narrativa do filme, mas o projeto para toda a produção.”

Os estudos da *Screenplayology* resgataram um modelo utilizado por Ince, no qual se nota a descrição da cena e o uso de decupagem de plano como *close-up*, tendo hoje convencionado como sendo da 'ordem do diretor' a decupagem de planos.

FIGURA 2 – MODELO DE CENA ESCRITA COM DECUPAGEM DE PLANOS

25. CLOSE UP ON SATAN, BOB AND HATTIE AT SCHOONER

Satan is coldly telling them they will have to get out -- they look at him and at each other apprehensively -- he speaks -- INSERT TITLE --

"I AIN'T WHAT YOU MIGHT CALL A SOCIABLE CUSS AND I AIN'T ENCOURAGIN' NEIGHBORS."

BACK TO ACTION -- Satan continues to gaze at Bob with a deadly contempt -- the latter looks at him but says nothing --

26. CLOSE UP ON DOLLY AT CREEK BANK

She has filled her canteen and is leaning over drinking from the creek -- Rags is fussing about her and she cups her hands and fills them with water that he may drink -- see if he won't drink -- make a cute scene of it --

9

Fonte: <<http://www.screenplayology.com/content-sections/screenplay-style-use/1-1/>>

⁹ 25. CLOSE UP EM SATANÁS, BOB E HATTIE EM SCHOONER

Satanás está friamente dizendo que eles vão ter que sair -

Eles olham para ele e um para o outro, apreensivamente – Ele diz – INSERIR TÍTULO –

“NÃO SOU O QUE VOCÊ COSTUMA CHAMAR DE MALDITO SOCIÁVEL E TAMPOUCO SOU O ‘PRÓXIMO’ ALENTADOR.”

RETORNO À AÇÃO – Satanás continua a olhar para Bob com desprezo mortal –este último olha para ele, mas não diz nada –

26. CLOSE UP NA MOCINHA À MARGEM DO RIACHO

Ela encheu o cantil e está se inclinando sobre o riacho para beber -- Os farrapos se agitam sobre ela, e ela posiciona as mãos em forma de concha e as enche com água para que Ele possa beber - - ver se ele vai ou não vai beber – fazer uma cena atraente - -

Diversos diretores, movimentos e gêneros cinematográficos deram suas contribuições ao roteiro e à narrativa ao longo da história. Um dos primeiros gêneros a fazer sucesso foi o *western*, que teve a contribuição de Ince e Griffith. Entre 1908 e 1913, Griffith filmou vários *westerns*, experimentando novas formas de expressão para aumentar a tensão. Griffith aprimorou o *close-up* já utilizado por outros realizadores, e sua principal contribuição foi a 'montagem paralela para conferir maior tensão e carga dramática às cenas. "(...) sua introdução foi um lance ousado na época, se considerarmos que nele está envolvida a manipulação do tempo e do espaço para uma plateia ainda pouco alfabetizada na linguagem do cinema." (VUGMAN, 2006, pg. 164-165). Machado diz que "O cinema aproxima-se cada vez mais do ideal literário de uma narrativa controlada nos seus mínimos detalhes, capaz, ao mesmo tempo, de trabalhar os afetos do espectador na sala escura." (MACHADO, 2005, p.140). Lawson complementa este pensamento:

Ao perceber que, tratando de assuntos morais e intelectuais, subestima as potencialidades do cinema, Méliès havia passada da mágica para a História. O encanto de seus primeiros filmes reflete a infância da arte; no entanto, a evolução do cinema exigia um conteúdo mais amadurecido. Antecipando-se a Griffith, Méliès escolheu um tema histórico de grande amplitude, precursor de *Intolerance*. (LAWSON, 1967, p.36)

Embora o roteiro tenha sido estabelecido como um mecanismo importante por Ince, Griffith, quando estava gravando *O Nascimento de uma Nação*, (D. W. Griffith, 1915) não via a necessidade de se usar um.

The Hollywood industrial system had embraced the written text as an important guiding force in the production of entertainment properties, but one of early cinema's most important and innovative artists saw no need for one. The processo f scripting for the screen did not so much emerge naturally from other literary forms such as the play script, the novel, o poetry nor to meet the artistic needs of filmmakers but developed primarily to adress the manufacturing needs of industrial production. (SCREENPLAYOLOGY, 2013)¹⁰

¹⁰ O método industrial de Hollywood adotou o texto como uma importante forma de orientação para a produção de bens culturais de entretenimento, porém os novos, mais importantes e inovadores artistas do cinema não viam sentido nisso. O processo de elaborar roteiros para as telas não surgia de forma tão natural quanto outros estilos literários como a dramaturgia, o romance, ou a poesia nem tampouco supria as necessidades artísticas dos cineastas, mas primordialmente foi desenvolvido para atender as necessidades da produção industrial. (SCREENPLAYOLOGY, 2013, tradução livre da autora)

De acordo com Machado, nesta época, o cinema já tinha aprendido, com a literatura e o teatro, a alinhar duas ações simultâneas, mas ainda havia o 'desafio da continuidade' entre estes 'fragmentos associativos'. Griffith multiplicaria este modelo de alternância de cenas em vários filmes, e com certeza contribuiria para a consolidação de um modelo narrativo.

Outro aspecto que também pode ser levantado (estamos nos permitindo fazer esta ponte) é a montagem e sua relação com o roteiro, uma vez que estas 'duas extremidades' do processo de feitura de um filme (início-fim), se conectam no pensamento e articulação de uma cena. Griffith inventou a 'montagem paralela' e, este recurso hoje é mencionado como um fato histórico em relação ao aperfeiçoamento da linguagem do cinema.

É função do roteirista criar e encadear cenas que se tornam 'sequências' em uma estrutura, que podem ser mantidas ou não na montagem. Muitas vezes, não é possível inverter cenas porque obedecem a uma criação e significação estabelecidas na criação do roteiro.

A partir da constatação de que a montagem pode se aproximar, em alguns aspectos da roteirização, podemos relacionar o roteiro também com a “montagem de atrações”, pregada pelo cineasta e teórico russo Sergei Eisenstein, no qual o choque entre as cenas gerava o significado ou, como na teoria de André Bazin, quando o autor enfatizava o que acontecia no interior da cena. “O plano-sequência, as relações contidas simultaneamente numa mesma imagem, os movimentos de câmera e a exploração de um espaço que se abre continuamente revelam o essencial.” (XAVIER, 2005, p. 81) Segundo Xavier (2005), Kulechov constrói uma teoria da narração baseada na montagem, no critério de continuidade e, Pudovkin se aprofundará nestas teorias.

É daí que parte sua ideia de *tema*, a seu ver o ponto de partida fundamental para a construção do roteiro, base para a realização do filme. A clássica divisão – tema/ tratamento (anotações, desenvolvimento das ações, estudo d) /roteiro tem sua primeira formulação explícita logo nas primeiras páginas do seu livro (Pudovkin). E este, em grande parte, consiste numa teoria detalhada do roteiro, onde ele defende a ideia de um planejamento da decupagem e de todos os detalhes da filmagem. Tal planejamento é fundamental porque o critério necessário para a construção de cada detalhe, para a concepção de cada cena, de cada plano, só pode vir daquela ideia de origem, previamente existente na consciência – o tema. (XAVIER, 2005, p.53)

De certa maneira, Kulechov e os produtores do cinema americano, como Ince e outros, viam no roteiro um 'documento organizador' capaz de reunir uma história com personagens. Eisenstein criou uma analogia entre personagens e objetos como instrumento de ação social, relacionando máquinas com operários e telefones como instrumentos de controle usados pelos capitalistas. Outra ideia de Eisenstein foram os 'motivos', elementos que substituíam a continuidade clássica, como explica Leandro Saraiva: “(...) ‘motivos’ – designação dos formalistas russos para os elementos de repetição ao longo de uma narrativa -, que vão catalisando significados conforme reaparecem e se transformam. (SARAIVA, 2006, p.122)” Este autor diz ainda que há uma dimensão plástica neste recurso:

O motivo geométrico do círculo, por exemplo, é fartamente explorado. A palavra Ho (“mas”, em russo) de um intertítulo é animada para que o “O” se transforme num círculo que, por fusão, será substituído por uma roda de engrenagem. De início, ela surge isolada de qualquer maquinário; logo a seguir, as imagens se tornarão mais realistas e a roda aparecerá integrada às máquinas. Mais adiante, os grevistas conspirarão num depósito de rodas desmontadas. Uma dessas rodas do depósito será usada numa agressiva provocação ao capataz, que será golpeado com uma delas. E assim o motivo do círculo vai se transformando, servindo de veículo narrativo e significativo. (SARAIVA, 2007, p. 122, grifos do original)

FIGURA 3 – IMAGEM DAS RODAS NO FILME *A GREVE*, DE SERGEI EISENSTEIN



Fonte: < <http://www.ifronteira.com/blog-cinerama-post-49842-ifronteira> >

O cinema russo explorava estes signos e elementos que se relacionavam e se transformavam, como a água que passava do 'estado de poça' para o plástico. O filme *A Greve* (Serge Eisenstein, 1925) utiliza imagens metafóricas, intercalando operários trabalhando e touros sendo sacrificados. Se Griffith aprimorou a montagem paralela, estabelecendo um ritmo crescente para as cenas, Eisenstein conferiu outro sentido para montagem, juntando cenas opostas, indo contra a convenção narrativa estabelecida.

A associação desacomoda a posição de *voyeur* do espectador; produzindo um efeito conceitual. Eisenstein começa a desenvolver um estilo de montagem paralela bastante diverso do paralelismo dramático que Griffith consagrou em *Intolerância* (1916). (SARAIVA, 2007, p. 122)

Saraiva complementa que, em *A Greve*, a narrativa se apoiava em motivos que se desdobravam.

No *Potemkin*, esses elementos destacados estão subsumidos no fluxo narrativo. Há menos repetição e mais pontuação: os elementos em destaque dão fechos sintéticos aos movimentos do filme. Citemos alguns desses elementos de pontuação: a quebra de um prato marca a explosão do motim; a cruz do padre marca o tempo do fuzilamento dos amotinados e é associada, pela montagem, à espada do oficial; o *pince nez* do médico serve primeiro como meio de destacar os vermes da carne podre e depois para simbolizar a morte do médico; a chama bruxuleante de uma vela sintetiza o luto por Vakulinchuk e um punho se fechando marca a passagem do luta à revolta; uma bandeira hasteada anuncia o encontro entre a tripulação e a população de Odessa; as botas perfiladas dos cossacos se opõem à multidão massacrada nas escadarias; um carrinho de bebê desgobernado exprime a situação das vítimas; as bolas dos canhões marcam, como uma longa nota, o suspense no confronto final do encouraçado com a frota czarista. (SARAIVA, 1997, p. 125-126)

FIGURA 4 – IMAGENS DO FILME A GREVE, DE SERGEI EISENSTEIN



Fonte: <<http://mpfragmentos.blogspot.com.br/2012/10/eisenstein-e-o-cinema-sovietico-iii.html>>

Enquanto o cinema americano ainda estava preocupado em contar uma história dentro dos cânones (início, meio e fim) de maneira a mais clara possível, o cinema russo estava experimentando outras significações a partir da narrativa. Não podemos precisar se tais elementos foram ideias advindas do roteiro ou da montagem: porém, nessa trajetória sobre a feitura do roteiro, estamos buscando alguns indícios de invenção, que servem para pensarmos a composição da cena ou a ligação em que as cenas aparecem. O teórico Christian Metz irá conceituar a montagem, dizendo que esta não é um livro que o leitor folheia as páginas da forma como quiser, mas é algo que 'alguém' já escolheu e realizou por ele, no caso o roteirista ou o montador/diretor.

Albert Laffay mostrou a respeito da narração fílmica, em *Logique Du cinema*: o espectador percebe imagens que foram visivelmente ordenadas (sua ordem poderia ter sido outra): ele folheia de certo modo um álbum de imagens impostas, e não é ele quem vira as páginas, mas forçosamente algum “mestre de cerimônia”, algum “grão-mestre das imagens” que (antes de ser identificado como autor, no caso se tratar de filme de autor, e nos outros casos na ausência de qualquer autor) é sempre em primeiro lugar o próprio filme entuqnato objeto linguístico (já que o espectador sabe sempre que é um filme que ele está vendo), ou, melhor, uma espécie de “foco linguístico virtual”, situado em algum lugar atrás do filme e que representa o que torna o filme Possível. Esta é a forma cinematográfica da instância-narradora, necessariamente presente e necessariamente percebida, em qualquer narração. (METZ, 2010, p. 34-35)

Em 1927, William Foz convidou o diretor Friedrich Wilhelm Murnau para trabalhar em Hollywood, e o roteirista Carl Mayer foi designado para adaptar o livro de Hermann Sudermann, *A excursão para Tilsit*, que viria a se tornar o filme *Sunrise: A Song of Two Humans* (F. W. Murnau, 1927). Murnau e Mayer eram expoentes do Expressionismo alemão. Mayer categoricamente recusou, dizendo que só poderia funcionar em seu próprio ambiente, escrevendo o roteiro em seu país, a Alemanha. O roteiro de *Sunrise* sobrevive até hoje, e é um roteiro bastante peculiar dentro dos modelos seguidos pela indústria americana, utilizando um formato de duas colunas com transições, títulos à esquerda e cenas à direita, conforme texto da *Screenplayology* e exemplo do roteiro a seguir.:

Mayer's prose has more in common with a William Carlos Williams poem than an Ince continuity. As Jean-Pierre Geuens has noted, "What is radical about Mayer's approach is that he somehow found a form that reads like poetry while simultaneously suggesting specific actions. In his hands, the screenplay truly became a magnificent instrument." ²⁶ It is perhaps unfortunate that Mayer never made it to Hollywood. It is impossible to imagine what impact his approach to screenwriting might have had on the history of the screenplay had it become widely accepted. (SCREENPLAYOLOGY, 2013) ¹¹

¹¹ A prosa de Mayer tem mais em comum com a poesia de William Carlos Williams do que a continuidade de Ince. Segundo a constatação de Jean-Pierre Geuens, "O que é fundamental a respeito da abordagem de Mayer é que ele, de algum modo, encontrou uma forma que se lê como poesia enquanto simultaneamente sugere ações específicas. Nas mãos dele o roteiro realmente se torna um instrumento magnífico." ²⁶ Infelizmente, devido a isso Mayer nunca trabalhou para Hollywood. É impossível imaginar que impacto sua abordagem para roteirizar teria causado na história do roteiro se fosse amplamente aceita. (SCREENPLAYOLOGY, 2013, tradução livre da autora)

FIGURA 5 – TRECHO DO ROTEIRO *SUNRISE: A SONG OF TWO HUMANS*
(F. W. MURNAU, 1927)

<p><u>Title:</u></p> <p>Summer - Vacation time:</p> <p>Quick fade in:</p> <p><u>INT. RAILROAD STATION</u></p> <p>(1)</p>	<p>Vacation trains.</p> <p>Just leave.</p> <p>Overcrowded with perspiring, traveling public.</p> <p>Waving through windows.</p> <p>Then: The trains have left.</p> <p>One sees through tall, glass arches.</p> <p>The City Plaza in front of Rail- road station.</p>
--	--

12

Fonte: <<http://www.screenplayology.com/content-sections/screenplay-style-use/1-1/>>

¹² Título:

Verão – Período de Férias:

Rápido *Fade In*:

INT. ESTAÇÃO FERROVIÁRIA:

O trem do período de Férias.

Acaba de partir.

Transbordando de gente,

Público viajante.

Acenando das janelas.

Então: o trem partiu.

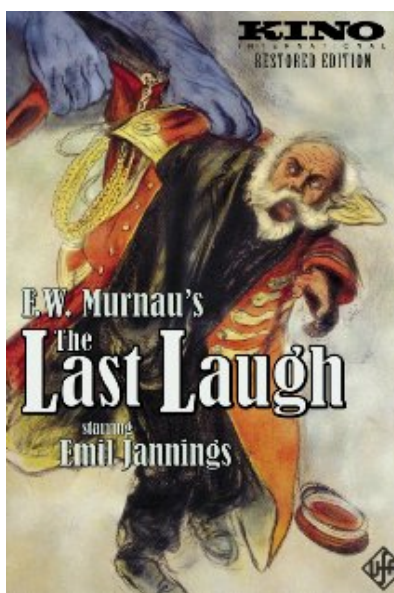
Alguém observa através do grande arco

de vidro.

A praça da cidade em frente a estação ferroviária.

Na década de 1920, conforme relata a pesquisadora Laura Loguercio Cánepa, o Expressionismo iria instaurar roteiros que exploram o fazer fílmico, porque a iniciativa deste movimento não era de uma cena fácil e com explicação definitiva, mas de buscas criativas e experimentações dentro do roteiro. Outra experiência promovida por Mayer era contar um filme com imagens, tentando desvencilhar-se o máximo das 'cartelas', como no filme *A última Gargalhada* (F. W. Murnau, 1924), que ficou famoso por dispensá-las totalmente.

FIGURA 6 – CARTAZ DO FILME *A ÚLTIMA GARGALHADA*
(F. W. MURNAU, 1924)



Fonte: <<http://telecinebrasil.blogspot.com.br>>

Ismail Xavier ressalta que, o projeto da montagem intelectual *Einsteiniano* teve pouco sucesso no cinema porque, na base da produção, o cinema preferiu contar histórias à maneira da literatura do século XX. Por outro lado, Luiz Buñuel também esforçou-se para desviar a história do cinema para fora da linha evolutiva, baseada na imagem naturalista e nos efeitos ilusionistas da narrativa literária do século XIX. O movimento Surrealista buscava quebrar convenções narrativas estabelecidas, criando textos e imagens que não tivessem um encadeamento natural, mas sim uma ruptura, como é o caso de Germaine Dulac, que pertencia ao movimento.

A Concha e o Clérigo (1927), dirigido por Germaine Dulac, preserva a ideia de cinema que a diretora defendera por escrito em 1925. Para ela, o cinema sairia do domínio científico para entrar no da arte somente quando superasse o relato e encontrasse os meios expressivos capazes de representar o mundo interior. Daí, que a farta utilização de emblemas e símbolos cristalizados criem momentos de desconcerto, momentos em que a narrativa parece esconder as causas que motivam o entrelaçamento das ações e, com esse procedimento, envolve a trama numa atmosfera de hermetismo. (CANIZAL, 2006, p. 152)

FIGURA 7 – IMAGEM DO FILME *A CONCHA E O CLÉRIGO*, DE GERMAINE DULAC



Fonte: <<http://rodrigovivas.wordpress.com/>>

Apesar destes avanços ocorridos em cada movimento, antes da época denominada “Era do som”, podemos constatar que o roteiro era visto apenas como um documento técnico.

In this passage from *Kong*, direct instructions to the crew about projections and miniatures are more sophisticated than Ince’s instruction to “make a cute scene of it,” but in substance, they are the same: a writer guiding execution from the page. The script exists as a technical document not an artistic one. Nevertheless, scripting became more important in the sound era. (SCREENPLAYOLOGY, 2013, grifos do original)¹³

¹³ Neste trecho de *Kong*, instruções diretas para a multidão a respeito das projeções e miniaturas são mais sofisticadas do que a instrução de Ince para “fazer uma cena atraente,” mas, em essência, são iguais: um escritor orientando a produção através do papel. O roteiro existe enquanto documento técnico, não artístico. Todavia, o roteiro tornou-se mais importante na era do som. (SCREENPLAYOLOGY, 2013, tradução livre da autora)

Com o advento do som surgiu outra dificuldade para o exercício da profissão de roteirista: a de construir diálogos interessantes. De fato, o surgimento do som mexeu com várias esferas das etapas que envolvem um filme e todos tiveram que se adaptar, inclusive os atores, que estavam acostumados a trabalhar no cinema mudo, como aqueles retratados também no filme *O Artista* (Michel Hazanavicius, 2011).

Before long, screenwriters learned to thread their dialogue through the more detailed shot--by-shot format Ince had perfected in the continuity, a format that would continue virtually unchanged for the next thirty year. Even *Casablanca*, often heralded as the best screenplay ever written, is formatted in the continuity style, suggesting that the form had reached its final incarnation. (SCREENPLAYOLOGY, 2013)¹⁴

É sabido que muitos roteiristas, contratados para trabalhar em Hollywood, vinham da literatura e do teatro, uma vez que os produtores buscavam pessoas que soubessem contar “boas histórias”. Nesse período, entre 1917 e 1960, conforme relata Bordwell, esses escritores e roteiristas se empenhavam em apresentar personagens que resolvessem um problema, utilizando-se de princípios da dramaturgia aristotélica. Passado pouco mais de um século, não podemos dizer que os filmes comerciais ainda seguem este modelo, mas com certeza, dialogam fortemente com ele.

Outro período importante que vai influenciar no processo de roteirização é o colapso dos estúdios na década de 1970, apontado pelos estudos da *Screenplayology*

¹⁴ Logo os roteiristas aprenderam a introduzir o diálogo por meio de um formato mais detalhado *shot-by-shot* (cena à cena) que Ince aperfeiçoou na continuidade, um formato que continuaria praticamente inalterado pelos próximos trinta anos. Até mesmo *Casablanca*, frequentemente considerado o melhor roteiro já escrito, foi formatado no estilo de continuidade, sugerindo que a forma alcançou sua última encarnação. (SCREENPLAYOLOGY, 2013, tradução livre da autora)

The continuity script becomes the shooting script, in which shot-by-shot scene writing is reserved for the director after a script has been greenlit for production, while the master scene format emerges as the new standard for writers' drafts. The Apartment, co-written by the film's director Billy Wilder with I.A.L. Diamond in 1959 and released in 1960, exhibits the master scene format. (SCREENPLAYOLOGY, 2013)¹⁵

Conforme estas evidências, principalmente entre as décadas de 1930 e 1970, imperou um modelo de produção que contratava o roteirista com a função de desenvolver os personagens, cenas e todo o roteiro. Depois da década de 1970, como aponta a Revista *Screenplayology*, o roteirista volta a escrever “cenas mestres” e, no cinema autoral, será o diretor quem irá desenvolver o roteiro. Fazendo comparações entre os anos de 1963 e 1973, os estudos da *Screenplayology* demonstram que, ao longo do tempo, menos termos técnicos foram usados nos roteiros, e que estes se tornaram cada vez mais literários. Jean-Claude Carrière conta que, atualmente, já desapareceu o formato de roteiro no qual o roteirista indicava o tipo de plano, de lente, e demais informações técnicas. Porém, subjetivamente, na maneira de se escrever, muitas especificidades são ainda indicadas:

(...) permanece na escrita de um roteiro uma certa maneira de indicar o que eu chamo de uma *découpage* inconsciente ou subterrânea. O simples fato de iniciar novo parágrafo evidencia isso. O conteúdo das frases também. Se digo ‘uns trinta estudantes estão reunidos em uma sala com poltronas negras da escola de cinema’, isso implica, sem necessidade de maiores especificações, uma panorâmica. Se escrevo ‘na primeira fila, uma estudante morena com cabelos curtos toma notas com uma caneta azul’, isso indica automaticamente um *close*. (CARRIÈRE, 1983)

O roteiro, executado por meio da contratação de um roteirista por um produtor central, deixou de existir quando, em 1955, Hollywood adotou um sistema de pacotes-unidade, em que produtores independentes procuravam financiamento para os seus filmes, descentralizando a produção de grandes estúdios. Concomitante à crise dos estúdios, a Teoria do Autor contribuiu para a diminuição da autoridade do

¹⁵ A continuidade no roteiro tornou-se o roteiro de tomadas, para gravar as cenas, no qual a descrição de cena à cena é destinada ao diretor após o roteiro ter sido aprovado para produção, enquanto o formato da cena principal surge como um novo padrão para os rascunhos dos escritores. O Apartamento, escrito conjuntamente pelo diretor do filme Billy Wilder com a I.A.L. Diamond em 1959 e lançado em 1960, exibe o formato da cena principal. (SCREENPLAYOLOGY, 2013, tradução livre da autora)

roteiro sobre a execução da produção. A Teoria do Autor foi uma reação direta contra a produção como mera execução de um projeto de roteiro, uma noção sustentada no início do século XX, quando, como vimos, o roteiro servia para garantir a continuidade do filme.

Taking camera directions and specific shot-by-shot cutting instructions away from the writer and preserving them for the director in the shooting script sends a powerful message that the director, not the screenwriter, is the originator of cinematic language and thus the author of the film. (SCREENPLAYOLOGY, 2013)¹⁶

O Impressionismo francês ao mesmo tempo era um movimento reacionário a figura do roteirista como aponta Fernanda Martins, mas também um movimento que dava bastante importância a escrita do roteiro cinematográfico e a linguagem a partir dele. “Para tanto, era preciso contar uma história por meio da linguagem universal das imagens, mesclando narração e visualidade”. (MARTINS, 2006, p.93) Havia alguns princípios que regiam o movimento e seu estilo:

Em grandes linhas, os seguintes princípios norteiam a estética fílmica impressionista: 1) entre os vários focos de interesse do diretor, parece-lhe fundamental assumir o papel de roteirista (ele só se torna um verdadeiro artista criador ao assinar o roteiro do próprio filme, algo que lhe proporciona liberdade de invenção durante as filmagens); 2) a “trama pretextada”, que servia de veículo para as pesquisas formais, tem grande flexibilidade (quando não se encontra reduzida a uma história de fato muito simples), o que implica uma simplificação de enredo; 3) a valorização da imagem em sua forte carga de afeto, poesia e mistério dá margem a uma construção narrativa mais propriamente musical que dramática. (MARTINS, 2006 p. 99)

Os Impressionistas, assim como acontece no Expressionismo alemão, buscavam contar uma história com o máximo de imagens e sem intertítulos. A 'política de autores' nasce fortemente com os Impressionistas e a *Nouvelle Vague*, considerando o surgimento do autor como parâmetro de avaliação e valoração das obras, o amplo entendimento do cinema como linguagem.

¹⁶ Levando as direções de câmera e instruções específicas de corte no *shot-by-shot* para longe dos escritores e preservando-as para o diretor, o roteiro de tomadas envia uma poderosa mensagem de que é o diretor, não o roteirista, quem dá origem à linguagem cinematográfica e portanto é o autor do filme. (SCREENPLAYOLOGY, 2013, tradução livre da autora)

O cinema, em sua época do diálogo, do filme falado, não deve temer a influência da literatura e do teatro, mas aceitar sua pluridimensionalidade sem receios ou purismos. Bazin acredita que o cinema é “impuro” e entra na era dos roteiristas. Para ele, o mérito das grandes obras de Hollywood está justamente no modo de produção coletivo, não no talento pontual dos autores. Bazin acreditava que um grande diretor pode realizar filmes menores e bons filmes podem surgir de maus autores, sem razão do “gênio do sistema” que está por trás. Essa é outra questão de discórdia com a “política de autores”: o modo de produção pode ser tão ou mais importante que a escolha autoral dos diretores. E nisso, Godard reconheceria anos mais tarde, Bazin estava certo. (MANEVY, 2006, p. 233-234, grifos do original)

Em artigo editado por André Bazin, em 1954, François Truffaut faz duras críticas aos ranços literários do convencionalismo e falso realismo, conforme aponta Manevy: “(...) Truffaut se coloca na posição de moralista, questionando os ‘impostores’ e o caráter ‘blasfematório’ de seus filmes, com diálogos vulgares (...)” (MANEVY, 2006, p. 235)

De acordo com Alfredo Manevy, o argumento de Truffaut, contra as adaptações, consistia em afirmar que os diretores de cinema de qualidade se tornavam meros funcionários dos roteiristas, vítimas da ditadura da dramaturgia, verificando aí uma atitude protocolar e subserviente diante do potencial do estilo. Para a geração da *Nouvelle Vague*, é a *mise en scène* a grande expressão, o espaço da autenticidade, o espaço dos autores.

No que se refere à narrativa, os filmes da *Nouvelle Vague* fazem uso frequentemente inventivo de voz *over* (como a voz de Alpha 60 em *Alphaville*, de Godard, 1965), do flashback (como em *Jules e Jim*, de Truffaut, 1962), explicitando intervenções sonoras ou visuais. (...) Pode-se dizer que a *Nouvelle Vague* explicita a figura do narrador, em oposição a um cinema em que a história “parece contar a si própria”. Não por acaso, a produção deste período traz o embrião de futuras experiências de metalinguagem em que, de modo geral, o cinema filma o próprio cinema (de maneira prosaica, é o que Truffaut fará em *A noite americana*, 1973). De certa forma, nos filmes de Godard e Resnais, a todo momento somos lembrados da experiência cinematográfica. (MANEVY, 2006, p. 245)

Outro elemento que contribuiu para o avanço da construção da narrativa é o *Film Noir* que dialoga com a literatura policial e o Expressionismo Alemão. O *Film Noir* fazia uso de uma série de motivos iconográficos como espelhos, janelas, escadas, relógios, entre outros ícones. “Entre os elementos narrativos cumpre

destacar a complexidade das tramas e o uso do *flashback* (concorrendo para desorientar o espectador), além da narração em *over* do protagonista masculino.” (MASCARELLO, 2006, p. 181)

Como se percebe por alguns indícios históricos, nessa trajetória do roteiro cinematográfico, várias questões ao longo do século serviram para problematizá-lo, fazendo-o avançar e retroceder em alguns aspectos. Inicialmente, era papel do roteiro criar uma sinopse, uma “cena mestre”, o desenvolvimento de uma cena e, na sequência, a criação de personagens e diálogos, incorporando decupagem de câmera (tipos de planos e enquadramentos). Os movimentos, cada qual ao seu estilo, foram acrescentando elementos de criação ao roteiro, entre eles: *flashbacks*, motivos, voz *over*, entre outros. A montagem, seja ela paralela ou de atrações, como Eisenstein pregava, também vai conferindo sentido ao encadeamento de cenas geradas pelo roteiro. O colapso dos estúdios e, principalmente, o cinema autoral contribuíram para problematizar o papel do roteiro.

Lucrecia Martel, diretora e roteirista contemporânea argentina, tem um processo de criação baseado no som. Enquanto a maioria dos roteiros partem da criação visual, da imagem, e os sons são meros 'enfeites' para conferir algum sentimentalismo, a autora propõe pensar a criação a partir do som e o ponto de vista do autor.

Neste ponto de vista se assenta todo o universo em sua vastidão infinita, todas ações do homem, todo o tempo passado e o porvir. Um ponto de vista é a aberração da nossa existência efêmera no cosmos. Nossa única posse, absolutamente original e sem precedentes. O que nos faz verdadeiramente iguais em direitos. (...) Perceber o mundo, reorganizar tudo isso para comunicá-lo aos outros. É disso que se trata a narrativa. (MARTEL, 2013, p. 144)

A partir da constatação de Martel, o roteirista é um organizador de mundo com um ponto de vista. André Bazin reconhece que há um “transformador” estético que perpassa as várias etapas de um filme. Na cadeia de produção é, na maioria das vezes, o roteiro que norteia todas as fases, com exceção de alguns diretores, que optam por ir gravando cenas mais intuitivamente, sem roteiro; mesmo assim,

partindo de ideias e talvez alojando potências ¹⁷ de ideias criativas. (DELEUZE, 2000)

Assim, entre o roteiro propriamente dito, objeto último do relato, e a imagem bruta, se intercala uma etapa suplementar, um 'transformador' estético. O *sentido* não está na imagem, ele é a sombra projetada pela montagem, no plano da consciência do espectador. Resumindo: tanto pelo conteúdo plástico da imagem quanto pelos recursos da montagem, o cinema dispõe de todo um arsenal de procedimentos para impor aos espectadores sua interpretação do acontecimento representado. (BAZIN, 1991, p. 68)

Maya Deren, em 1960, vai dizer que o cinema deve criar outra experiência oriunda da sua própria natureza.

Deve renunciar às disciplinas narrativas que emprestou da literatura e sua tímida imitação da lógica causal dos enredos narrativos. (...) Pelo contrário, deve desenvolver o vocabulário de imagens fílmicas e amadurecer a sintaxe de técnicas fílmicas que as relaciona. Deve determinar as disciplinas inerentes ao meio, descobrir seus próprios modos estruturais, explorar os novos campos e dimensões acessíveis a ele e assim enriquecer artisticamente nossa cultura, como a ciência o fez em seu próprio domínio. (DEREN, 1960, p.16)

Como pudemos perceber, o roteiro e o roteirista passaram por várias 'fases e crises' ao longo do século e, muitos desses profissionais, chegaram a pleitear 'igualdade de créditos' com o diretor. Em 2007, uma greve de roteiristas em Hollywood durou cem dias, afetando as premiações *Globo de Ouro* e *Grammy*, desencadeando o cancelamento de algumas séries e o adiamento de filmes. O que eles solicitavam era que, a distribuição dos lucros dos grandes estúdios fosse feita de maneira mais justa; ao final conseguiram alguns benefícios relacionados a isso. Hoje há, nos Estados Unidos, um movimento de roteiristas que migraram para a TV, alcançando sucesso da realização de séries, nas quais possuem mais liberdade de criação e podem contratar diretores e atores e serem executivos de suas criações. Algo semelhante acontece no Brasil, com os autores de novelas.

Nos Estados Unidos, onde existe uma tradição de dramaturgia e um mercado bastante ativo, os roteiristas são contratados para desenvolverem roteiros para

¹⁷ Tomando como ponto de partida o conceito de potência de Gilles Deleuze que enfatiza certas engrenagens entre as obras e a vida empírica, com o poder de levar a esta vida, dimensões nem mesmo sonhadas; pensamos uma hipótese a ser estudada que muitas vezes o roteirista cria elementos ainda no papel que podem se potencializarem na obra materializada, como no caso do pombo no filme *Amor*, que estudaremos mais adiante.

grandes estúdios e diretores. Já no Brasil, o mercado ainda está em expansão e os roteiristas, muitas vezes, dividem seu tempo entre várias atividades, não apenas direcionadas à escrita de roteiros. Atualmente, poucos profissionais conseguem viver da profissão no país; aqui, na maioria das vezes, o diretor é também o roteirista, espelhando um modelo autoral e, por outro lado, a falta de recursos, ocorrendo o acúmulo de funções. Um fator que tem contribuído para a formação é o número de universidades e cursos direcionados à formação de roteiristas, o que está profissionalizando o mercado; entretanto, estas ações são ainda muito pequenas, tendo em vista a insuficiência de programas em formação.

Poderíamos discursar páginas e páginas sobre exemplos de como a narrativa suplanta a técnica e como o ferramental cinematográfico pode ser bem utilizado ao se comprometer com uma boa história, ao longo da trajetória de cinema; mas o que de favor nos interessa neste artigo é discutir a importância do roteiro e sua revalorização no cinema brasileiro. Afinal, enquanto pesquisadores na área, nosso intuito é buscar formas de validar e incentivar o que, sob o ponto de vista histórico, parece ser base de toda produção cinematográfica bem sucedida, apesar do pouco reconhecimento: um bom roteiro. (DAVINO, 2012, p.697)

Neste artigo, Glauca Davino ressalta que, nos últimos 20 anos, percebe-se uma valorização ao roteiro comprovada pela crescente demanda de profissionais qualificados pela difusão (em diversos países), assim como número de cursos, publicações e movimentações políticas em torno do roteiro.

Por que alguém em sã consciência gostaria de trabalhar como roteirista no cinema brasileiro? Não se sabe exatamente o que ele faz; não se sabe exatamente quanto ele ganha...Quando o filme vai bem, a mídia o ignora; quando vai mal, ela lembra que o problema é o roteiro. (MORETTI *apud* DAVINO, 2012, p. 700)

O depoimento acima foi feito pelo roteirista Di Moretti, em 2007, para a autora que, em certa medida, ainda é coerente e atual. Recentemente, uma lei que obriga as emissoras de televisão a exibir até quatro horas de conteúdo nacional semanal, tem como objetivo maior desenvolver a produção de dramaturgia local e, por consequência, a contratação de roteiristas. Para Newton Cannito¹⁸, existem problemas de roteiro no audiovisual brasileiro, mas os roteiristas não podem ser

¹⁸ Roteirista de cinema e TV, atual presidente da Associação de Roteiristas (A.R.), ex-Secretário do Setor Audiovisual do Ministério da Cultura e autor vinculado à Rede Globo de televisão.

considerados os únicos “bodes expiatórios”. Ele comenta, em matéria para a *Revista de Cinema* que, ainda poucos entendem o papel do roteirista.

Com certeza temos problema de roteiro. Mas não consigo dizer que faltam roteiristas. Pode até ser que falte. Mas conheço dezenas de roteiristas aptos, que se formaram para fazer seriados e desistiram de trabalhar com produção independente pelas péssimas condições que ela oferece. (...). Quem tem feito os roteiros das séries não são roteiristas, são os donos da produtora e/ou os diretores de publicidade. Eles contratam jovens como colaboradores de roteiros para atuar como datilógrafos de luxo. Isso não funciona. Não falta roteirista. Falta dar poder ao roteirista”, pontua enfaticamente. (CANNITO, 2013).

Vivemos um momento em que o cinema já passou por um século de experiências construídas em todos os gêneros, pelo mercado audiovisual e, principalmente, pela visão de mundo de grandes diretores e roteiristas que são evocados no que o cinema representa hoje. Há quem diga que os 'repertórios de cinema' já estão cristalizados em função dos gêneros e elementos que dizem respeito à narrativa, como *flashbacks*, *flashforwards*, elipses, estruturas narrativas reconhecidas e, diante dos modelos, podemos reconhecer esta informação; no entanto, o interessante da criação é que cada roteirista pode dispor dos elementos já mencionados e articulá-los de maneiras distintas e pessoais. No roteiro, assim como na vida, os elementos estão dispostos no mundo para o roteirista mas, articulados de outras formas, criam novas imagens e experiências.

2.2 HERDEIROS GREGOS: LIVROS SOBRE A ESCRITA DE ROTEIRO – O ONTEM E O HOJE

Ressaltamos algumas questões referentes à trajetória do roteiro desde o seu nascimento e as mudanças basilares que ocorreram ao longo de um século, fundamentais para o pensamento atual. Neste capítulo, mapeamos alguns dos principais autores e livros sobre o ensino e feitura do roteiro, assim como algumas concepções de diretores contemporâneos em relação ao roteiro, realizando uma síntese de livros ou conceitos tratados por eles. Talvez alguns ensinamentos aqui trazidos estejam carregados de obviedades e pensamentos há muito tempo

debatidos; no entanto, é necessário trazer à tona o que se tem pensado e ensinado a novos roteiristas em cursos ou livros de roteiro, parte das discussões levantadas nesta pesquisa.

É inegável que a tradição do roteiro, com relação à dramaturgia e sua funcionalidade, remonta a Aristóteles que, já em 335 a.C. pensou a ação dramática e o conflito no livro *A Poética*, princípios da dramaturgia empregados pela literatura, teatro e cinema - base para qualquer obra de dramaturgia atual.

Mas o que é ação nesse sentido, ou seja, o que é ação dramática? O que é conflito? Aristóteles não nos dá todas as respostas; talvez as tenha dado no seu tempo, mas não chegaram a nós. Diz-nos apenas (no que nos interessa mais e sem descer as grandes minúcias) que a ação deve ser completa, tendo começo, meio e fim, e uma certa grandeza ideal. (PALLOTINI, 1988, p.6)

A pesquisadora Renata Pallotini diz que ação dramática é aquela que vem de uma vontade humana, com intenção; tentando cumprir essa intenção, surge um personagem que, em busca de algo, enfrentará conflitos para que esta busca não seja fácil.

Tratando-se, como se trata, no caso de Hegel, de um filósofo lógico idealista que contrapõe a sua dialética à lógica e à metafísica aristotélicas, o *conflito* está sempre na base de todo o seu pensamento, bastante mais complexo do que o que é aqui dito, naturalmente. Não é essencial, no entanto, segundo me parece, determo-nos na lógica. A poética é suficientemente clara no assunto que nos interessa ação e conflito. Hegel diz ainda que: 2 – O drama apresenta uma ação que tem como base uma pessoa moral. Os acontecimentos parecem nascer da vontade interior e do caráter dos personagens. (PALOTTINI, 1988, p. 8)

Hegel diz que a finalidade de ação só é dramática se produzir outros interesses e gerar colisão entre os objetivos dos personagens. “O que realmente produz efeito é a ação como ação, e não a exposição dos caracteres em si. A concentração de todos os elementos do drama na colisão (conflito) é que constitui o nó da obra.” (PALLOTINI, 1988, p. 13)

Estes conceitos de ação dramática e conflito imperam na maior parte da construção da narrativa clássica e são ensinados na maioria dos livros sobre roteiro. Um dos autores americanos de maior sucesso entre roteiristas iniciantes, Syd Field, precursor em teorias e obras, escreveu algumas séries de TV entre 1963 e 1965 e,

logo após começou a lecionar. Em 1970, lançou o *Manual do Roteiro*, livro que influenciou não só a dramaturgia americana, mas também roteiristas em todo mundo.

Entendemos que o ensino de roteiro pressupõe tanto a questão da feitura (regras de escrita e programas de formatação) quanto o que está em jogo na estrutura de um filme: personagens e diálogos dispostos em cenas e, mais do que isso, “como” se conta uma história. Abaixo relacionamos um modelo atual de roteiro com o padrão de cabeçalho, desenvolvimento de cena e diálogos, que deve ser respeitado pelos profissionais do mercado.

FIGURA 8 – CENA EXTRAÍDA DO ROTEIRO *ESTÔMAGO*,
DE MARCOS JORGE

6. INT. BOTEÇO - NOITE

Os últimos freqüentadores do boteco, bêbados, saem pela porta, acompanhados por Zulmiro. Zulmiro fecha duas das três portas de metal que dão para o exterior e voltando-se para Nonato, ainda adormentado, bate as mãos e fala:

ZULMIRO

Tou fechando, dá licença?

Nonato acorda espantado, pega a malinha e, cambaleante, se dirige para a porta de saída.

Fonte: <<http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros.htm>>

Manual, como a própria palavra denota, é um conjunto de normas-modelo para ser seguido; como quando compramos um carro e tentamos entender como funcionam todos os mecanismos, botões e comandos. Ao nos depararmos com a criação de um roteiro, é necessário, inicialmente, dominar as regras de sua feitura que, em geral, são de fácil assimilação e foram estabelecidas para que toda a

equipe do filme possa ter uma leitura mais próxima possível do que foi criado e indicado pelo roteirista. Entretanto, o que importa mesmo é “o que” o roteiro pode proporcionar, potencializar dentro de um filme. Field coloca o nome de *Manual* no seu livro e justifica sua decisão:

O paradigma é uma forma, não fórmula; é o que mantém a história coesa. A espinha dorsal, o esqueleto e a história é que determinam a estrutura; a estrutura não determina a história. A estrutura dramática do roteiro pode ser definida como uma organização linear de incidentes, episódios ou eventos inter-relacionados que conduzem a uma resolução dramática. (FIELD, 2001, p.8)

No entanto, ao mesmo tempo em que o autor diz que o *Manual* não é uma fórmula, ele questiona, em seu livro, se todos os “bons” roteiros correspondem ao paradigma e responde: “Os roteiros que funcionam seguem o paradigma. Mas veja por si mesmo. Assista a qualquer filme e tente determinar sua estrutura.” (FIELD, 2001, p.8)

Na introdução do livro, ao perguntar-se o que é um roteiro, Field responde afirmando que não é um romance, nem uma peça literária; que é um meio visual que dramatiza um enredo básico. “O roteiro é uma história contada com imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática.” (FIELD, 2001, p.2) Ou seja, podemos evidenciar também pelo próprio uso das palavras e do ensino proposto, que Field dialoga com os ensinamentos pregados pela dramaturgia grega, como o conflito e a ação dramática. Ele mesmo cita Aristóteles, dizendo que o filósofo criou as três unidades de ação dramática: tempo, espaço e ação. David Mamet, reconhecido diretor e autor do livro *Os três usos da Faca*, escreveu, em 1998, que é da natureza humana dramatizar.

Pelo menos uma vez por dia reinterpretemos o clima, um fenômeno essencialmente impessoal, tornando-o expressão de nossa atual visão do universo: ‘que ótimo. Está chovendo. Logo agora que eu estou triste. A vida é assim mesmo não é?’ Ou então dizemos: ‘Não me lembro de já ter feito tanto frio assim’, a fim de forjar uma união com nossos contemporâneos. Ou então comentamos: ‘Quando eu era um rapaz os invernos eram mais longos’, para aproveitarmos um dos encantos da idade. (MAMET, 1998, p. 11, grifos do original)

Field, em seu *Manual*, propõe a estrutura em três atos, e define que o roteiro ideal deve ter 120 páginas, de maneira que, cada uma leve um minuto de filmagem

e que o filme deve ser formatado em 3 atos: primeiro ato (apresentação, p.1-30), segundo ato (confrontação, p.30-90) e terceiro ato (resolução, p. 90-120), sendo que devem existir dois pontos de viradas, chamados de *plot point I* e *II*. Este tipo de modelo foi e é recorrente, tanto no cinema dito comercial, quanto, de uma maneira mais diluída, no autoral; porém, pensamos que os modelos apresentados podem ser vistos como sugestões a serem utilizadas, e não como uma regra para o “bom” funcionamento de um roteiro.

Outro autor que se destacou nos estudos de roteiro foi Christopher Vogler que, em 1989, baseado no livro *O herói de mil faces*, de Joseph Campbell, redigiu e fez circular um memorando interno intitulado *Guia prático para o herói de mil faces*, no qual identificava um modelo específico de estrutura narrativa e propunha aos roteiristas que se baseassem neste memorial para criar histórias bem sucedidas de bilheteria. A jornada do herói trabalha com doze estágios, sendo eles: 1. Mundo comum; 2. Chamado à aventura; 3. Recusa do chamado; 4. Encontro com o mentor; 5. Travessia do primeiro limiar; 6. Testes, aliados e inimigos; 7. Aproximação da caverna oculta; 8. Provação; 9. Recompensa (apanhando a espada); 10. Caminho de volta; 11. Ressureição e, 12. Retorno com o elixir. Dentro dos quatro primeiros itens está o que Syd Field chamou de primeiro ato (a apresentação do mundo do herói). No segundo ato estão as provas que o herói irá passar e, no terceiro ato, está a resolução, o herói volta para casa.

Embora Vogler trabalhe com uma estrutura arquetípica do herói, que vem da concepção de Campbell, a base para a história funcionar é a dramaturgia aristotélica herdada: a ação dramática e o conflito. Muitos roteiristas e diretores utilizaram as estratégias ensinadas na *Jornada do Herói* para seus filmes, principalmente os Estúdios Disney, desde a criação do memorando até 1998 e o próprio filme *Matrix* (Irmãos Wachowski, 1999).

Outro teórico que se destaca em livros de roteiro é o também roteirista e autor de novelas Doc Comparato, um dos criadores do "Centro de Criação da Rede Globo". Escreveu para cinema e televisão e trabalhou ao lado do escritor colombiano Gabriel Garcia Marquez. É autor de dois livros: em 1982 lançou *Roteiro*, pioneiro na América Latina, sobre a arte e técnica de escrever para cinema e televisão; e, em 1984, lançou *Da criação ao roteiro*, obra considerada fundamental para roteiristas e estudantes de cinema, além de ter sido o primeiro dramaturgo brasileiro a ministrar

um curso de roteiro para TV e cinema no Brasil na "Casa das Artes Laranjeiras" (Rio de Janeiro), de onde se sobressaíram grandes roteiristas.

Em seu último livro, o autor comenta que há formas diferentes de definir um roteiro e que cada autor vai ver o roteiro de um ponto de vista:

Uma, simples e direta, seria: como *a forma escrita de qualquer projeto audiovisual*. Atualmente o audiovisual abarca o teatro, o cinema, o vídeo, a televisão e o rádio. Syd Field define-o como uma 'história contada em imagens, diálogo e descrição, dentro do contexto de uma estrutura dramática. (...) Para Jean-Claude Carrière – cuja posição compartilho – o roteiro, ou melhor, o roteirista está muito mais perto do diretor, da imagem, do que do escritor. O roteiro é o princípio de um processo visual, e não o final de um processo literário. (COMPARATO, 2000, pp. 19 e 21, grifos do autor)

Embora Comparato compartilhe de nosso entendimento, considerando que o roteiro está mais próximo do diretor (processo visual) do que o processo de escrita literária, seu livro, como o próprio nome introduz, está voltado para o princípio da criação, dialogando fortemente com *A Poética*, de Aristóteles. Seu conteúdo está centrado nos primeiros apontamentos básicos sobre roteiro: a ideia, o conflito, o personagem, a ação, tempo e unidade, além do drama, elementos estes já apontados por Aristóteles.

Outro americano professor de escrita criativa que nos últimos tempos tem vindo ao Brasil proferir palestras é Robert McKee. Em 2000, ele lançou o livro *Story: Substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. McKee foi consultor de projeto de filmes e televisão da "Disney" e da "Paramount", analisou muitos roteiros para estes estúdios, e já na introdução do seu livro, afirma que existem dois tipos de roteiro fadados ao fracasso: o primeiro tipo seria aquele que nasce para ser sucesso comercial. O autor argumenta que a indústria americana investe cerca de vinte por cento do orçamento em pesquisa e roteiro, mas que isso não garante um "bom roteiro", mesmo o roteirista valendo-se de todas as normas de dramaturgia que conectam o espectador. O outro tipo de roteiro que está fadado a equívocos é o 'roteiro de história pessoal', uma vez que o roteirista não tem o distanciamento necessário para julgar e criar, inventando muitas vezes personagens vitimados. Embora concordemos com o autor, que é preciso este distanciamento crítico (que nem todas as pessoas conseguem ter), que é necessário apresentar uma percepção interessante do seu entorno, ou mais do que isso, transformar o que se vive,

percebemos na trajetória de alguns filmes que, os autores falam do lugar onde habitaram e tiveram experiências, baseando-se em suas próprias vidas, a exemplo do diretor Roman Polanski, que perdeu sua família na guerra e esta tragédia está implícita em muitos de seus filmes.

Mckee reitera, assim como Field, que *Story* é sobre princípios e não regras.

Uma regra diz: 'você *tem* que isso *dessa maneira*'. Um princípio diz, 'isso funciona...e vem funcionando desde o início dos tempos.' A diferença é crucial. Seu trabalho não precisa ser modelado em uma peça 'bem feita'; preferivelmente, ela deve ser *bem feita* dentro dos princípios que moldam nossa arte. Ansiosos, autores inexperientes obedecem regras. Escritores rebeldes, não-educados quebram as regras. Artistas tornam-se peritos na forma. ***Story* é sobre formas eternas e universais, e não fórmulas.** Nenhuma noção de paradigma ou modelo de história infalível para sucesso comercial faz sentido. (MCKEE, 2006, p. 17, grifos do original)

Este autor afirma que não houve nenhuma 'conspiração' para manter em segredo as estratégias de dramaturgia empregadas em roteiros cinematográficos. "Em vinte e três séculos, desde que Aristóteles escreveu Poéticas, os segredos da história viraram tão públicos quanto a biblioteca no outro lado da rua. Nada da arte da escrita é abstruso." (MCKEE, 2006, p. 19). Ele complementa dizendo ainda que, tendo em vista a dramaturgia de Aristóteles, até parece fácil contar uma história para cinema, mas não o é "(...) tentando fazer a história funcionar cena por cena, a missão vai ficando mais difícil, porque percebemos que na tela não há esconderijo." (MCKEE, 2006, p. 19)

Os livros apontados até agora nesta pesquisa se concentram em regras da dramaturgia e conteúdos comuns, tanto ao cinema quanto ao teatro e à literatura. Embora o que Mckee traga seja de conhecimento de muitos pesquisadores e autores, para o ensino de roteiro é conteúdo relativamente novo, porque este é um dos primeiros autores a salientar a importância da *forma* dentro do roteiro, o que passa despercebido pela maioria.

Originalidade é a confluência de conteúdo e forma – a escolha distinta de temas com uma forma única de moldar a narração. Conteúdo (ambiente, personagens, ideias) e forma (seleção e arranjo dos eventos) requerem, inspiram e influenciam-se mutuamente. Com o conteúdo em uma mão e o domínio da forma na outra, o escritor esculpe a história. (MCKEE, 2006, p. 21)

Mckee completa afirmando que, história não é somente o *que* se quer dizer, mas *como* se diz: “Se o conteúdo é clichê, a narração será clichê. Mas se sua visão for profunda e original, o formato da história será único.” (MCKEE, 2006, p. 22) Isso diz respeito ao olhar do roteirista, daquilo que ele apreende de seu entorno. O autor diz que grandes roteiristas vão se distinguir pelo estilo de contar uma história, que são sua visão e seu olhar, citando os diretores e também roteiristas Woody Allen, David Mamet, Quentin Tarantino, Ruth Prawer Jhabvala, Oliver Stone, William Goldman, Zhang Yimou, Nora Ephron, Spike Lee, Stanley Kubrick, entre outros.

Porém, ao mesmo tempo em que o autor ressalta a forma e o “como” se conta, irá dizer que o nível das histórias tem se desgastado, que a arte da história está em decadência e cita novamente Aristóteles: “(...) a arte da história está em decadência, e como Aristóteles observou há dois mil e trezentos anos, quando a história vai mal, o resultado é a decadência.” (MCKEE, 2006, p. 25) O autor nesta frase estaria se contradizendo ou reiterando o que, de praxe, os livros enfocam (o conteúdo e a história)?

Em 2009, Flávio de Campos, professor de roteiro e narrativa nas oficinas de dramaturgia da TV Globo, onde atuou também como consultor de roteiro, lançou o livro *Roteiro de Cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história*. O conteúdo deste livro é amplo, abordando desde as diferenças entre vida e narrativa, gêneros de história e gêneros de narrativa e pontos de vista até os elementos de história, como incidente, cena, personagem, ação, som, entre outros. Cada autor traz alguns aspectos diferentes, mas verifica-se que o enfoque recai sobretudo para a história, na maioria de tais livros. Campos, por exemplo, apresenta um pensamento diferente do de Mckee sobre estilo:

Mais do que isso, estilo pertinente ao que narra é o *como* narrar que não é percebido. O diretor de teatro Michel Saint-Denis afirmou que ‘estilo é fazer o que o texto pede’. Essa frase se destina a diretores. Para nós, fazedores de textos, a frase é: estilo é fazer o que história e ponto de vista pedem. Você pode afrontar a natureza de uma história, se impuser o ‘seu’ estilo a qualquer história que narre. Num sentido *lato*, estilo envolve todas as formas de perceber e de narrar. (CAMPOS, 2009, p. 264)

Dentre os livros de roteiro, em 2010, foi lançado o *Manual do roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV*, dos roteiristas Leandro Saraiva e Newton Cannito. O próprio nome do livro já é uma crítica aos manuais de roteiro. A apresentação do manual é feita pelo diretor Fernando Meireles:

Este é o Manuel, o primo pobre dos manuais. Pobre mas muito mais esperto, porque o Manuel não faz listas de regras nem dá receita de como fazer um roteiro. É mais inteligente que isso. Ele bate um papo com o roteirista, ajudando-o a entender sua própria história por diversos ângulos. (MEIRELLES, 2010, p. 15)

Os autores iniciam a introdução com “Não fornecemos receitas de bolo. Por favor, não insista”. Este livro é uma importante reflexão sobre a construção do roteiro e para o avanço desta pesquisa, porque se aproxima de um ensino mais reflexivo, baseado no olhar do roteirista e não apenas em modelos. Pensamos que os modelos podem existir e serem utilizados pelos livros de ofício mas, desde que sejam indicados e deixem claro de que perspectiva e ponto de vista estão discutindo o roteiro.

Este é um manual de roteiro com crise de identidade, já que não aceita nem assume sua condição de manual. Na verdade, desconfiamos bastante de manuais de roteiro. Estamos convencidos de que a escrita de um roteiro depende, basicamente, de processos subjetivos e intransferíveis que não podem ser traduzidos em regras simples e absolutas. (SARAIVA, CANNITO, 2010, p. 19)

Saraiva e Cannito estruturam o livro em dimensões do roteiro, percorrendo sobre alguns aspectos e questionamentos que os próprios roteiristas podem fazer no percurso da escritura. “Nos apoiamos bastante na análise fílmica, um método de observação formal e estrutural do cinema. Ou seja, em vez de perguntar ‘o que o filme quer dizer’, investigamos ‘como ele está construído.’” (SARAIVA, CANNITO, 2010, p. 23) Eles trazem à tona a discussão de que as regras de sucesso dos manuais não se aplicam à grande maioria dos filmes realizados hoje, mesmo os chamados “comerciais” e, citam o exemplo do filme *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), que não está construído ‘dentro dos cânones’ e no entanto atingiu grande público.

O primeiro capítulo do ‘Manuel’ é o das intenções. Os autores perguntam “quais são suas intenções em busca do roteiro?” Questionamo-nos se esta pergunta seria válida também para roteiros que se apoiam na construção da poesia ou os roteiros que têm um diálogo mais forte com as estratégias de dramaturgia? A intenção parece vir da ideia de um autor e que, na maioria das vezes em que um

roteirista é contratado por uma emissora de televisão ou uma indústria, este não está à mercê de intenções 'só dele', mas de empresas, cada qual com o seu mecanismo próprio de pensamento e intenções, sejam artísticas e/ou comerciais. **Poderíamos pensar os roteiros que dialogam mais com a tradição aristotélica, estariam inclinados sobre a intenção da história, e o uso de mecanismos que aproximam e conectam o espectador? Enquanto roteiros que se apoiam na construção da poesia, estariam voltados para o sentido da obra?** É claro que estas são apenas especulações; porém, uma não exclui a outra, e acreditamos que estes estilos de roteiro estão em permanente diálogo.

O capítulo 2 do referido livro versa sobre criação: as técnicas de arte, colocando a importância do repertório estético e cinematográfico na hora da escrita e partindo do pressuposto que as ideias por si só 'não nascem geniais, têm que ser trabalhadas. No capítulo 3 – ser ou não ser dramático, os autores discutem as diferenças entre forma dramática, lírica e épica. Neste capítulo os autores discorrem sobre progressão dramática, situação dramática, diálogo, suspense, os limites do drama, fazendo-o de uma maneira não reducionista.

Mesmo filmes claramente dramáticos vão apresentar momentos menos dramáticos ou não dramáticos. São momentos em que a história não avança, em que, em termos do conflito principal ou mesmo quanto a conflitos secundários, nada acontece. Isso é parte do próprio esforço da composição do drama. Afinal, se tudo for dramático, nada será. Na grande curva geral do filme não haverá progressão. Em cada estágio, e entre um estágio e outro, não haverá tensão e distensão. O drama deve respirar. (SARAIVA, CANNITO, 2010, p. 77)

Os autores comentam que o cinema clássico está muito conectado ao drama, porém citam autores que se voltaram contra as convenções, como Jean-Luc Godard, que utilizava dos conhecimentos do ofício para “dinamitar” o drama, utilizando-os apenas como uma base 'para ir além'.

O cinema clássico está muito ligado ao drama: uma história contada de maneira a envolver completamente o espectador, que 'acredita' no que lhe é contado como se aquilo fosse um outro mundo e se identifica de maneira irrestrita com os personagens (ao menos assim querem os realizadores). Se o cinema clássico for a 'fórmula', o cinema moderno é a 'exceção à regra'. Enquanto os filmes clássicos apostam no drama, os modernos colocam o espectador dentro e fora do filme, realizando um processo mais dialético de compreensão – não apenas do mundo ficcional, mas do nosso próprio mundo. (SARAIVA, CANNITO, 2010, p. 83, grifos do original)

No capítulo 4, os autores conceituam os 'quatro reinos' do drama: tragédia, comédia, melodrama e farsa e abordam como as histórias operam segundo estes gêneros. O capítulo 5 explana sobre projeto e sua estrutura geral, trazendo dimensões da dramática; o capítulo 6 aborda a curva dramática: escaleta e tom, dizendo que "(...) mesmo Michelangelo Antonioni, o mestre da desdramatização, flerta com curvas dramáticas." (SARAIVA, CANNITO, 2010, p. 123)

Ainda no capítulo 6, Saraiva e Cannito comentam sobre clímax, pontos de viradas e variações tonais. O capítulo 7 traz as relações internas a uma sequência: ritmo, estrutura e unidade de um roteiro. O capítulo 8 versa sobre cena, explicando inicialmente o que é uma cena: "se um roteiro fosse uma construção, as cenas seriam os tijolos. A escaleta é aquela estrutura maior (as funções, as vigas de sustentação) que, para ser preenchida precisa de cenas." (SARAIVA, CANNITO, 2010, p. 169). Dentro desse capítulo, os autores também discorrem sobre 'linhas dramáticas' introduzindo-as com as seguintes perguntas: "Como está construído o lugar do espectador? Qual é a curva dramática? Situação final e inicial? Saímos da cena com algum gancho ou ela se completa totalmente? O que está em questão na cena? Há um clímax? A progressão pode ser melhorada?"

No capítulo 9, os autores continuam falando sobre a cena: carpintaria da *mise en scène*, que também abre para várias perguntas: "há momentos de silêncio? Os diálogos podem ser substituídos por ações? O diálogo pode ser mais sutil e menos didático? Mudar o cenário não contribuiria para a riqueza da cena? O espaço é público ou privado? Há sugestões de enquadramento no estilo de escrita?" Os autores finalizam o capítulo com o seguinte conceito: "O roteiro é um guia, uma obra transitória, espécie de mata que, à medida que a caminhada avança, vai se desfazendo – ou melhor, se transfigurando na própria caminhada." (SARAIVA, CANNITO, 2010, p. 194)

O último capítulo do livro, de número 10, versa sobre repetições, sinais ao longo do caminho, com as seguintes questões: "há alguma forma de circularidade, de retorno a um ponto, no roteiro? Há antecipações que revelam retrospectivamente pistas ou piadas? Há objetos que condensam em si desejos dos personagens? Os objetos circulam pelo filme? Que novos sentidos o filme vai adquirindo?

Os últimos capítulos do livro apresentam proposições importantes que nos ajudarão a pensar na construção da poesia.

Em 2012 e 2013, foram realizados em Curitiba *workshops* na *Bienal Ficção Viva*, com presença de importantes realizadores, entre eles: Karim Aïnouz e Kleber Mendonça Filho, do Brasil; Guillermo Arriaga e Carlos Reygadas, do México; Miguel Gomes, de Portugal e Lucrecia Martel, da Argentina. Cada um desses diretores apresenta, de maneira diferente, pensamentos e posições acerca do roteiro que figuram no livro *Conversas sobre uma ficção viva*, distribuído gratuitamente como parte do projeto patrocinado pelo Ministério da Cultura e Petrobrás.

Karim Aïnouz, diretor de muitos filmes conhecidos, entre eles *Madame Satã* (2002), *O céu de Suely* (2006), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010) entre outros, traz a ideia que o roteiro é um 'mapa de voo':

O roteiro vem como uma necessidade de ressignificar algo, reestruturar algo a partir da perspectiva de que tem que começar e terminar, e que tem que ter um tempo ali no meio onde tem que acontecer alguma coisa ou não tem que acontecer nada, pouco importa. Essa é a regra do jogo. E o nosso filme, como estava, começa e terminava, começava e terminava...então o roteiro veio um pouco para estruturar essa massa dentro de uma lógica, que é a lógica de que você entra numa sala, você passa um tempo e depois sai. (AÏNOUZ, 2013, p. 39)

Karim observa que a estrutura que pensa para um roteiro, nunca permanece igual na montagem, se alterando da concepção inicial; no entanto, enfatiza que nunca sai para filmar sem ter um esboço de roteiro. Isso nos remete ao processo autoral de cada um, algo que já comentamos: os modelos podem servir como proposições, e não como ideias fixas.

Nesse sentido tem uma coisa do roteirista que é muito importante, e que me leva cada vez mais a respeitar o roteiro como uma peça de planejamento, exatamente para eu poder ter caos na hora de filmar. Concluindo esta reflexão: é óbvio que se esta estrutura ficar igual na montagem, é um desastre. Porque quer dizer que nada aconteceu entre a hora que você escreveu e a hora que você filmou. Ficou tudo igual. (AÏNOUZ, 2013, p. 52)

Outro diretor que tem se consolidado no cinema brasileiro com alguns curtas e também especialmente com o seu primeiro longa-metragem, é o crítico e cineasta Kleber Mendonça Filho. Seu filme *O Som ao Redor* (2012) fez carreira em grandes festivais, principalmente internacionais, e estava na lista dos indicados do *pré-Oscar* de filme estrangeiro. Mendonça Filho fala que, para ele “filmes são pedidos de palavras”, são aquelas ideias que persistem e que geram a certeza de fazer um filme.

Nos *workshops* ministrados por tais autores, havia sempre um momento de perguntas da plateia, e o livro traz uma compilação destes questionamentos.

Você comentou sobre escrever um roteiro como se estivesse lendo um livro. Sempre me pergunto sobre o momento de trazer o roteiro para a filmagem, de como no processo as coisas podem se perder. Será que isso não vem de um deslocamento de linguagem? Porque, é claro, o roteiro já é parte da linguagem cinematográfica, mas é uma tradução da escrita para o visual? (...) O roteiro as vezes é uma lista de compras para o filme, e às vezes funciona como uma peça literária, mas de qualquer forma, a transposição da linguagem em si é a realização. (...) Enfim, a coisa mais bonita que acontece com um roteiro, considerando que ele ainda não é o filme, e que o filme só existirá uns dois anos depois, é você mostrar isso para alguém, e essa pessoa falar do filme como se ele já existisse, 'então, naquela cena da árvore, com a criança...' e aí você entende que o roteiro é claro o suficiente para criar uma imagem potente na cabeça de alguém. (MENDONÇA, 2013, P. 91)

Outra pergunta dirigida a Mendonça Filho durante o Seminário teve relação com a estética de seu filme *O Som ao Redor*: se nasceu antes ou depois do roteiro? O cineasta confirma que a estética nasceu no 'processo de roteirização'. Esta informação aponta para o que o autor McKee diz sobre roteiristas que trazem um estilo já na escrita do roteiro. *O Som ao Redor* poderia ser 'mais um filme temático sobre a questão social', porém, a linguagem criada e amalgamada ao trabalho de som e fotografia no início do filme, indica um outro caminho de criação e significado.

Mendonça Filho comenta que, quando estava na Universidade, não considerava o roteiro como algo importante mas, com o tempo, foi se dando conta que, se o roteiro é forte, influencia de maneira muito boa o filme. E a partir desta resposta de Mendonça, um participante do Seminário levantou outra questão:

Você colocou desde o início a ideia do roteiro como uma linha central que, quando forte o suficiente, puxa o filme para si. Ao mesmo tempo, me dá a impressão que a direção insere algumas coisas, observações que acabam sendo fundamentais. Você acha que existe essa complementariedade? É possível que um roteiro dirigido por outra pessoa que não o autor mantenha o significado inicial? É possível existir uma identificação artística perfeita entre duas pessoas, em que o realizador entende de maneira absoluta a história original e faz uma bela transposição do roteiro, mas isso não é importante, a não ser que você tenha um roteiro magnífico e seja importante para o filme ser magnífico, mas o cinema é tão orgânico que não há nenhum tipo de regra que o defina. Você pode ter um roteiro magnífico e um filme excelente que desrespeitou completamente o roteiro, ou você pode ter um filme ruim que é fiel a um bom roteiro. (MENDONÇA, 2013, P. 95)

Lucrecia Martel, autora entre alguns filmes de *Ciénaga* (2001), *La Niña Santa* (2004) e *Mujer sin cabeza* (2008) nos presenteia com um olhar diferente, como já vimos: trabalhar a criação a partir do som, uma vez que sempre a construção de um roteiro se volta para a imagem, deixando o som a cargo de técnicos, *designers* sonoros e direção, como aponta Campos:

Um som pertence ao roteiro se passa informação importante sobre um elemento da história, expressa uma subjetividade ou motiva a reação de um personagem. Se não possui nenhuma dessas funções, o som não pertence ao roteiro e deve ser ignorado". (CAMPOS, 2009, p. 185)

Todo o pensamento e a criação de Martel vai na direção contrária: ela se propõe a pensar a cena a partir do som, o que é muito evidente em seus filmes. A descrição da ementa de seu *workshop* traz a seguinte proposição implícita:

Imersos no ar, como em uma grande piscina vazia de água, assim estamos. Nós crescemos entre conversas, ondas que viajam através do ar e nos rodeiam, nos atravessam. Mas nós consagramos nosso tempo ao olho. Existe uma maneira de construir o cinema a partir do som e, de todos os sons, aquele da língua mãe. Breve referência a construção do espaço visual baseado no som, e à escrita do roteiro em camadas. (MARTEL, 2013, p. 142)

O roteirista e diretor mexicano Guillermo Arriaga também apresenta sua experiência e informa o que o influencia na concepção de seus roteiros. Arriaga estreou no cinema em 2000 com *Amores brutos*, seguido de *21 gramas* (2003) e *Babel* (2006). Estes três filmes não foram dirigidos por ele, mas hoje ele se tornou diretor dos seus próprios roteiros. Arriaga é um roteirista importante dentro da história do roteiro, assim como Charlie Kaufman. São roteiristas que ficaram conhecidos por 'um estilo de roteirizar', algo pouco comum no cinema, uma vez que, em geral, o estilo é creditado aos autores que são diretores e roteiristas de suas próprias obras. Uma das características principais dos roteiros de Arriaga é a 'descentralização da figura do protagonista' nas tramas não lineares. Dentro das técnicas, que compartilhou com outros roteiristas, está a de usar uma palavra como conceito.

A maior parte das pessoas não sabe do que se trata a sua história. É muito difícil comunicar ao resto da equipe sobre o que o filme trata. Quando estou em reunião com os estúdios de Hollywood – como diretor, produtor e

escritor – falo de uma só palavra. (...) Nem sempre, quando começamos a escrever, sabemos que palavra é esta. Muitas vezes temos que começar a escrever as primeiras páginas para descobrir do que se trata. O ato de escrever não é um ato de clareza, é um ato de descobrimento. (ARRIAGA, 2013, p. 65)

Arriaga diz que a maioria dos professores de roteiro prescrevem certas regras que ele, particularmente, nunca cumpre: “1 – Saber tudo sobre o personagem – eu não sei nada dos meus personagens. 2 – Fazer uma investigação sobre o tema – eu nunca faço investigação nenhuma. 3 – Sempre saber o final – eu nunca sei o final de nada.” (ARRIAGA, 2013, p.65). Por outro lado, ele comenta ainda que, seu amigo, o diretor Afonso Cuarón que roteirizou o filme *E sua mãe também* (2001), não escreve nada se não souber o final da história.

A segunda questão importante para a escrita dos seus roteiros, segundo Arriaga é 'criar um conceito' que ajuda na criação da estrutura e estética do filme.

(...) Em *21 gramas*, o conceito é um indivíduo que está prestes a morrer – que é interpretado por Sean Penn – e se lembra de tudo que aconteceu antes de chegar ao hospital, mas todas as suas memórias chegaram de forma fragmentada e não-linear. O que tratei em *21 gramas* é de que nenhuma cena tivesse a ver temporalmente com a cena anterior e com a cena seguinte. Quis fazer um experimento radical. Claro que não se pode escrever um filme como *21 gramas* de maneira linear e depois fazer um *cut and paste*. Este tipo de filme tem que ser escrito nesta ordem. Foi muito doloroso ver as pessoas dizerem: 'que grande edição tem *21 gramas*'. (ARRIAGA, 2013, p. 66)

Outro ponto por ele ressaltado é a necessidade de os roteiristas terem consciência de a qual tradição se filiam. Arriaga comentou em *workshop* ministrado em Curitiba em 2012 que, um editor o questionou sobre isso e ele lembrou que: “(...) há diretores que querem ver o mundo de uma maneira detida, como, por exemplo Tarkovski. Essa é uma forma de construir o mundo, de ver a realidade. Há outros diretores que gostam que aconteçam coisas no mundo.” (ARRIAGA, 2013, p. 66) Esta explicação nos faz concluir que, a maioria dos livros de criação de roteiro apontam para técnicas de cenas que enfatizam ação e reação; seriam 'um mundo onde se passam muitas coisas'; no entanto, o “mundo *más detenido*” como Arriaga aponta, é pouco estudado a partir do roteiro.

O teórico e também roteirista Jean-Claude Carrière diz que o roteiro pode ser comparado com uma “ferramenta da alquimia”, uma passagem, uma transformação.

Todos aqueles que, sobre um tablado, em um estúdio, participam desta transformação muito lenta, muito difícil, tão árdua quanto a busca da pedra filosofal – seja ele o último estagiário que traz os sanduíches ou o ‘mestre da obra’ – são os operários deste ato de feitiçaria. Eles trabalham neste antro, neste cadinho mágico que é o cinema, que irá transformar um ‘objeto’ escrito em ‘coisa’ filmada. O roteiro é principalmente isso, o instrumento de uma passagem, uma etapa crisálida. Se tivesse que definir o roteiro, é o que eu poderia dizer... Um texto portador de um outro estado...Palavras geradoras de imagens e sons. (CARRIÈRE, 1983)¹⁹

Outra questão que deve ser levantada é a utilização das palavras registradas no roteiro cinematográfico. Tanto o escritor quanto o dramaturgo trabalham as potencialidades da palavra como geradoras de imagem e imaginário. É a palavra que conduz a narrativa e proporciona o tempo e espaço e os próprios diálogos. Na literatura, mais ainda que no teatro, as pessoas são convidadas a imaginar os personagens e as cenas com o percurso dado pelo escritor. A palavra é que ordena o tempo e o espaço e dá vida às situações, como exemplifica Ismail Xavier.

(...) o conjunto de planos se insere dentro de um filme cujos objetivos estão ancorados à narração de uma história, o que implica na incorporação de convenções narrativas e dramáticas não exclusivas ao cinema. Na sua organização geral, o espaço-tempo construído pelas imagens e sons estará obedecendo às leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura. A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação a outra, as elipses, a manipulação das fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta. (XAVIER, 2005, p.32)

E, se concordamos que a estrutura narrativa na literatura se dá pela palavra, assim como norteia a dramaturgia do teatro, de que se alimenta o roteirista ou do que deveria se alimentar? Do espelho da literatura e do teatro com a palavra ou do cerne das cenas, da construção, da potência de elementos inventivos que estão presentes aos olhos de quem vê a tela, a potência de imagens e sons?

O teórico Christian Metz irá levantar questões e fazer analogias a respeito da palavra e da imagem:

¹⁹ Este texto é a transcrição parcial de um seminário ministrado por Jean-Claude Carrière no *Ateliers des arts* em março de 1983, traduzido por Ignácio Dotto Neto.

A palavra é sempre um pouco porta-voz. Ela nunca está inteiramente *dentro* do filme, está sempre um pouco *na frente*. Pelo contrário, as composições musicais ou imagéticas, por mais que se destaquem, não se colocam entre o filme e nós; nós as sentimos como fazendo parte da carne do filme: matérias ricamente trabalhadas, porém matérias. (METZ, 2010, p. 71)

Mais adiante, o autor irá concluir, firmando que, o filme trouxe o discurso imagético, apoderando-se da palavra, do ruído e da música: “Assim é que uma verdadeira definição do ‘específico cinematográfico’ só pode se situar em dois níveis: discurso fílmico e discurso imagético.” (METZ, 2010, p. 75)

Se pensarmos no último século de cinema, na criação de filmes que marcaram o cinema do ponto de vista autoral, não estariam os livros de ofício de roteiro apenas se ocupando do conhecimento há muito abordado em livros de literatura e teatro, da base da dramaturgia?

Assim, acreditamos que um roteirista profissional pode contar uma história, mas, antes de tudo, ele é um criador de sentidos por meio de textos, imagens e sons, que se refletem em cada cena do filme. Ao final, este acúmulo de cenas organizadas pela montagem, também inspirada no roteiro, pode ter outro sentido, de acordo com a alquimia que se produziu durante o processo de filmagem; ou ainda, no cinema contemporâneo e particular de alguns diretores, cada cena se esvairá em si, múltipla de significados, como diria o roteirista Guillermo Arriaga, “porque escrever é um ato de descobrimento e não um ato de conhecimento”. (ARRIAGA, 2013, informação verbal).²⁰

2.3 TIJOLOS DE IDEIAS - A CRIAÇÃO DA CENA NO ROTEIRO

O ensino da disciplina de roteiro cinematográfico, como vimos no tópico anterior, tanto se apoia em um documento técnico com regras de feitura, quanto é também um objeto sensível em que se imprime imagens, sons e, além de tudo, a

²⁰ O autor Guillermo Arriaga falou sobre isso no Seminário *Ficção Viva* em Curitiba.

'captura de fragmentos do mundo' que são transformados, pelo roteirista, em uma obra cinematográfica. Como o roteiro contém essas duas esferas - a técnica e a invenção, ele se dá, geralmente, numa escala de etapas que são: sinopse, argumento, escaleta e roteiro²¹. Estes passos não são regras absolutas e cada autor as utiliza da maneira que melhor lhe convém no processo criativo.

Tanto o texto de teatro, quanto a literatura tendem a ser escritos de uma maneira mais livre, não apoiados em regras e programas, dependendo mais do estilo de cada autor. Já o roteiro de cinema é construído a partir de cenas, como exemplificou Saraiva e Cannito (2010) tijolos que são colocados um a um para juntos construírem uma estrutura, como a casa. A analogia com o tijolo é em função de cada cena ser escrita separadamente, mesmo que depois o diretor opte por fazer um plano-sequência, unindo cenas. Enquanto as palavras na literatura ou mesmo no teatro têm a capacidade de fazer o público imaginar, as cenas criadas por roteiristas já são, em certa extensão, embriões de imagens e sons e devem ter a capacidade de deixar 'lacunas e subtextos' para que o público possa fazer o seu percurso, cena a cena.

A cena é a unidade mínima do roteiro e é dela que nos ocuparemos como objeto de estudo, sem adentrarmos com profundidade na estrutura do roteiro cinematográfico, que envolve concepção de personagens, diálogos e linguagem. Estes poderão aparecer no trajeto, mas não como foco principal. Field dizia que a cena é o elemento isolado mais importante do roteiro - mas, com uma cena por si só não se faz um roteiro - e sim com muitas cenas bem elaboradas, diálogos, personagens e, principalmente, uma estrutura de linguagem, o modo *como* se conta uma história.

²¹ As etapas de um roteiro são geralmente utilizadas no desenvolvimento de um longa-metragem por roteiristas, com exceção conforme o processo criativo do roteirista, como já mencionado. No entanto, essas etapas são recomendadas como passos a serem seguidos. A primeira das etapas é a sinopse; diferentemente de uma sinopse que consta na capa DVD, é o resumo da obra até o desfecho, a ideia que se quer desenvolver. O argumento contém a descrição das cenas, mas em forma de texto corrido, sem a utilização ainda de programas de roteiro. A escaleta, terceiro passo, se desenvolve em programas de roteiro, com cabeçalho e resumo de cena, mas ainda sem diálogos e, por fim, o roteiro, que é estruturado em pequenas unidades chamadas "cenas" com diálogos que pode receber diversos tratamentos.

Toda cena tem duas coisas: LUGAR E TEMPO. *Onde* sua cena acontece? Num escritório? Num carro? Na praia? Nas montanhas? Numa rua apinhada? Qual é o local da cena? O outro elemento é o *tempo*. A que horas do dia ou da noite acontece? De manhã? A tarde? Tarde da noite? Toda cena transcorre num lugar *específico* e num tempo *específico*. Tudo o que você tem que indicar, no entanto é DIA ou NOITE. (FIELD, 2012, p.113, grifos do original)

Neste tópico ocupar-nos-emos de algumas cenas do filme *Django* (Quentin Tarantino, 2012) para investigar o conteúdo abordado nos livros de ofício que acabamos de mencionar, servindo como base de comparação a outras cenas que prezam pela construção da poesia.

A pesquisa traçada neste estudo parte da leitura do roteiro que originou o filme em questão; no entanto, utiliza-se também de imagens do filme concluído como complemento da análise.

Ao ler o roteiro e ver o filme *Django*, nos deparamos com algumas mudanças no que tinha sido pensado inicialmente e o que permaneceu na obra concluída. O filme inicia com uma apresentação dos créditos, em que, ao fundo, escravos caminham em algum lugar do Texas. As imagens evidenciam mais o rosto de um deles (o escravo chamado Django), porém, ainda não sabemos nada sobre ele, apenas que caminha entre outros que recebem chibatadas. No roteiro, além dos créditos, nesta primeira cena, estava previsto um *flashback*, no qual Django se lembraria da sua esposa Broomhilda - ela seria levada para um leilão com paradeiro desconhecido. No filme esta cena foi suprimida.

FIGURA 09 – DESCRIÇÃO DA CENA 1 DO FILME *DJANGO*

DJANGO
amongst many other shoulders and heads, sees through the bars of the
cell door, his wife BROOMHILDA being led to the auction block.
He fights his way to the door, and far off and obscure in the distance,
he can see Broomhilda up on the auction block, and in the distance he
hears the Auctioneer yell; "Sold." Then she's taken away to whereabouts
unknown, never to be seen again.

22

Fonte: Roteiro de "Django", de Tarantino²³

Em seguida, outras cenas que exibem compra e venda de escravos aparecem no roteiro e provavelmente caíram na edição, fato corriqueiro tanto na montagem de filmes autorais como na indústria americana, uma vez que a edição não fica só a cargo do diretor, mas também o produtor tem poder sobre o corte final. David Mamet comenta essas diferenças entre arte e indústria:

Os artistas não visam trazer nada, nem para a plateia nem para mais ninguém. Visam apenas, mais uma vez, curar um desequilíbrio furioso. O empresário sensato visa 'dar as pessoas o que elas querem'. E o bom senso sugere que elas querem emoções rápidas e mutilação. (MAMET, 1998, p. 52)

Além da influência do produtor durante a montagem, muitas vezes o próprio diretor reconhece que cenas escritas no roteiro não estão contribuindo para a construção do filme e as retira. Aïnouz reflete sobre este processo – do roteiro a edição:

²² Entre tantos ombros e cabeças, Django enxerga através das barras da porta da cela, sua mulher Broomhilda sendo levada ao Leilão. Ele luta para abrir caminho até a porta, inalcançável e obscura à distância; pode ver Broomhilda no tablado do Leilão, e ao longe, ouve o leiloeiro gritar "Vendida". Então ela é levada para algum paradeiro desconhecido, para nunca mais ser vista novamente. (tradução livre da autora)

²³ Roteiro retirado do *site* <<http://gregorymancuso.com>>

O que é que me preocupa hoje em dia no meu trabalho: o roteiro é traiçoeiro e a literatura que contamina um roteiro também é muito traiçoeira. Porque as rubricas podem ser super bonitas, os diálogos corretos e aí você fala: 'será que eu conseguiria viver sem essa cena?'. Aí complica. Quando eu estou preocupado com o roteiro, estou preocupado com a clareza emocional sobre as cenas. 'Porque eu preciso desta cena? Porque essa cena precisa existir'? E o roteiro serve muito mais para mim como um termômetro para eu medir, antes de filmar, se uma cena tem coração, se te sentido...ou se ela está ali só para o cara entender que você vai de A a C e precisa passar por B, sabe? Nesse sentido, o roteiro tem sido cada vez mais importante para mim como uma possibilidade de excluir o desnecessário. (AÍNOUZ, 2013, p. 49)

O cineasta Andrei Tarkovski também discutia esta transformação que poderia ocorrer da criação do roteiro até o recorte final:

Devo dizer que, no meu caso, as dificuldades especificamente ligadas à concepção de um filme têm muito pouco a ver com sua inspiração inicial: o problema sempre foi mantê-lo intacto e não adulterado, como um estímulo para o trabalho e um símbolo do filme concluído. A concepção original corre sempre o perigo de degeneração em meio ao tumulto que cerca a produção de um filme, o perigo de ser deformado e destruído durante o processo da sua própria realização.. (TARKOVSKI, p. 148-149)

A cena de apresentação dos créditos dura cerca de três minutos. Aparecem as cartelas: "1858: Dois anos antes da Guerra Civil" e, alguns segundos depois: "Em algum lugar do Texas". Estas cartelas também não estão no roteiro. Podemos começar a pensar no conceito de *transparência* a partir das cartelas. Nas teorias *transparência* e *opacidade* tratadas por Ismail Xavier que empregamos para elucidar algumas questões em relação à concepção da cena no roteiro, o autor argumenta que o 'cinema da *transparência*', como a palavra já evidencia, tem de possuir clareza em seu cerne e está amparado na função e serventias elegidas na convenção da sociedade; já o 'cinema da *opacidade*' vai contra as convenções, não está amparado em regras fixas, mas na invenção e no olhar, instaurando imagens novas e no cotidiano de pessoas. Xavier esmiuça estas diferenças:

Em suas várias tendências, o cinema poético representa sempre a introdução de fatores que perturbam a fruição de uma imagem transparente. Com suas variações de luz, foque/desfoque, superposições, imagens fixas combinadas com movimento contínuo e convencional, com suas intervenções diretas na película (riscos feitos à mão, letras, impressões digitais), com seus movimentos rápidos e irregulares feitos com a câmera na mão, tal cinema radicaliza certos procedimentos comuns a produção dos cinemas artesanais dos anos 1960 (em outros contextos dirigidos para um discurso sociopolítico mais direto). O cinema 'rebelde' americano concentra-se no ataque à superfície limpa da imagem. Ele é uma revolta estética canalizada para a destruição do espelho, da janela ou da vitrine higiênica de Hollywood. Produzindo tais 'ruídos' na comunicação do espectador com o que a 'câmera' mostra, ele convida a plateia a ter uma experiência sensorial organizada dentro de outros parâmetros e chama a atenção para a textura da tela como superfície bidimensional e não como janela, que se abre para um espaço tridimensional. (XAVIER, 2005, p. 120, grifos do original)

Assim, não basta a locação evidenciar um lugar inóspito; é preciso isso estar muito claro em letreiros; mas, não podemos esquecer que faz parte do 'estilo Tarantino' fazer uso de cartelas em suas obras.

No filme os dois cavaleiros que estão conduzindo os escravos, entre eles Django, se detêm porque veem uma luz e, em seguida, uma carruagem. Os escravos ficam apreensivos e um dos cavaleiros apruma a espingarda. Desde o início se evidenciam recursos de dramaturgia centrados no suspense da cena. Quem está vindo, o que irá acontecer? Hitchcock usava o exemplo de 'uma sala com uma bomba' para falar da diferença entre suspense e surpresa: se vemos dois homens conversando em uma sala e sabemos que há uma bomba embaixo da mesa, isto se chama suspense, porque é um pacto com o público, sabemos que pode acontecer algo. Mas se, por acaso, nem os personagens, nem o público sabem e a bomba explode de repente, tem-se uma surpresa. É sabido que filmes que estão destinados às salas de cinema e querem atingir o maior número de público possível, utilizam-se de estratégias de dramaturgia - suspense e surpresa, que deixam os espectadores mais atentos e conectados para o que virá em seguida, lembrando que o homem gosta de dramatizar e fica atento aos problemas, citando também David Mamet.

Dicky Speck, como é chamado um dos cavaleiros, pergunta: "*Quem vai lá cambaleando no escuro, diga o que quer ou se prepare para levar chumbo*". Além de estarmos vendo, esta imagem é reiterada pela fala que também está baseada em deixar uma pergunta no ar, como menção à cena que "está grávida de outra", expressão recorrente entre profissionais de dramaturgia, onde o diálogo gera dúvidas, o embate e conflito podem acontecer ali. Em quatro minutos de filme, o

conflito está armado, como nos conceitos mencionados por Pallotini no capítulo anterior. O cavaleiro diz que não vai fazer mal a ninguém, que é apenas um viajante fatigado.

Quentin Tarantino já declarou uma vez, que escreve seus roteiros para antes serem lidos como literatura e, as pessoas terem prazer com a leitura (tanto que o personagem Dr. Schultz, no momento que está chegando nesta cena, é escrito com o nome de “The Rider”, o cavaleiro). Ele só passa a ter o nome de Dr. Schultz no roteiro quando Dicky pergunta, mais à frente, que espécie de doutor ele é.

O roteiro também indica, em rubrica, o sotaque germânico do doutor, mas não faz menção ao estilo da carruagem do Dr. Schultz, que carrega o protótipo de um dente gigante. O personagem diz que procura dois mercadores de escravos conhecidos como os Irmãos Speck e pergunta se por acaso seriam eles.

Em quase cinco minutos de filme, temos um personagem com o primeiro objetivo. O diálogo ao 'estilo Tarantino' não é objetivo e implica um olhar dele a respeito das coisas, embora sempre deixe perguntas implícitas em cada cena. Os cavaleiros não respondem se são eles e fazem outra pergunta, “que tipo de Doutor é ele?” Dr. Schultz, então, pergunta novamente, se são eles os irmãos Speck e se compraram estes escravos em Greenville, ou seja, sempre adiando as respostas e gerando outras perguntas, alimentando assim uma cena da dramaturgia clássica. A resposta não vem e Dr. Schultz inicia uma conversa com os escravos, perguntando se algum deles morava na fazenda Carrucan? Os escravos estão acorrentados em fila, e escuta-se um “*Eu sou da fazenda Carrucan!*”. Dr. Schultz pergunta quem disse aquilo e não obtém resposta. Novamente uma não resposta. Ele desce, então, da carruagem, liga sua lamparina e vai pessoalmente averiguar.

FIGURA 10 – MOMENTO EM QUE SE RECONHECE DJANGO ENTRE OS ESCRAVOS COMPRADOS



Fonte: *Frame* do filme “*Django*”, de Tarantino

No filme, os cavaleiros observam imóveis enquanto Dr. Schultz passa com a lanterna entre os escravos e todos estão calados. Nota-se que um deles respira mais forte; Dr. Schultz pergunta o seu nome e reconhecemos o personagem que dá nome ao filme: Django!. Neste momento planta-se mais uma questão: Quem é Django? Alguém que leva o nome de um filme tem uma determinada importância dentro de uma narrativa. O suposto dentista pergunta se Django conhece os Irmãos Brittle. Ele confirma com a cabeça e diz o nome dos três, diferentemente do que está no roteiro que mencionava uma conversa mais estendida entre Dr. Schultz e o personagem principal. Dr. Schultz pergunta se ele reconheceria estes homens.

Os homens que conduzem os escravos pedem para ele parar de falar com Django. Interrompe-se aqui uma questão para passar a outra - a negociação de Django, o que faz com que o cavaleiro afirme que o escravo não está à venda, criando assim um problema dramático, porque, em função da cena, percebe-se agora, que Dr. Schultz precisa de Django. O cavaleiro aponta a arma para Dr. Schultz e há conversas em tom irônico. Dr. Schultz pergunta se “ele tem intenção mesmo de matá-lo ou se só está sendo levado pelo seu lado dramático.” O foco da narrativa está em Dr. Schultz, que está sendo ameaçado com uma arma e pode

morrer; há um momento de tensão e acontece uma quebra de expectativa na narrativa. Apaga-se a lanterna de Dr. Schultz e ele atira nos dois cavaleiros.

Em poucos minutos de filme e também no roteiro, estabelece-se a cena centrada na base do drama: conflito, suspense e surpresa, como apontado nas principais teorias apresentadas em livros de roteiro no tópico anterior. Uma única cena está composta pela chegada do misterioso Dr. Schultz, a descoberta de quem é Django e ainda impõe-se um objetivo maior: levar Django até a fazenda dos Irmãos Brittle. Mendonça reflete sobre estes momentos clássicos dentro da dramaturgia:

É a situação clássica de tensão e consumação da tensão, mas eu acredito na quebra desse clichê, em criar outras formas de administrar isso, formas que devem vir de um ponto de vista que precisa ser defendido. Se você tiver um princípio e o seguir, a tensão virá, de uma forma ou de outra. Sinto muita falta de pontos de vista explícitos nos filmes que tenho visto. (MENDONÇA, 2013, p. 91)

A cena continua - os escravos assustam-se e observam o que está acontecendo. Um dos mercadores de escravos está morto e outro, ainda vivo, tem a perna presa sob o cavalo. Passa-se um tempo e Dr. Schultz utiliza-se da ironia ao pedir desculpas à este cavaleiro por ter atirado em seu cavalo. O cavaleiro grita e Dr. Schultz pede para ele 'abaixar o volume da gritaria' porque precisa terminar de entrevistar Django. Dr. Schultz retoma o assunto dos irmãos Brittle, como para reiterar este objetivo na linha narrativa. Ele questiona novamente se Django os reconheceria, o que Django confirma. Dr. Schultz ratifica a compra dos escravos, ironicamente pede um recibo e, em seguida, liberta Django, ressaltando que ele deve pegar uma blusa e o cavalo para seguirem viagem. No final dela, solta os outros escravos, que acabam por matar o cavaleiro que restou. Na descrição da cena, na página 7 do roteiro, havia mais uma cena de *flashback* de Django fazendo amor com Broomhilda, mas esta não aparece no filme. Em uma só cena do filme, temos muitos acontecimentos, surpresas, informações e um objetivo claro, que deixa a história em suspense: um escravo e um suposto Doutor partem para encontrar os irmãos Brittle, será que eles o encontrarão?

Guilherme Arriaga diz que são sempre mais interessantes os personagens que decidem, ou seja que têm um objetivo pela frente e podem ou não tomar decisões. Neste caso, temos o Dr. Schultz que decide por Django, o liberta dos

mercadores de escravos, e que coloca um outro objetivo na vida dele, ou seja, têm-se assim, a ação dramática, a qual enfatizamos por meio de autores nos tópicos anteriores.

Personagens que decidem são mais interessantes que personagens que tem outras pessoas para decidir por eles. Quando escrevemos temos que levar em consideração se é o personagem quem vai decidir algo, ou se haverá alguém que decidirá as coisas por ele. Se é um personagem que é capaz ou não de ler a conjuntura. (ARRIAGA, 2013, p.68)

Dr. Schultz e Django partem à noite e chegam no dia seguinte em uma pequena vila estilo *western*, estilo este explicitado no roteiro. No filme, Django cavalga e Dr. Schultz vai em sua carruagem; andam pelas ruas da vila e todos ficam olhando espantados para eles. Um morador chega a dizer “um negro no cavalo!”, até que Dr. Schultz pergunta 'o que estariam olhando' e, Django responde: “Nunca viram um crioulo a cavalo”. Esta questão certamente, além do objetivo do filme, traz um outro problema dramático e evidencia o que isso pode acarretar porque estão quebrando uma regra naquela comunidade. No roteiro, no entanto, não era isso que acontecia: antes de chegarem até a vila, percorriam um longo trajeto, e conversavam a respeito do cavalo. Dr. Schultz perguntava o que ele iria fazer com o cavalo, Django respondia “*que cavalo?*”, dizendo que o cavalo era dele e Django negava o cavalo. Django dizia, ainda, que não podia alimentar nenhum cavalo e nem oferecer um lugar estável para o animal. A conversa é longa no roteiro e a cena seguinte no roteiro é a que vemos do filme, onde Dr. Schultz pergunta 'o que estariam olhando'. Pressupõe-se que a cena anterior 'caiu' também na montagem, porque a conversa deles sobre o cavalo é sintetizada na frase “*o que eles estão olhando?*” e “*Nunca viram um crioulo a cavalo*”. Muitas vezes, quando se escreve roteiros, não se nota, no papel, cenas repetidas; entretanto, na tela, fica mais evidente, pois, como dizia McKee: “na tela não há esconderijo” e então opta-se pela exclusão da cena.

Django e Dr. Schultz entram em uma taberna; enquanto os dois conversam, sabemos um pouco mais sobre o suposto Doutor. Voltamos a pensar na funcionalidade da cena. Em filmes como *Django*, as cenas que serviam para revelar apenas um aspecto, geralmente foram cortadas e manteve-se as cenas de ação-reação que deixam 'ganchos' para as cenas seguintes. O que se percebe lendo o roteiro é que, várias cenas inteiras foram cortadas e, em geral, as que ficaram não

apresentam grandes modificações em relação ao roteiro, com exceção de cortes de diálogos.

A terceira cena do filme, que está indicada no roteiro como sendo a quinta, é o momento em que os personagens – Django e Dr. Schultz entram na taberna. A primeira surpresa é do taberneiro ao ver um negro entrar num ambiente frequentado apenas por brancos que, na sequência, é impelido a chamar o xerife da cidade. Não se sabe o porquê da necessidade da presença do xerife, e assim planta-se uma dúvida à cena. Neste meio tempo, Dr. Schultz serve cerveja a Django, conversam sobre trabalho, enquanto o xerife chega e os manda sair. Dr. Schultz mata-o fora da taberna e discursa, dizendo que 'agora podem trazer o capitão'. Esta cena está amparada na surpresa, uma vez que não se espera por este comportamento. O capitão chega e pede para Dr. Schultz sair da taberna novamente. Doutor Schultz explica que o xerife era um homem procurado pela lei, e que agora ele (capitão) lhe deve 200 dólares. Ou seja, usa da ironia para esclarecer um pouco mais a história e sua profissão. Nestas cenas, muitas coisas se revelam e acontecem, enquanto vai se desenvolvendo a relação entre os dois personagens (Django - Dr. Schultz), que agora, partem realmente com o objetivo de encontrar os irmãos Brittle.

Na cena seguinte, eles seguem a jornada e Dr. Schultz promete a Django que, quando encontrarem os irmãos Brittle, ele será um homem livre, com um cavalo e 75 dólares; Django responde que então, irá procurar a sua mulher e comprar a liberdade dela de volta. Este seria um suposto 'novo objetivo' para Django, plantado pelo filme. Django, nesse momento, insere a história do casal: ele e sua esposa moravam na fazenda Carrucan e fugiram. Logo após esta cena, um *flashback* revela que um homem branco comenta que vai vender sua esposa no mercado de *Greenville*. Broomhilda tem um nome alemão e Django conta que ela fala um pouco da língua porque morou com alemães. Dr. Schultz fica curioso e percebemos uma identificação com a cultura dele com a dela.

O próximo passo do filme, é Dr. Schultz compra roupas para Django e, em seguida, eles chegam em uma fazenda com a desculpa de que querem comprar uma escrava. Django chega bem vestido e a cavalo, o que causa um desconforto ao dono da fazenda, que diz não permitir ali um negro montando um cavalo. Enquanto Dr. Schultz conversa com o dono da fazenda, Django procura pelos irmãos e logo os identifica. As lembranças de sua amada e como estes homens a maltratavam são inseridas novamente em *flashback*, enquanto Django os procura. O escravo, antes

de matar um deles, o açoita. Dr. Schultz, ao escutar tiros, chega e pergunta de que se trata e Django fala "são os irmãos Brittle"; dois estão mortos e um terceiro está fugindo e logo em seguida é morto por um tiro certeiro de Dr. Schultz.

Aos trinta e oito minutos da obra, o objetivo inicial de encontrar os irmãos Brittle já se concluiu. Com esta questão resolvida, Django pode ser um homem livre; no entanto, e diferentemente de uma narrativa clássica que manteria um objetivo até o final, abre-se um segundo objetivo: encontrar Brumhilda! Neste momento, o personagem Dr. Schultz resolve acompanhar Django nesta jornada. O filme é mais do que esta primeira fase de um homem que caça pessoas foragidas; é uma obra sobre um escravo chamado Django e o resgate de sua amada. Saraiva e Cannito diriam que o interessante é que hoje, a maioria das regras dos manuais não se aplica à grande maioria dos filmes chamados comerciais; ou seja, vivemos num período em que as regras e modelos estão incorporadas e ao mesmo tempo diluídas na construção do roteiro cinematográfico. **Mas, se a maioria das regras não se aplica, por que a maioria dos livros de ofício ainda as ensinam como se fossem os únicos recursos a serem seguidos para um “bom” roteiro?**

Em alguns filmes, podemos perceber a tendência de dialogar mais com certas tradições, mas isso não é uma regra; alguns podem dialogar mais, outros menos, e o nosso papel aqui não é de inquirir o que é melhor ou pior, mas analisar o que é ensinado e avançar na pesquisa sobre a construção do poético.

Assim, podemos evidenciar que, *Django* se utiliza de procedimentos e estratégias narrativas ensinadas na maioria dos livros sobre roteiro; porém, não se restringe a elas, trazendo um novo olhar sobre a questão da escravidão e, principalmente, recriando o gênero *western*.

Uma vez que o universo das estratégias de dramaturgia está convencionado e os livros de roteiro delas se ocupam e de seus princípios, vamos nos ater à construção de elementos poéticos no roteiro: **onde percebê-los e como criá-los?**

3. VER DE NOVO: A CONSTRUÇÃO DO POÉTICO NA ESCRITA DO ROTEIRO CINEMATOGRAFICO

3.1 ELEMENTOS E OBJETOS – FUNÇÃO E DISFUNÇÃO

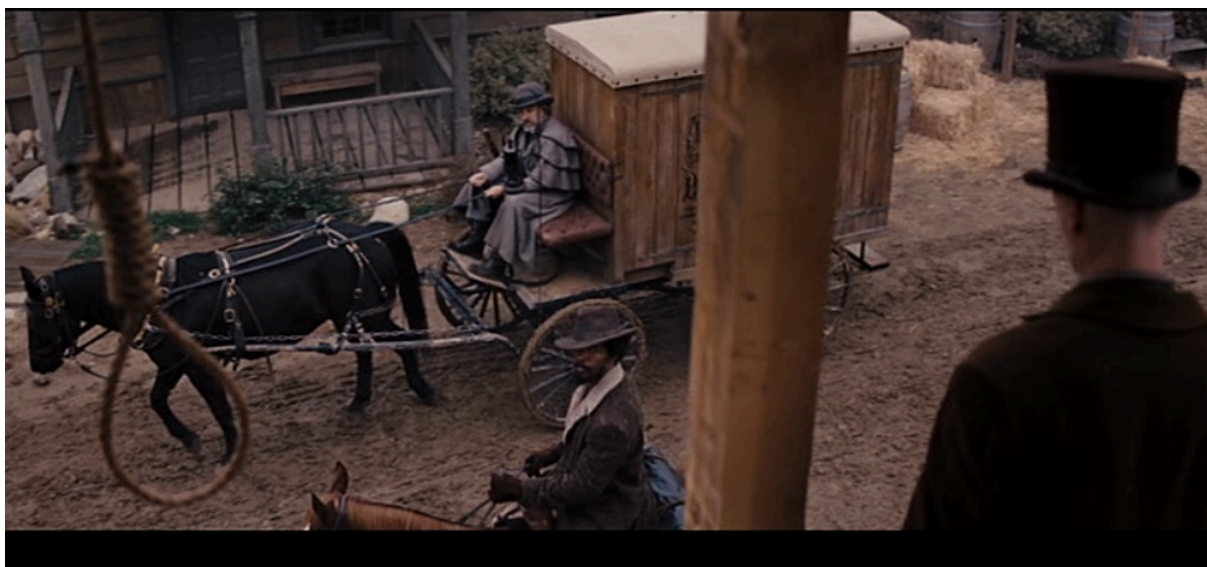
Começamos a demonstrar que, cenas construídas a partir da base do drama e estratégias narrativas, como as empregadas no filme *Django*, usam o signo cavalo na sua função estabelecida pela sociedade, pelo uso comum. Exemplo disso é o cavalo de Django, que chama atenção quando Dr. Schultz e Django chegam à vila e algumas pessoas se surpreendem com o fato de um crioulo montando um cavalo, algo pouco corriqueiro para a época. O cavalo, nesse sentido, tem a função de significar que um homem negro jamais poderia montá-lo, além da usual: servir de montaria, de transporte e é isso que o cavalo significa neste filme. O sentido se encerra nele mesmo; podemos até atribuir algum significado à questão da escravidão, mas o cavalo, pela forma como foi empregado pelo roteirista, não é uma 'imagem de abertura' sobre a qual podemos criar experiências e imaginações outras; seria, como apontamos anteriormente, uma imaginação já comprometida com os fatos (causa-efeito), conectadas a objetivos específicos.

FIGURA 11 – DJANGO MONTANDO UM CAVALO, CHEGANDO À VILA COM DR. SCHUTZ



Fonte: <http://www.meuclosetenarnia.com/2013_01_01_archive.html>

FIGURA 12 – DJANGO A CAVALO SENDO OBSERVADO PELOS MORADORES DA VILA



Fonte: *Frame* do filme *Django*

Assim como o cavalo de *Django* pode servir para análise de elementos, outros cavalos em filmes nos remetem a refletir sobre função e disfunção. O artigo *Cavalo no canto, a poética do estranhamento em Durval Discos*, da pesquisadora Sandra Fischer, nos ajuda a pensar sobre o simbólico e os elementos. O filme *Durval discos* (Anna Muylaert, 2002), conta a história de Durval que, em plena era do CD, insiste em comercializar discos de vinil, numa vida pacata, sem grandes acontecimentos; até que um dia, a empregada da casa desaparece deixando uma criança junto com um bilhete, em que pede para 'que cuidem de sua filhinha'. A menina Kiki acredita ter chegado a uma fazenda e quer ver cavalos. Um dia, o cavalo aparece, os donos da casa descobrem que, na verdade, a menina tinha sido sequestrada pela babá e que a moça foi morta pela polícia sem revelar o paradeiro da criança. Mãe e filho não sabem o que fazer: Durval quer entregar Kiki à polícia e a mãe, não quer.

O cavalo é recolhido para dentro da residência, e então percebemos que o uso que se faz do 'signo cavalo' pela sociedade começa a ser subvertido: um cavalo não habita uma casa, ele é inserido, assim, em outro espaço, um espaço de estranhamento.

FIGURA 13 – KIKI COM O CAVALO NO QUARTO, EM CENA DO FILME
DURVAL DISCOS



Fonte: <<http://estacaosaopaulo.wordpress.com/2012/05/26/durval-discos/>>

Fischer aponta, em seu artigo que, após a morte da vizinha, todos vão ficando cada vez mais “encurralados”, inclusive o animal que está no canto. A mãe de Durval, apegada à menina, foi capaz de matar a vizinha, para que ela não os denunciasses, instaurando o caos na vida da família:

Bem olhado, percebe-se que o fora de lugar está presente, desde sempre, em todo o universo da obra; os deslocamentos e subversões vão se amplificando, se hipertrofiando, ao mesmo tempo em que vão construindo, na cadência desse desordenamento progressivo, uma narrativa fílmica tingida de poesia. Uma poesia que traz consigo uma beleza estranha que surge inesperada, obtida por intermédio de uma linguagem cinematográfica despojada e despretensiosa, de uma simplicidade quase primária. (FISCHER, Socine, 2002)

A autora assinala os deslocamentos e subversões que acontecem no filme que condizem para se chegar à construção do poético, que é também construído por vários outros elementos que compõem um filme. No entanto, nos atemos ao cavalo, signo que ali não tem a função usual, mas sim a de ampliar significativamente o sentido da história, imagem que se abre para possibilidades, diferente do cavalo de *Django*. Fischer comenta: “o cavalo, essa figura sonora e imageticamente reiterada, a que vem”?

A semântica da imagética do cavalo é apresentada no filme já em sua cena de abertura, antes mesmo do aparecimento dos créditos, num plano-sequência que mostra um bando de cavalos a galopar no espaço verde e aberto de um campo: a um cavalo se associa a noção de movimento, espaço; cavalo é força, energia, virilidade. Antes ainda das imagens, tem-se o som desse galope inaugurando o filme. À medida que se vai adentrando na trama, os cavalos do princípio são condensados num único, no animal que inicialmente surge atado a uma charrete, trafegando pelo asfalto da cidade pontilhada de automóveis; um ambiente inóspito que, se não o expulsa, também não lhe é acolhedor. Cavalo acuado pela estranheza da cidade, a privá-lo de natureza e de amplitude; o andamento da ação do filme vai imobilizá-lo cada vez mais – até o ponto do encurralamento: será confinado ao espaço exíguo de um arremedo de quintal feito de pedra, sem qualquer resquício de verde. Ao final do filme, estará como que encaixotado, aprisionado no canto entre a parede e a janela fechada de um cômodo situado no andar de cima do sobrado – o quarto da mãe. (FISCHER, Socine, 2002)

O cavalo, segundo o estudo da autora, assume um valor simbólico de agente transformador “pode ser considerado como a figurativização de uma pulsão, o desejo – com tudo que isso acarreta de força, descontrole e desalojamento.” (FISHER, Socine, 2002). O cavalo é, nesse sentido, um signo que subverte o seu uso normatizado pela sociedade, alcançando a poesia, extrapolando a sua função. Como já mencionamos na introdução desta dissertação, é corriqueira a utilização de filmes concebidos para a análise de símbolos/elementos utilizando-se de teorias semióticas, como a própria autora discorre sobre o cavalo. No entanto, nosso foco é a construção destes símbolos desde a criação do roteiro.

Décio Pignatari no seu livro *O que é comunicação poética?* sobre poesia não-linear e não-verbal se utiliza do ideograma para fazer analogias.

O ideograma – assim como diversas outras línguas com código escrito e muitas outras sem código escrito – não possui o verbo *ser*. Nessas línguas, procura-se *mostrar* a coisa e não dizer o que ela é. *Mostrar* um sentimento e *não* dizer o que ele é – isto é poesia. (...) O ideograma também não tem categorias gramaticais fixas: um mesmo ideograma pode funcionar como substantivo, adjetivo ou verbo, dependendo de sua posição na ‘frase’. Os ideogramas correm diante dos olhos do leitor como fotos ou fotografias de um filme. Isto já não ocorre com a escrita ocidental corrente: você precisa primeiro mentalizar as palavras e ligá-las por contiguidade as coisas e fatos – para poder saber o que elas significam. (PIGNATARI, 1989, p. 49)

O filme *Amor*, de Michel Haneke, objeto de nosso estudo, trata do cotidiano de duas pessoas em idade avançada – Georges e Anne. Ela, em determinado momento, sofre uma lesão cerebral e volta do hospital já em uma cadeira de rodas,

pedindo a Georges que nunca mais a leve para o hospital. A partir deste pedido, os dois personagens se isolam num apartamento diante de uma doença. Tudo chega - as compras, a filha e também um pombo, elemento de nosso estudo, do qual vamos, pouco a pouco, nos acercando.

Acredita-se que 'a arte subverte o ícone'; sendo assim, podemos nos deter na ave, o pombo que chega à casa de Georges. Se o pombo fosse apenas um ícone funcional, ele ali estaria apenas para a função de bicá-lo ou mesmo de transmitir alguma doença, como é comum a esta espécie de pássaro. O pombo aparece duas vezes no filme *Amor*: a primeira delas acontece quando Anne está ainda viva e Georges o enxota sem pestanejar. Talvez, neste primeiro momento, ele ainda seja apenas um 'signo função': um pombo que invade uma casa; entretanto, ao voltar pela segunda vez, depois que Georges sufoca sua esposa com um travesseiro, o pombo adquire outro significado.

Décio Pignatari irá dizer que o poeta vive o conflito “*signo vs. coisa*”, porque *sente* que a palavra “amor” não é amor e não se conforma. Pignatari vai explicar a semiótica poética, baseada nos conceitos de “paradigma” e “sintagma”, de Louis Hjelmslev. O autor aponta que são dois os processos de associação ou organização das coisas: por contiguidade (proximidade), chamado de “sintagma” e, por similaridade (semelhança), chamado de “paradigma” e atuando como dois eixos. O exemplo que apresenta a fim de reforçar o entendimento, é que, se você vê um certo azul e depois lembra de uma pessoa com os olhos azuis, você está estabelecendo uma relação por similaridade; mas, se você evoca uma pessoa pelo isqueiro que esta lhe dá de presente, está estabelecendo uma associação por contiguidade, ou seja, sintagmática. Pignatari também traz o pensamento de Roman Jakobson, que sustenta que a linguagem apresenta e exerce 'função poética' quando o eixo da similaridade se projeta sobre o da contiguidade, e conclui que “a função da linguagem se marca pela projeção do ícone sobre o símbolo: “Um poema transmite a qualidade de um sentimento. Mesmo quando parece estar veiculando ideias, ele está transmitindo a qualidade do sentimento dessa ideia.” (PIGNATARI, 1989, p. 17)

Tendo em vista estes conceitos de Hjelmslev, podemos observar que, a concepção da cena na narrativa clássica se inclina à similaridade/semelhança, ou seja ao modelo, ao *uso* que se faz do cavalo no cotidiano e na sociedade, que serve para transportar pessoas conforme condicionantes de uma cultura já estabelecida, como no filme *Django*; já o pombo pode também operar por contiguidade, pelo

sintagma, fazendo com que o ícone transborde e, nós, espectadores, possamos, cada um no seu entendimento, fazer uma leitura do sentido do pombo naquela cena, diante de Georges.

Lembramos também de outros pássaros em filmes: *Os Pássaros* (Alfred Hitchcock, 1963), por exemplo, conta a história de Melanie Daniels (Tippi Hedren), uma mulher bela e rica que sempre vai atrás do que deseja. Um dia ela conhece o advogado Mitch Brenner (Rod Taylor) em um *pet shop* e fica interessada. Após o encontro, ela decide procurá-lo em sua cidade. Dirige então por uma hora até a pacata cidade de Bodega Bay, na Califórnia, onde Mitch costuma passar os finais de semana, para levar um casal de pássaros de presente para a irmã de Mitch. Entretanto, Melanie ignora que iria vivenciar algo assustador: milhares de pássaros se instalaram na localidade e começam a atacar as pessoas.

FIGURA 14 – IMAGEM DO FILME OS PÁSSAROS, DE ALFRED HITCHCOCK



Fonte: <<http://hypescience.com/irregularidade-faz-com-que-um-som-seja-mais-irritante-e-assustador/>>

FIGURA 15 - IMAGEM DO FILME OS PÁSSAROS,
DE ALFRED HITCHCOCK



Fonte: <<http://cinemaedebate.com/2011/06/13/os-passaros-1963/>>

Neste filme, a presença dos pássaros pode ser explicada tanto por paradigma quanto por sintagma, uma vez que eles têm a função de atacar pessoas e, invadindo Bodega Bay, agredem os moradores; no entanto, o ícone é ultrapassado à medida em que, na primeira impressão, os pássaros estão atacando pessoas, mas significam muito mais do que isso: expressam, em nossa leitura, a obsessão das mulheres em torno do personagem Mitch.

O filme *O Palhaço* (Selton Mello, 2011), também trabalha no sentido de utilizar um ventilador com outro significado, além da própria função. O filme conta a história de Benjamin (protagonizado pelo próprio Selton Mello), que trabalha no Circo Esperança junto com seu pai Valdemar (Paulo José). Juntos, eles formam a dupla de palhaços Pangaré & Puro Sangue e fazem a alegria da plateia. Mas a vida anda sem graça para Benjamin, que passa por uma crise existencial e, assim, frequentemente pensa em abandonar Lola (Giselle Mota), a mulher que cospe fogo, os irmãos Lorotta (Álamo Facó e Hossen Minussi), Dona Zaira (Teuda Bara) e o resto dos amigos da trupe. Seu pai e amigos lamentam o que está acontecendo com o companheiro, mas entendem que ele precisa encontrar seu caminho por conta própria. No filme, Benjamin também tem a intenção de obter um ventilador, para

apacar o calor da companhia do pai. O personagem viaja para tirar seu documento de identidade e decide então comprar um ventilador.

FIGURA 16 – CARTAZ DO FILME O PALHAÇO, DE SELTON MELLO



Fonte: <<http://2001video.empresarial.ws/blog/2012/03/>>

No filme, o ventilador é mais do que um objeto que serve para refrescar: é um símbolo reiterante, que está presente já na capa do DVD e faz parte do *layout* gráfico do próprio nome da obra. Fischer discorre sobre seu conceito de *deslugar*:

Trata-se, no filme de Selton Mello, do *deslugar*. *Deslugar* como sintoma e sintoma como *deslugar* – na medida em que o sintoma, emergência do real, sinaliza que há algo, digamos, “fora de lugar”, fora do campo simbólico. *Deslugar* como presença da falta: lembrar o aparente *nonsense* configurado pelo ventilador, pelo sutiã – objetos icônicos no filme – a sinalizar concretamente, a presentificar o desconforto, o percalço, o não-entendido, o sem sentido. O estranhamento causado pela obsessão do protagonista tanto em conseguir um sutiã (“um que esteja sobrando”, qualquer sutiã, mesmo “que seja velho”) quanto seu afinco em obter um ventilador – atitude ambígua que se articula entre a objetivação da falta interior que faz furo na realidade cotidiana – e mais o deslocamento do consequente desconforto a outros que não ele mesmo conferem visibilidade ao algo fora do lugar ou,

melhor, ao algo em *deslugar* que ali se configura. (FISCHER, 2012, p. 10, grifos do original)

Igualmente, não deixamos de lembrar do significado da 'pedra' para o filme de animação *Vida de Inseto* (John Lasseter, 1998). O filme se passa entre os anos 2806 e 3000. Todo ano, no mundo dos insetos, as formigas são manipuladas pelos gafanhotos, que exigem uma quantia de comida. Se as formigas não cumprirem essa exigência, os gafanhotos ameaçam atacar o formigueiro. Flik, uma formiga macho, sempre tenta ajudar, mesmo sendo estabonado; cria diversas invenções, as quais nem sempre funcionam como o esperado, sendo a última a criação um protótipo de serra que facilitaria a colheita. Depois de algumas horas de colheita e a invenção de Flik ser desaprovada pelas outras formigas, estas percebem que os gafanhotos estão para chegar e já com as oferendas em cima da folha, se retiram para dentro do formigueiro. Flik, que é a última a entrar, deixa sua invenção, ainda funcionando, próxima das pedras que sustentam a oferenda, tendo por consequência a desestabilização das pedras e o deslizamento de todos os alimentos da oferenda para dentro do ribeirão. Flik percebe o que fez e tenta salvar a oferenda, mas de nada adianta seu esforço. Ele entra rapidamente no formigueiro com a intenção de avisar à Princesa Atta do desastre, mas esta não o ouve. Em seguida, os gafanhotos invadem o formigueiro, questionando sobre a comida. Hopper, o líder dos gafanhotos, depois de colocar a culpa em Atta, dá as formigas um prazo para que façam a oferenda. Flik é julgado em um tribunal pelo que fez e se oferece como voluntário para buscar insetos maiores que possam expulsar os gafanhotos. O tribunal concorda, já que, na verdade, não acreditam em Flik, mas pensam que seria uma boa solução – ele sairia da ilha, não voltaria mais e, em consequência, não traria mais problemas para o formigueiro.

A pedra neste filme tanto é o lugar onde é depositada a folha que guarda os alimentos para os gafanhotos, como se transforma em um 'outro símbolo' durante o filme. Antes mesmo de Flik sair da ilha, ele está colhendo frutos; observa Dot, filha da rainha reclamando de seu tamanho e dizendo que suas asas são pequenas e que ela ainda não sabe voar. Flik tenta ensiná-la, utilizando-se da analogia que uma pedra seria uma semente e que um dia a semente se tornaria uma grande árvore - assim como ela um dia se tornaria uma formiga grande e que que poderia voar.

Dot não entende o que Flik está tentando lhe dizer, mas guarda o conselho.

Flik vai embora da ilha e, ao contrário do que todos esperavam, volta com outros insetos que são gigantes em relação ao tamanho de uma formiga. Mas Flik pensa que estes insetos são heróis, quando fica sabendo que são de uma trupe de um circo; seu plano dá errado e Flik está indo embora derrotado. Dot vai atrás dele e coloca a pedra próxima dele. Neste momento Flik olha para a pedra e lembrando da conversa com Dot, retorna ao formigueiro. A trupe que presenciar a cena, comenta que isto deve ser 'coisa de formiga'.

FIGURA 17 – DOT DEVOLVENDO A PEDRA A FLIK, EM *VIDA DE INSETO*



Fonte: *frame* retirado do filme

Dando continuidade à pesquisa sobre a construção do poético no roteiro e seus elementos, pensamos nos indicadores que podem ser encontrados nos estudos da autora Erika Savernini, que observou 'índices de um cinema de poesia' nas obras de Pier Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski. Em sua pesquisa, ela utiliza a teoria de Pasolini, que expunha a sua concepção de cinema moderno baseado na noção de “função poética” da linguagem, estabelecida por Roman Jakobson. “Para Pier Paolo Pasolini, um produto artístico era algo que, embora derivasse do real, da experiência direta com o mundo, era também fruto da imaginação de seu criador, que, a cada momento, intervinha sobre este real”. (SAVERNINI, 2004, p.14)

Pasolini, assim como Buñuel, pensava no “cinema de poesia” em contraposição ao que chamava de “cinema de prosa”. Em seu manifesto, Buñuel lutava por um 'cinema de subversão' da realidade e de inconformismo com a sociedade que nos cerca.

Octavio Paz disse: 'basta a um homem aprisionado fechar os olhos para ser capaz de explodir o mundo.' E eu, parafraseando, acrescento: bastaria à branca pupila da tela de cinema poder refletir a luz que lhe é própria para fazer explodir o universo. Mas, por ora, podemos dormir em paz, porque a luz cinematográfica encontra-se convenientemente dosada e aprisionada. (BUÑUEL, 2003, p. 334)

Buñuel afirmava que uma pessoa de cultura mediana desprezaria qualquer livro que contivesse um argumento parecido com os explorados nos principais filmes; no entanto, as pessoas se deixam seduzir pelo espaço do cinema, pela luz e pelo movimento. O cineasta dá também o exemplo do copo que, para o cinema neorrealista, é um copo e nada mais.

Mas este copo, visto por seres diferentes, pode ser milhares de coisas, pois cada um transmite ao que vê uma carga de afetividade; ninguém o vê tal como é, mas como seus desejos e seu estado de espírito determinam. Luto por um cinema que me faça ver este tipo de copo, porque este cinema me dará uma visão integral da realidade, ampliará meu conhecimento das coisas e dos seres e me abrirá o mundo maravilhoso do desconhecido, de tudo que não encontro nem no jornal nem na rua. (BUÑUEL, 2003, p. 337)

Voltemos a pensar no pombo: podemos compará-lo ao copo de Buñuel. No filme, ele não é uma ave qualquer e pode trazer um outro significado, diverso do usual. Ismail Xavier complementa essa ideia, afirmando que, durante um filme, o espectador sempre estará oscilando entre o objetivo e o subjetivo - vivenciando a instabilidade, ou seja, visualizando cenas em que os objetos podem ter seu significado funcional ou disfuncional, conforme a criação da cena. Sendo assim, Savernini diz ainda que a produção poética pede um 'reconhecimento do código' pelo público, porque o discurso artístico traz um estranhamento, assim como a obra de Buñuel, que é claramente uma atitude provocatória. “No pensamento de Pasolini, reconhece-se a proposição de um possível equilíbrio tênue entre subjetividade e objetividade.” (SAVERNINI, 2004, p.27) No entanto, quando há uma conexão entre subjetividade e objetividade, automaticamente gera-se ambiguidade; enquanto “o

cinema de prosa” privilegia o compreensível, o “cinema de poesia” provoca a ambiguidade.

Savernini ressalta também que a indústria cinematográfica foi, paulatinamente, criando 'modelos de identificação' com o espectador, e que o cinema de poesia vai contra a convenção e a subversão das ditas estratégias clássicas.

Como defini Roman Jakobson, a função poética da linguagem refere-se à imagem, isto é, à *forma* de se dizer algo. Existe um código comum às personagens do processo comunicativo, código que será manipulado e manuseado pelo emissor, que lhe dá uma forma específica. Quando essa forma é privilegiada, adquire significação própria além do conteúdo denotativo. A atualização de uma produção com o predomínio da função poética pressupõe que o receptor seja alfabetizado no código utilizando e nos sentidos denotativo e conotativo da comunicação, tornando-se capaz de usufruir suas variações formais. (SAVERNINI, 2004, p.26)

Pasolini apontava a narrativa clássica como 'convenção', formando uma espécie de 'gramática do audiovisual', e pensava que o 'cinema de poesia' não se opunha ao cinema clássico; entretanto, propunha uma potencialização dos recursos que relativizavam o funcionalismo narrativo. “O cinema de prosa seria extremamente eficiente naquilo a que se propunha, contar de maneira plena uma história em que o espectador pudesse se envolver catarticamente.” (SAVERNINI, 2004, p.27)

Não podemos esquecer que a luta pelo cinema de poesia dentro do movimento Surrealista ocorreu há muitas décadas, embora a discussão ainda seja viva e pertinente para a criação da poesia a partir do roteiro. Pasolini se interessava pelo cinema como arte e, tentava explorar os limites da narrativa convencional, sendo de grande valia para o pensamento acerca da cena, no roteiro cinematográfico. Ele inclusive ressaltava que o cinema de poesia tinha de buscar uma referência no modelo tradicional. Pasolini compara o “cinema de prosa” e o “cinema de poesia” “(...) a própria presença física de objetos, pessoas ou coisas constituiriam signos a serem decifrados – signos icônicos de si próprios.” (SAVERNINI, 2004, p.34)

O cineasta assinalava também que a imagem cinematográfica refletia sua própria iconicidade, porque todo signo icônico tende para o vago. Acrescentamos a este comentário que, o vago, como já apontado, não é o *nada*, mas o lugar para ser preenchido pela experiência do espectador.

Os próprios objetos e seres da vivência cotidiana são ícones de si próprios, segundo as mesmas regras da iconicidade da imagem cinematográfica, formando uma constante decifração signifi- ca. O “signo vivo”, constituído na percepção do indivíduo, mantém similaridades com o objeto original, mas não se confunde com ele. O que estabelece a analogia entre os “signos vivos” e os “signos cinematográficos” é que ambos mantêm uma relação icônica com o modelo original a partir da sua aparência mais exterior. (SAVERNINI, 2004, p. 37, grifos do original)

Pasolini afirmava que um escritor tem à sua disposição um 'catálogo de palavras' que podem ser organizadas, enquanto um cineasta não tem à disposição um 'dicionário de imagens'. Esse pensamento é interessante para pensarmos o papel do roteirista que articula elementos, fatias de vida, para criar cenas. De acordo com Pasolini, “o cineasta deve mergulhar no caos de imagens significantes disponíveis à sua percepção, torná-las possíveis (...)”. (SAVERNINI, 2004, p. 40)

O cineasta dizia, ainda que, em função de não possuímos este dicionário de imagens, temos margem para criar ao nível da metáfora. Ele ressalta, também, que os filmes voltados para a poesia se caracterizam, geralmente, por um personagem que domina a narrativa, que sabe unir forma e conteúdo de maneira amalgamada.

As ‘zonas indeterminadas’ possuem dois níveis básicos: um, sob uma forma funcional que *conduz* o espectador a um resultado preciso, unívoco (denominados aqui como “vazios funcionais”); e outra, sob uma forma mais indefinida que apenas o *induz* a procurar respostas possíveis (“vazios de indeterminação”). A interpretação da narrativa cinematográfica, seja ela de prosa ou de poesia, pode ser visualizada como uma constante alternância e combinação desses dois tipos de construção. No caso dos “vazios funcionais”, pode-se pensar em termos de uma atualização primeira, referente a procedimentos convencionais assimilados pelo espectador. Quanto aos “vazios de indeterminação”, estes são atualizados de acordo com o repertório e a subjetividade do espectador – transcendendo a atualização primeira e “desfolhando o texto” em camadas mais profundas de significação.” (SAVERNI, 2004 p. 55-56, grifos do original)

Savernini pontua que, enquanto no “cinema de poesia” prevalece a imprevisibilidade e a ambiguidade, na narrativa clássica prevalece a lógica casual do agir dos personagens, numa engrenagem clássica de “cena grávida de outra cena”. Ela lembrará que, no cinema mudo, os intertítulos cumpriam a função de representar os diálogos, e quando Buñuel criou *Um Cão Andaluz* (Luis Buñuel, 1928), promoveu um estranhamento da linguagem até então utilizada, frustrando o espectador. “A fórmula narrativa que predominou na produção ficcional, desde os primórdios do

cinema, enfatiza a causalidade entre planos, estendendo-a à própria estrutura narrativa.” (SAVERNINI, 2004, p. 75)

Pensando na questão da criação e de como autores podem subverter o modelo instaurando, lembramos que outras artes já fizeram isto, antes mesmo do cinema, como os pintores que inicialmente se esforçavam por representar o “real” tal qual o viam; a invenção da máquina fotográfica libertou-os da cópia: podiam então reconfigurar e reinventar a imagem como observamos nos quadros de pintores como Pablo Picasso e René Magritte que subvertem os símbolos dados.

FIGURA 18 – QUADRO *FEMME NU DANS L’ATELIER*, DE PABLO PICASSO



Fonte: < http://fazendoartedmc.blogspot.com.br/2014/03/fatos-curiosos-da-historia-da-arte_18.html>

FIGURA 19 – QUADRO *THE THERAPIST*, DE RENÉ MAGRITTE



Fonte: <<http://lavrpalavra.blogspot.com.br/2013/03/irritando-magritte-releituras.html>>

A pintura começou a subverter as velhas imagens e símbolos conhecidos, indo da configuração à desconfiguração, para instaurar imagens novas.

Eisenstein em suas teorias da montagem, observou as junções dos ideogramas chineses, figuras que juntas formam palavras para criar a construção de cenas.

FIGURA 20 – TABELA DO IDEOGRAMA CHINÊS

	oracle bone <i>jiaquwen</i>	greater seal <i>dazhuan</i>	lesser seal <i>xiaozhuan</i>	clerkly script <i>lishu</i>	standard script <i>kaishu</i>	running script <i>xingshu</i>	cursive script <i>caoshu</i>	modern simplified <i>jiantizi</i>
rén (*nín) human								
nǚ (*nraʔ) woman								
ěr (*nhaʔ) ear								
mǎ (*mrāʔ) horse								
yú (*ŋha) fish								
shān (*srān) mountain								
rì (*nit) sun								
yuè (*ŋot) moon								
yǔ (*whaʔ) rain								
yún (*wan) cloud								

Fonte: desconhecida

Esta tabela de ideogramas mostra como os signos da língua chinesa foram evoluindo ao longo dos anos. Inicialmente eram ícones que espelhavam a própria figura e pessoas de outras culturas conseguiam entender o significado olhando a imagem. No entanto, a língua chinesa foi evoluindo e se diluindo em formas como índices daquilo que são; hoje é praticamente impossível para um estrangeiro reconhecer certos ideogramas sem estudá-los. De certa maneira, podemos fazer uma analogia com as imagens criadas pelo roteirista, quando ele escolhe um elemento com função estabelecida pela sociedade e transforma-o, indo da “configuração à reconfiguração”, a ponto de ser uma espécie de imagem potência, como a do pombo do filme *Amor*, que se abre para possibilidades da imaginação, algo não totalmente reconhecível e amparado na função. Levando em consideração este apontamento, percebe-se a diferença do cavalo de Django e o cavalo de Durval. O cavalo do filme *Django* nasce com uma função estabelecida, enquanto o cavalo

de Durval é um elemento que abre para a imaginação, para o que possamos acreditar que significa aquele cavalo.

Evidenciamos, ao longo deste tópico, os elementos que podem ser usados no seu uso comum em filmes, como o cavalo de *Django*, comparando-o também com o cavalo de *Durval discos*, assim como já iniciamos a reflexão sobre o pombo no filme *Amor*, entre outros elementos presentes em cenas de filmes, assim como a subversão de símbolos que são frequentes no cinema de poesia, como na evocação do copo para Buñuel. Para prosseguirmos avançando um pouco mais nesta percepção, adentraremos na questão dos elementos e o signo do pombo como elemento a ser ainda esmiuçado, entre outros.

3.2 A CRIAÇÃO DE ESCAPATÓRIAS EM AMOR – TORNEIRA / POMBO / QUADROS

Ao longo deste trajeto de pesquisa, fizemos alguns apontamentos sobre a história do roteiro, seja por meio dos movimentos e gêneros do cinema, ou pela pesquisa feita pela *Screenplayology*, analisamos as estratégias de construção de cena sugeridas em livros de ofício, assim como algumas empregadas no filme *Django*, passando pela função e disfunção dos elementos. Adentraremos agora no foco principal do nosso estudo - a construção do poético em cenas do roteiro cinematográfico, tendo em vista elementos do filme norteador - *Amor*, de Michael Haneke. Sendo assim, algumas vezes serão apontadas as diferenças entre o roteiro e o filme concebido como fizemos com o filme *Django*.

Tendo em vista que a cena é nutrida de elementos capazes de fazer funcionar uma engrenagem (personagens, diálogos, objetos, ações) num modelo de estratégia narrativa clássica, baseada no suspense e na surpresa, as perguntas que nos movem são: ***Do que se nutre uma cena que se ancora na poesia? Seria a partir de elementos subvertidos/desfuncionalizados pelo olhar do roteirista? É possível evidenciar estes elementos poéticos já a partir do roteiro, para que não fiquem a cargo somente do diretor de cena e fotógrafo do filme?***

Para o estudo em questão, nos amparamos principalmente nos conceitos de *Fratura* e *Escapatória*, de Greimas, assim como outros já mencionados: *Opacidade* e *Transparência*, de Xavier; e na *Concepção do Espaço*, de Bachelard. Além disso,

nos debruçamos sobre outros autores, recuperando também alguns dos ensinamentos apontados em livros de roteiro.

Igualmente, alguns preceitos da semiótica *greimasiana*, entre outros conceitos foram empregados, uma vez que esta dissertação se direciona do estudo de signos e seus significados, focando no estudo da cena que, em geral, articula signos:

(...) a Semiologia tem por objeto, então, qualquer sistema de signos, seja qual for sua substância, sejam quais forem seus limites: imagens, os gestos, os sons melódicos, os objetos e os complexos dessas substâncias que se encontram nos ritos, protocolos ou espetáculos, se não constituem 'linguagens', são, pelo menos, sistemas de significação. (BARTHES, 1964, p.11)

A primeira cena de um filme, geralmente, estabelece um pacto com o público, explicitando o que se pode esperar daquela obra, tendo em vista algumas leis da dramaturgia que conectam os espectadores, como já mencionamos no capítulo anterior.

Assim, a primeira cena do filme *Amor*, inicia com uma estratégia de dramaturgia conhecida (outros autores já a empregaram): dar a informação que o personagem principal ou um dos personagens já faleceu, porém não sabemos como. O livro *Crônica de uma morte anunciada* (1981), de Gabriel Garcia Marques, usa esta estratégia, ao dizer que o personagem Santiago Nasar foi assassinado, mas o leitor terá que percorrer todo o livro para saber 'como' isso lhe ocorreu: assim também ocorre no filme *Beleza Americana* (1999, Sam Mendes): o próprio personagem anuncia que irá morrer dentro de um ano.

FIGURA 21 – CENA 1 DO FILME AMOR, DE MICHAEL HANEKE

SCENE 1 - INT. APARTMENT - DAY

The hallway is a mess. A window opening onto a light well is open.

The door to the apartment is suddenly broken open. A plain-clothes detective, two uniformed police officers and several firemen - also in uniform - enter and look around. They all wear gloves and masks that cover their mouths and noses. Behind them, the superintendent and his wife also push their way in. They're both holding their noses. In his free hand, the superintendent holds a pile of mail and promotional flyers. Behind him, comes a female neighbor.

24

Fonte: Roteiro do filme “Amor” de Michael Haneke²⁵

Na primeira cena, em que um detetive percorre vários cômodos do apartamento de Georges e Anne, mantém-se a essência do que foi escrito no roteiro; apenas a primeira frase foi modificada. No roteiro está escrito “*espera lá fora*”; no filme a fala é “*bombeiros, tem alguém aí?*”? Outra frase também é suprimida. Como dizia Jean Claude Carrière, o roteiro é um processo de alquimia e, na dinâmica da gravação, algumas coisas ou cenas são suprimidas e outras acrescentadas, justamente porque as palavras escritas no roteiro precisam 'ganhar vida', por meio da expressão dos atores e de todo o aparato que está em questão, que se configura como cinema (luzes, câmeras, espaços, palavras, objetos e articulação entre atores). Karim Aïnouz relata que, algumas ideias que registra não dão certo ao longo da filmagem e, explica a necessidade de fazer a tradução cinematográfica, ou seja de utilizar o roteiro para dar vida ao filme durante as gravações.

²⁴ CENA 1 – INT. APARTAMENTO – DIA

O *hall* de entrada está uma bagunça. A janela veneziana da clarabóia está aberta

A porta do apartamento, de repente, é arrombada. Um detetive à paisana, dois oficiais de polícia uniformizados e alguns bombeiros – também uniformizados – entram e olham ao redor. Todos eles usam luvas e máscaras que lhes cobrem a boca e o nariz. Atrás deles, o superintendente e sua esposa também entram. Ambos cobrem o próprio nariz. Na mão que está livre, o superintendente segura uma pilha de correspondência e panfletos promocionais. Atrás dele, vem uma vizinha.

²⁵ Roteiro retirado do site <<http://www.sonyclassics.com/awards-information>>

Então, um exercício inicial para quem quer escrever, quem quer de alguma maneira trabalhar com o roteiro como um mapa de planejamento de alguma coisa que você vai filmar mais para a frente, de forma mais clássica, é ler o roteiro dos filmes e ver como é que aquilo foi executado. Porque qual a grande questão? É saber como fazer uma tradução cinematográfica. Acho que é muito importante que o roteirista aprenda a fazer isso para depois voltar para aquilo e transformar não em matéria escrita, mas em matéria cinematográfica. (AÏNOUZ, 2013, p. 45 e 46)

Esta primeira cena do filme *Amor* está amparada nas leis do drama, uma vez que lança várias perguntas. Ao vermos uma mulher morta: "*Quem é esta mulher?*" "*Como ela morreu?*" "*O que aconteceu?*" No entanto, ao mesmo tempo em que esta cena ocupa-se de estratégias de dramaturgia aprendidas em livros de roteiro, apresenta também uma imagem de algo diferente, uma vez que, normalmente, mortos não são velados em suas próprias camas. O teórico Gaston Bachelard considera que, quando a "imagem é nova, o mundo é novo". **Tendo em vista a construção desta cena no roteiro, onde lemos "Anne morta adornada por flores", poderíamos perguntar se a construção da poesia se ampara em elementos que são articulados para instaurar um mundo novo?**

FIGURA 22 – ANNE ENCONTRADA MORTA PELOS BOMBEIROS, EM *AMOR*



Fonte: *frame* retirado do filme "Amor", de Michael Haneke

Talvez este seja um indício para a construção da poesia: imagens que não estão simplesmente amparadas em uma ação ou problema dramático, mas que buscam e evocam situações novas. O roteirista é o profissional que pode utilizar-se de elementos do mundo e ordená-los a seu dispor por meio do seu olhar.

Para adentrar um pouco mais neste estudo de cenas, utilizamos o livro *Da imperfeição*, última obra individual escrita por Julien Greimas, em (1987, edição brasileira, 2002). Ana Claudia de Oliveira aponta, no prefácio, que o livro contribuiu decisivamente para a revitalização da semiótica geral “reintroduzindo nela [na Semiótica] as preocupações relativas à abordagem da dimensão sensível da significação – o que remete às origens fenomenológicas do projeto semiótico”. (GREIMAS, 2002, p. 9, inserção nossa)

Greimas na primeira parte do livro, analisa o conceito de *fratura que se encontra* em alguns contos e fragmentos do cotidiano; num segundo momento, converte as *fraturas* em *escapatórias*, examinando a possibilidade da experiência estética ser produzida por 'arranjos e rearranjos' de coisas simples, que fazem parte do nosso viver rotineiro. “Uma delas faz da experiência estética uma espécie de graça (fratura); a outra, o resultado de uma aprendizagem, de um esforço para a construção do sensível (escapatória).” Um dos contos da primeira parte do livro examina a história de Michel de Tournier que ordenava sua vida de acordo o ritmo das gotas que caíam uma a uma numa clepsidra improvisada. Todas as gotas seguiam seu curso natural de queda, quando uma delas renunciou e houve uma inversão no curso do tempo. Greimas examina a *fratura* sobre esta perspectiva, a narrativização do comportamento da gota, apontando que a gota retoma sua forma esférica e esboça uma inversão do curso do tempo.

Outra reflexão do autor, dentro dos conceitos de *fratura* e *escapatória* consiste no quesito - *uso* e *usura*, analisando o uso funcional das coisas em nossos dias, e levando em consideração que os comportamentos são programados, automatizados e otimizados, perdendo pouco a pouco seus significados, convertendo nossos pensamentos em clichês.

Se o uso, transformando os gestos sensatos em insignificância, comporta, apesar de tudo, certos efeitos liberadores, a usura, tomando seu tempo, ataca os momentos da vida que o homem desejaria consagrar a outra coisa – outra coisa a que ele chama ‘vida’ – e põe-se a corroê-los. Pois embelezar a vida procurando ‘saídas’ não é por acaso reconhecer este lugar de onde se sai ‘não é a vida’ e criar para ele um alhures imaginário nutrido de espera e esperança? (GREIMAS, 2002, p.81, grifos do original)

Para Greimas, existiriam “modos de dar mais densidade à vida, de entrecortá-la de eventos ‘estéticos’ a partir de desvios do funcional.” (GREIMAS, 2002, p.85) Na análise das estratégias que regem a dramaturgia clássica e as leis do drama, percebemos que, se existe algo - algum elemento posto em cena - este é mencionado pelo seu uso corriqueiro ou o uso que se condicionou pela sociedade, como o exemplo do cavalo de Django. Nada aparece ao acaso, ou seja, os elementos têm de estar o tempo todo trabalhando a favor da já mencionada “engrenagem” de uma “cena grávida de outra”.

Na concepção de uma cena de dramaturgia clássica, chamamos de 'modulação de cena', àquelas que iniciam de uma maneira e terminam de outra, o que McKee identifica como *Beat*. “Um BEAT é uma mudança de comportamento que ocorre por ação e reação. *Beat* a *Beat*, esse comportamento em transformação, molda o ponto de vista de virada da cena.” (MCKEE, 2006, p. 49, grifos do original) Podemos exemplificar esta estratégia *beat*, com a primeira sequência de *Amor* que mostra um apartamento fechado, bombeiros que invadem o local, correspondência sem recolher e, finalmente, que há uma mulher morta deitada numa cama com traje negro clássico e adornada com flores. No percurso de acompanharmos os bombeiros entrando numa residência fechada e encontrarmos uma mulher morta em cima da cama, na concepção da cena foi criado um *beat*, dialogando com a estrutura clássica. O *beat* acontece quando, inesperadamente, nos deparamos com uma mulher morta em cima da cama; o *beat* é este 'ponto de virada', algo que acontece e surpreende e faz com que a cena não permaneça igual até o final.

Beats constroem cenas. Cenas então constroem o movimento seguinte, em ordem de tamanho, no design da história, a sequência. Toda cena verdadeira transforma a carga de valores da condição de vida da personagem, mas entre eventos o grau de mudança difere bastante. Cenas causam mudanças relativamente menores, porém significativas. A cena principal de uma sequência, porém, transmite uma mudança mais poderosa e determinante. SEQUÊNCIA é uma série de cenas – geralmente de duas a cinco – que culminam com um impacto maior do que qualquer cena anterior. (MCKEE, 2006, p. 49, grifos do original)

Terminando esta primeira sequência de cenas do filme *Amor*, que antecipa o que acontecerá com o personagem, vamos para outra sequência que, agora, mantém-se cronológica. Uma plateia escuta um concerto *off-screen*, na qual pode-se ou não identificar Anne, a mulher que aparecera morta adornada por flores na

primeira sequência do filme. Seguimos com os personagens pelo *hall*, com uma música de fundo; pessoas se encontram e conversam; um jovem cumprimenta Anne e Georges; em seguida, ambos já estão dentro de um ônibus. Seguiremos com estes personagens e, jamais sairemos do apartamento em que vivem durante todo o restante do filme, que desenvolve toda a narrativa dentro deste espaço privado, onde tudo o mais acontece.

O casal entra na residência e Georges percebe que há sinais de arrombamento na fechadura da entrada principal. Tendo em vista uma cena amparada nos preceitos da *transparência*, onde existe clareza em relação à cena e esta poderia gerar ação e reação, Georges não comentaria apenas da fechadura, mas iríamos ter uma ênfase na imagem e provavelmente, este fato estaria vinculado a outras situações da narrativa, causando alguma ação no sentido de mover a história para frente.

Voltemos ao filme. A câmera se detém no corredor e observamos os personagens na cozinha, que saem e entram no quadro; onde colocar a câmera é uma escolha de direção, pois não está citada no roteiro; embora nesta mesma cena, mais adiante, esteja escrito no roteiro que Georges desaparece da cozinha, prevendo uma câmera que 'não se move' e uma ação 'fora de quadro'. Saraiva e Cannito afirmam que:

A simples permanência de um plano em quadro por um tempo além do necessário para sua devida compreensão já nos afasta da cena, rompe com o drama. O cinema clássico é dramático e funcional: o corte interrompe o plano no tempo exato para que ele seja compreendido; suscitando uma questão que será respondida pelo plano seguinte, e assim por diante. Já o cinema moderno tem a possibilidade da contemplação, que pode gerar momentos líricos ou épicos. Assim acontece no neo-realismo italiano e também, para citar exemplos contemporâneos, no cinema de Abbas Kiarostami e de Tsai Ming-Liang. (SARAIVA, CANITTO, 2010, p. 84)

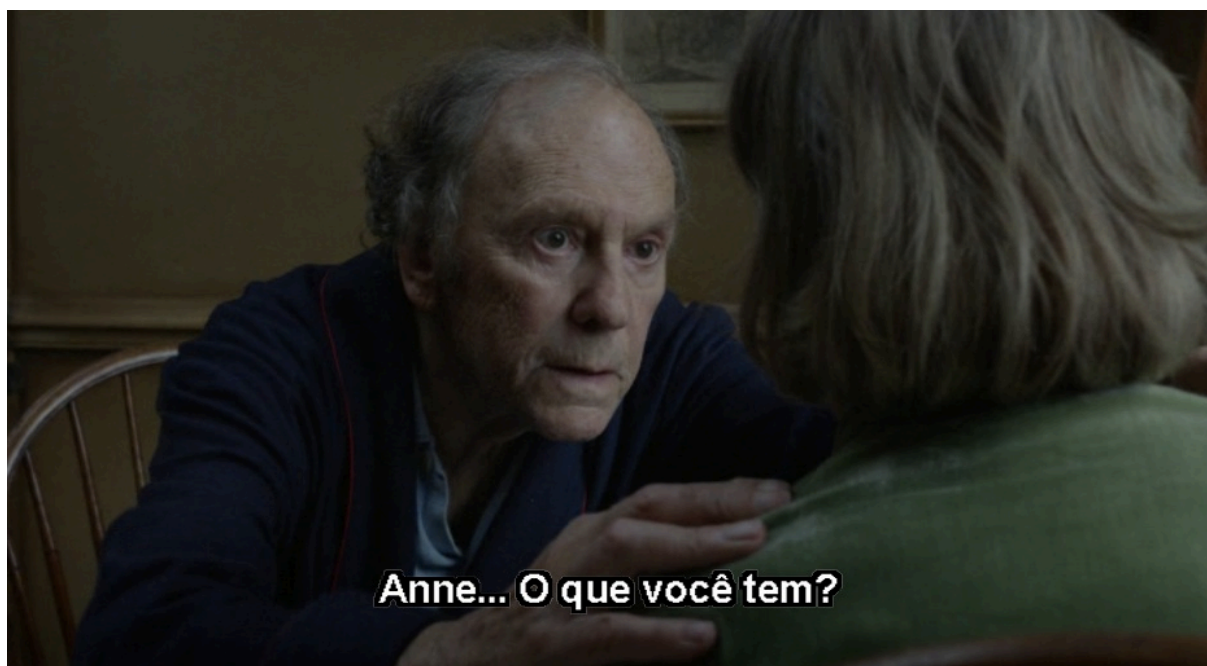
Podemos perguntar se ***enquanto a dramaturgia clássica se utiliza da função (ação-reação), a poesia se concentra na opacidade - contemplação?*** As cenas que sucedem a primeira sequência com Anne morta, são cenas como dizia Arriaga “*detenidas*”, mais lentas, nas quais se percebe o cotidiano de um casal de idosos. As cenas do concerto, no ônibus e em casa não revelam muitas coisas, não deixam pistas futuras ou perguntas como no filme *Django*; apenas mostram um casal de idosos no dia-a-dia. Na cena número 10 do roteiro, Anne desperta à noite e

Georges pergunta se passou algo; ela responde que não tem nada. Essa poderia ser uma pista de alguma coisa que está prestes a acontecer na narrativa do filme. Porém, estas cenas não possuem modulação, *beats* ou mesmo acontecimentos que dialoguem mais fortemente com estratégias de dramaturgia; estão ali apenas para serem contempladas. Percebe-se que cada cena desta sequência não está posta para mover a outra, apenas está ali para ser vista e experienciada.

A cena em que os personagens tomam café da manhã enquanto conversam será longa e decisiva para o que irá acontecer depois. Outra vez temos uma câmera fixa (e isso não está mencionado no roteiro), mas sim o que acontece no interior da cena. É o café da manhã do casal; Georges está ao telefone, tentando resolver o problema da fechadura, enquanto Anne lhe prepara um ovo. Em uma narrativa clássica, as questões estão sempre interligadas, nunca acontecem ao acaso. O fato de terem arrombado a fechadura haveria de ter ligação com a história mas, neste caso, não possui uma correspondência direta, por se tratar de um outro estilo de concepção de cena, que enfoca o cotidiano e a contemplação.

Nota-se que não há pressa em comer, vive-se aquele momento; não há grandes interrupções, os dois conversam sobre o habitual, de como as empresas de reparo demoram para atender o telefone. Por exemplo, Georges levanta-se para buscar algo e percebe-se que não tem mais o caminhar de uma pessoa que se movimenta com agilidade, mas que já carrega em seu corpo sinais da velhice e de cansaço. Georges volta a sentar-se e Anne está imóvel, sem reação, enquanto ele continua falando; percebe-se que há algo de errado e ele pergunta '*o que se passa*'?

FIGURA 23 – ANNE PARALISADA



Fonte: *frame* retirado do filme “Amor”, de Michael Haneke.

Já transcorreram nove minutos do filme e, exceto a cena em que vemos Anne morta numa cama, é a primeira vez que ocorre um problema que pode ser dramático, como os enfatizados em livros de ofício de roteiro. Anne não se move; Georges se levanta, pega um pano com água. Ele deixa a torneira aberta e vai para outro cômodo trocar de roupa, talvez para sair e pedir ajuda. Quando ele está trocando a roupa, escutamos que a torneira foi fechada. O som da torneira que é fechada vindo de fora do quadro se apresenta com uma função dramática, levando a supor que alguém a fechou. Georges volta para a cozinha e Anne está conversando normalmente, como se nada tivesse acontecido. Ele enfatiza que ela precisa ir ao médico, tentando reconstituir o que ocorreu. Em uma cena de dramaturgia clássica não há tempo para devaneios, reconstituições, discussões: simplesmente as coisas acontecem em uma engrenagem que se passa de uma cena a outra sempre plantando ainda mais perguntas.

Anne diz a Georges que está ótima enquanto serve-se de chá, mas mal consegue segurar a chaleira. Pela suas mãos tremelizando percebemos que, ao contrário do que ela diz, as coisas não estão bem. Até esta cena se passaram 15 minutos de filme. O problema que acontece com Anne é um incidente dramático, já que terá consequências; começamos a nos dar conta que, em roteiros que 'presam

pela poética' não se sucedem muitas coisas o tempo todo; em contrapartida, acontecem poucas, mas com grandes significações. O roteiro não está escrito sobre a relação de causa-efeito, mas sobre o cotidiano, sobre uma situação corriqueira do dia-a-dia; alguns elementos retirados da vida para serem apresentados de uma 'outra maneira' e fazendo referência a Bachelard, tentando instaurar um mundo novo, ou seja a *usura* que se projeta sobre o *uso*.

Outro elemento a ser observado é 'a interrupção do som da água da torneira', que tem uma função dramática: a de indicar que alguém fechou a torneira ou, mais do que isso, que algo se passou. O som, nesta cena, não é apenas um "penduricalho", um elemento utilizado para dar emoção à narrativa, como nos filmes em que o som é utilizado como trilha para causar emoção no espectador - emoção esta que, muitas vezes, o diretor não conseguiu extrair da *mise en scen* da cena e precisa reiterar na pós-produção. Assim, a cena faz lembrar o que o autor Flávio Campos comenta em relação à função do som da urina em uma cena do filme *O Poderoso Chefão II*: "o som da urina batendo no solo e o som dos dois tiros são elementos com função épica: eles estão ali para passar informação sobre os personagens e suas ações." (CAMPOS, 2009 p.183)

A exploração do som de uma maneira menos corriqueira dentro de filmes, também remete à concepção do som dentro do roteiro, conforme Martel:

O som me permite uma construção de um universo que talvez não seja percebido por completo. Todas essas mesmas ideias poderiam ser aplicadas a visão. Sim, mas nem tanto. O que pretendo com isso? Quando pensamos em narrar algo, precisamos desestruturar o percebido. Quando queremos perceber algo, temos que pensar de novo desde o princípio tratando de romper com os preconceitos. Este é o esforço que precisamos fazer. O tempo todo pensar é desarmar o que já sabemos para que possamos ver de novo. E o som nos permite este caminho mais facilmente porque não tem a referência. Eu vejo um carro e é um carro. Vejo o sol e é um sol. (MARTEL, 2013, p.152)

Martel comenta ainda que os roteiristas não devem apenas se apropriar das coisas estabelecidas para criar, que é necessário desarmar o que já sabemos para "ver de novo". Este "ver de novo", nos reporta ao conceito de *usura* de Greimas, ou seja: coletar elementos no mundo que já possuem um *uso* comum e tentar subvertê-los, instaurando imagens e mundos novos, como nos exemplos do cavalo de *Durval Discos* e das aves de *Os Pássaros* e, neste caso, a torneira que não é usada

apenas na sua função usual, mas indica outras questões, conforme estamos apontando.

Jamais saberemos o que, de fato, se passa no mundo privado de um casal de idosos, que só possuem um ao outro; Georges e Anne têm uma rotina e, de repente, algo desestabiliza a vida deles. O som da torneira pode ser encarado como um 'elemento sinalizador' e de criação do roteirista: entre o abrir e o fechar existe uma conexão com a rotina daquele casal, onde o abrir pode significar que Georges pode despertar Anne e o fechar que algo ocorreu naquele universo de casal.

Em um primeiro momento, Georges abre a torneira para ajudar Anne, ou seja um dos *usos* corriqueiros aplicados à água: o de acordar pessoas quando desmaiam ou não estão passando bem. Em seguida a imagem está centrada em Georges e a torneira continua a pingar como se significasse a vida dos dois que ali escorre/termina pouco a pouco. A água então é contida e apresenta uma informação nova. Neste sentido, o som na construção da dramaturgia aponta para uma função dramática, porque sabemos que pelo fechamento da torneira algo se passou; no entanto, esta é uma 'função' que, usualmente, não é utilizada.

Certamente existe uma modificação no 'modo de viver' deste casal: antes da torneira aberta e, depois da torneira fechada. Começamos a perceber que, em filmes com enfoque no cotidiano, os elementos, que não são muitos, têm um sentido diferente de como se apresentam na vida: uma torneira tem uma função estabelecida numa casa (prover água) mas, no filme *Amor*, a torneira não é 'apenas uma torneira', mas um elemento que marca a passagem - entre o antes e o depois do incidente de Anne.

FIGURA 24 – GEORGES MOLHANDO UM PANO PARA ACORDAR ANNE



Fonte: *frame* retirado do filme “Amor”, de Michael Haneke.

A exemplo da função da torneira, Roland Barthes se ocupa da capa de chuva para mostrar como ela pode ter distintos significados, dependendo do seu *uso*; a princípio, o seu *uso* é para nos proteger da chuva “(...) Como nossa sociedade produz apenas objetos padronizados, normalizados, esses objetos são fatalmente execuções de um modelo.” (BARTHES, 1964, p. 45) Entretanto, a partir desta ideia, o autor diz que, uma vez que o signo esteja constituído a sociedade pode refuncionalizá-lo. “(...) a função reapresentada, essa corresponde a uma segunda instituição semântica (disfarçada), que é da ordem da conotação.” (BARTHES, 1964, p. 45)

Após o incidente de Anne, algumas cenas noturnas mostram distintos cômodos da casa, uma a uma, em silêncio. Parece-nos que são 'dois tempos' evocados: o tempo cronológico (anoitece no apartamento do casal); e o 'tempo em suspensão' (o que irá acontecer com Anne depois do café da manhã). Ao final, já sabemos, ela estará morta em uma cama adornada por flores; porém, o filme está ainda no início, como será seu trajeto?

Na cena seguinte, pela conversa entre Georges e sua filha Eva, ficamos sabendo que a filha é casada, tem um filho e que com o marido, também segue a profissão de músicos. Não temos nem a imagem de Anne, nem o que se passou; no entanto, percebe-se que algo grave ocorreu, porque pai e filha conversam sozinhos na sala. Entre muitas falas, a filha conta ao pai que, quando entrou dentro daquela casa, lembrou que, quando era pequena, às vezes, os ouvia fazendo amor e que

isso a tranquilizava, a fazia acreditar que eles tinham intenção de permanecer casados para sempre. Este assunto remete ao título do filme, ao amor de Georges por Anne e vice-versa, ou ao amor que se espera dentro de uma sociedade: que um cuide do outro, que um ame o outro na "alegria e na dor". No entanto, qual é o amor que pressupõe o título?

Logo em seguida à conversa de Georges com a filha, homens instalam uma cama especial no quarto do casal. Já se passaram vinte e um minutos de filme e Anne volta para casa numa cadeira de rodas. Percebe-se a dificuldade dela em se locomover. Anne ensina a Georges como ele deve segurá-la para colocá-la em pé, e percebe-se que as coisas daqui para a frente não serão fáceis, como assinala Mamet, em se tratando de dramaturgia: “A exigência de gratificação imediata é a morte para qualquer arte que se manifeste dentro de um determinado período de tempo.” (MAMET, 1998, p. 60)

Anne, ao retornar do hospital, faz um pedido a Georges: “prometer que nunca mais a levará ao hospital”; seu marido titubeia, mas ela o faz prometer, e é nesse pedido que se ancora o restante do filme. É neste momento que Georges, de uma maneira mais evidente, passa a ter um objetivo, remetendo aos conceitos da dramaturgia clássica: cuidar de Anne e não levá-la para o hospital durante todo o processo da sua doença.

Estas primeiras cenas de *Amor* fazem pensar tanto na estrutura de um filme não concebido dentro de moldes apontados pela maioria dos livros de ofício, mas que está em permanente diálogo com estratégias de dramaturgia, assim como convida a refletir sobre alguns elementos poéticos dentro da concepção de cena que têm outros significados, objetivo maior deste trabalho.

A *fratura*, de acordo com Greimas, irá sugerir a possibilidade de uma “outra ilha”, uma apreensão estética excepcional - um evento criador de uma descontinuidade no discurso; ou seja, uma ruptura na vida apresentada, criando, assim, uma verdadeira *fratura* entre a dimensão da cotidianidade e “o momento de inocência”.

A torneira do filme *Amor* seria um 'rearranjo' de um objeto que faz parte do nosso viver rotineiro e pode ser transformado numa construção sensível? Foi convertida em *escapatória* pelo olhar do roteirista?

(...) é a matéria do objeto em si que é interrogada, do objeto do mundo que está aí, irradiando energia e que apenas acidentalmente toca o sujeito. Como se vê, trata-se de uma inversão completa dos papéis; enquanto nos textos dos autores europeus é o sujeito que, na apreensão estética, tem um papel ativo e empreendedor, e o objeto solicitado se dirige às vezes na sua direção, para o escritor japonês é o objeto que é 'pregnante'; mais ainda, é ele que exala a energia do mundo, e vem aventurado é o sujeito se lhe ocorrer encontrá-lo em seu caminho. (GREIMAS, 2002, p. 51, grifos do original)

O autor reflete sobre a “pregnância” do objeto e como este age sobre o sujeito. O elemento torneira não é passivo; tem uma função ativa no filme, uma vez que, pelo olhar do roteirista, se converte em *escapatória*, criando uma outra função para a torneira dentro da estrutura de criação do filme.

O cineasta Roberto Rossellini sempre dizia que existe o “concreto”, a “imaginação” e a “espera”, e que, de certa maneira, o cinema se vale desta espera, ou seja, da possibilidade, dos momentos e fragmentos do que possa ser a vida. Greimas também irá dizer que “quem diz esperança diz espera”. É diante de um elemento como a torneira – que pode significar o antes e o depois – que ocorre a espera do que possa acontecer com Anne.

Enquanto as cenas do filme *Django* se amparam em estratégias de mover o filme adiante, nos parece que *Amor* se ampara na *escapatória*, nesta “outra ilha”, que, ao contrário de instaurar um fluxo de causa-efeito, opta pela ruptura, ao trazer, por exemplo, a questão da fechadura avariada, que não está ligada ao que acontece ao casal nas cenas seguintes, ou mesmo o elemento da torneira, que não está indexado à doença de Anne, mas que sinaliza que 'algo ocorreu', criando assim, dentro da estrutura do roteiro, pequenas “descontinuidades do discurso”, citando Greimas.

O próprio título do seu *Da imperfeição* nos ajuda a pensar que a cena nunca é perfeita do ponto de vista dramático; que não está amparada em um fluxo de dramaturgia de 'causa-efeito', de mover a cena com perguntas o tempo todo (uma cena grávida da outra) porém, no cotidiano que se instaura e se expande por meio

da construção de *escapatórias*, ou seja, o olhar do roteirista que cria novas fatias de vida.

Além da torneira que sinaliza para uma *escapatória*, outro elemento sobre o qual queremos nos deter e estava criado já no roteiro, diz respeito a um pombo, que entra no apartamento assim como os outros visitantes que chegam.

Depois da cena em que Anne retorna do hospital, sua situação física só vai se deteriorando até ela ficar de cama, sem muita mobilidade física, conseguindo apenas balbuciar algumas poucas palavras. Percebe-se por alguns gestos e algumas reações que, mesmo que seu corpo esteja quase imóvel, ela está consciente. Georges é dedicado em cuidar da sua esposa e reveza estes cuidados com uma cuidadora que, entretanto, não vem todos os dias.

A primeira vez em que o pombo aparece, logo depois de duas cenas que contém, em essência, movimentos da vida pregressa do casal, pode suscitar memórias - como a dança e a juventude. Anne está deitada e Georges em pé, tentando soletrar uma frase para ela. Ela tenta balbuciar alguma coisa como “*sobre a ponte...sobre a ponte...d’Avignon*” até completar “*sobre a ponte...d’Avignon nós dançamos*”. Diante destas palavras, percebe-se, no rosto e no olhar, o sofrimento de Anne quase imóvel na cama.. A dança remete a um movimento e a ponte a um mundo exterior, a algo que eles não possuem mais, pelo menos no tempo instaurado pelo filme. Essa conversa nos encaminha novamente à torneira aberta, que poderia sinalizar que haveria ali uma solução; no entanto, a água escorreu por um bom tempo, como se a vida deles também escapasse pelas mãos e por fim a torneira é fechada. Por quem? Pela própria Anne, a que detém a vida, atravessada pela existência de Georges, que se modificará muito a partir desta experiência.

Após George e Anne relembrem o tempo que dançavam sobre a ponte, temos a cena da cuidadora, que penteia de maneira ríspida o cabelo de Anne dizendo: “*como estamos belas novamente!*” e, estas palavras soam ainda mais agressivas que o puxar do cabelo com força; Anne, embora naquele estado, está consciente de suas memórias e de sua condição de não ter mais a sua vida e o seu corpo que poderia dançar livremente em uma ponte. Em seguida, a cuidadora, ainda escovando o cabelo de Anne, fala “*todos vão admirá-la...pronto!...quer ver?*” e lhe oferece o espelho que Anne se recusa a olhar.

Logo depois desta cena, entra pela janela um pombo, como se descesse do céu, caísse do céu. O pombo permanece andando e ciscando por um espaço que é

hall de entrada do apartamento. Georges o vê e o espanta com a seguinte palavra “Xô!”, que repete várias vezes, até enxotá-lo de vez. O personagem, então, fecha a janela para que o pombo não entre novamente.

FIGURA 25 – CENA 48 DO FILME AMOR

SCENE 48 - INT. HALLWAY - NIGHT

The window opening onto the light well is open. A pigeon has landed on the window ledge.

It walks to and fro, then finally dares to jump down inside, onto the floor. It starts to explore the surroundings.

We hear the TOILET FLUSH. Georges comes out of the toilet. The door opening frightens the pigeon. Alarmed, flapping its wings, it flutters about the room.

After a moment of surprise, Georges tries to shoo it back toward the window. But the bird escapes in the opposite direction. George follows it.

He closes the doors of the other rooms. Coming from the bedroom, we faintly hear ANNE'S VOICE.

52.

Georges fetches a towel from the bathroom. He chases the bird. He hits out at the bird for so long that it escapes back out through the window. Georges, visibly exhausted, has to sit down on the chest in the hallway.

26

Fonte: Roteiro do filme “Amor”, de Michael Haneke.

Como vimos, o roteiro do filme *Amor* foi escrito pelo próprio diretor e se verificarmos a escrita da cena 48, observamos a descrição de um pombo que entra

²⁶ Cena 48 – INT. CORREDOR – NOITE

A janela da claraboia está aberta. Um pombo pousou no parapeito da janela.

Ele caminha de lá para cá, até que finalmente se atreve a pular para dentro, no chão. E começa a explorar os arredores.

Ouvimos o barulho da descarga. Georges sai do banheiro. Ao abrir a porta assusta o pombo. Alarmado, batendo asas, voa pelo cômodo.

Após o momento de surpresa, Georges tenta afugentá-lo em direção à janela. Mas o pássaro escapa para o lado oposto. Georges o segue.

Ele fecha as portas dos outros cômodos. Vindo do quarto, nós ouvimos vagamente a VOZ de ANNE.

Georges vai buscar uma toalha do banheiro. Ele persegue o pássaro. Ele ataca o pássaro por tanto tempo que este escapa outra vez para fora, através da janela. Georges, visivelmente exausto, tem de se sentar sobre o aparador no corredor de entrada.

pela janela, cisca no chão, e que, Georges deve perseguir o pombo e enxotá-lo até ele escapar pela janela. Ou seja, todo o cerne e potência do significado que tem o pombo para a história do casal, já estava latente na escrita do roteiro; até porque os elementos que aparecem neste tipo de roteiro não estão ali para possuírem uma relação de causa-efeito; entretanto, não surgem aleatoriamente: são criados propositalmente para ter algum significado, como já apontamos.

Após a entrada do pombo pela primeira vez no apartamento, muitas cenas se passam mostrando, dia por dia, a deterioração de Anne pela doença. O segundo momento em que o pombo surge, é justamente depois de uma cena em que Anne se recusa a comer, como se abdicasse de viver. Georges senta-se à beira da cama para contar uma história sua para Anne e, depois de um tempo, sufoca-a, matando-a com um travesseiro. Poderíamos dizer que dentro das estratégias narrativas empregadas, esta é uma ação de extrema surpresa, porque jamais esperávamos que ele tivesse tal atitude (que não nos compete julgar). No entanto, além de ser uma surpresa dentro da linha narrativa do filme, instaura uma outra 'fatia de vida' do que seja o amor, recorte que, em geral, não é explorado nos filmes. Até esta ação do sufocamento, muitas cenas enfatizaram apenas o cotidiano, não se baseando em estratégias de dramaturgia de “uma cena grávida da outra”, ou mencionando Mckee, não foram cenas baseadas em *beats*.

FIGURA 26 – GEORGES SUFOCANDO ANNE COM UM TRAVESSEIRO, EM AMOR



Fonte: *Frame* retirado do filme “Amor”, de Michael Haneke

Após o sufocamento com o travesseiro, Georges lacra toda a porta do quarto com uma fita isolante e vai até a cozinha escrever uma carta ou um bilhete. Enquanto escreve, ouve-se o bater das asas de uma ave novamente. Ele para por algum instante, como se uma *fratura* se instaurasse naquele momento na vida do personagem: porém, pelo olhar do roteirista, ela é convertida em uma *escapatória*.

(...) pois trata-se sempre de nossa pobre vida cotidiana e dos diferentes meios de nela introduzir fraturas. Se a poesia pode sempre ser definida como “a projeção do paradigmático sobre o sintagmático”, isto é, como a superposição de dois ritmos, sua forma moderna, ante o temor de que as simetrias assim instauradas produzam de novo aquele efeito de sentido da iteratividade das esperas esperadas, propõe uma nova regra do jogo “estético”: a dissemetria, que se supõe criadora de novos choques e de outras fissuras. (GREIMAS, 2002, p. 88)

FIGURA 27 – GEORGES PARANDO DE ESCREVER A CARTA AO OUVIR
SONS DE ASAS DE UMA AVE



Fonte: *Frame* retirado do filme “Amor”, de Michael Haneke

Após alguns segundos, Georges se levanta e pega um pano, porém não ainda sem sabermos com que intenção. Enquanto isso, o pombo cisca tranquilamente no *hall* do apartamento de Georges, até percebermos, primeiro, a sombra do personagem e, depois, sua tentativa, a princípio sem sucesso, de capturar a ave com o pano. Como salientamos, da primeira vez em que o pombo aparece, Georges o enxota, mas, agora, ele fecha porta e janela, aprisionando o pombo lá dentro.

FIGURA 28 – O POMBO TRANCADO NO *HALL* DO APARTAMENTO DE GEORGES



Fonte: *Frame* retirado do filme “Amor”, de Michael Haneke

FIGURA 29 – GEORGES TENTANDO CAPTURAR O POMBO



Fonte: *Frame* retirado do filme “Amor”, de Michael Haneke

Georges faz uma nova investida, mas com as dificuldades peculiares das pessoas idosas, com o caminhar vagaroso. O pombo anda pelo chão tentando comer algumas migalhas, até que Georges, absorto e um pouco cambaleante, o captura, recolhendo o pano devagar para não deixá-lo escapar. Senta-se, também lentamente, em uma cadeira com o pombo capturado, acolhendo-o com ternura em

seu braço, em posição parecida com aquela em que se segura um bebê para o acalantar. Assim, acaricia o 'lastro de vida' que entra pela janela, constituindo-se num elemento muito potente - o pombo, que pode representar muitas coisas para o personagem e para o público do filme.

FIGURA 30 – CENA 58 DO ROTEIRO AMOR, DE MICHAEL HANEKE

SCENE 58 - INT. KITCHEN - ADJOINING BEDROOM - HALLWAY - DAY

Georges is seated at the kitchen table where he had breakfast with Anne in Scene 8, and writes a letter. PAUSES for reflection. GENTLE COOING OF PIGEONS, scarcely audible. Suddenly, Georges starts.

At the far end of the long kitchen, beside the door between the kitchen units, a pigeon is walking. Georges stares at it. For a long time.

Then he gets up slowly and, via the door located beside the kitchen table, he goes into the adjoining room.

On the sofa there, he has set up his new bed. He takes the wool blanket from the bed and comes back into the kitchen, carefully approaches the pigeon that then runs off in alarm. Georges carefully opens up the blanket and finally throws it over the pigeon. But it manages to escape into the hallway.

Georges follows it. This action is repeated several times. The pigeon is more and more panicky, starts to fly up, flutters about in all directions. Georges closes the light-well window to cut off its escape route. This lasts an exhausting amount of time, but he ends up capturing it. He cuddles it against him, rolled up in the blanket, leans against a wall, then holds it as if it were a baby.

27

Fonte: Roteiro do filme *Amor*

27 CENA 58 – INT. COZINHA – QUARTO CONTÍGUO – CORREDOR – NOITE

Georges está sentado à mesa na cozinha onde tomou o café da manhã com Anne na cena 8, e escreve uma carta. Pausas para reflexão. Sutil arrulhar de pombos, mal se ouvem. De repente, Georges começa.

No final da cozinha, ao lado da porta entre a divisão dos cômodos e da cozinha, um pombo caminha. Georges olha para ele. Por um bom tempo.

Então ele se levanta devagar e, pela porta situada ao lado da mesa da cozinha, ele se dirige ao quarto contíguo.

Lá, no sofá, ele arrumou sua nova cama. Ele pega o cobertor de lã da cama e volta para a cozinha, cautelosamente se aproximando do pombo que foge alarmado. Com cuidado, Georges abre o cobertor e finalmente o lança sobre o pombo. Mas este consegue escapar para o corredor.

Georges o segue. Esta ação é repetida algumas vezes. O pombo está cada vez mais em pânico e se põe a voar, voa em todas as direções. Georges fecha a veneziana da janela para evitar qualquer rota de fuga. Isto dura uma exaustiva quantidade de tempo, mas acaba quando o captura. Ele acaricia o pombo contra si, enrolado no cobertor, encosta na parede e segura o bichinho com se fosse um bebê.

FIGURA 31 – GEORGES ACALENTANDO O POMBO



Fonte: *Frame* retirado do filme *Amor*, de Michael Haneke

Na cena 58 do roteiro, acima, notamos que esta também contém a essência da escrita e a proposta da cena, mencionando que Georges está escrevendo uma carta, escuta o barulho das asas do pombo e que necessita capturar a ave. Inclusive, no roteiro está descrito a maneira como ele deve segurar o pombo, como um “bebê”. A seguir reproduzimos o trecho da carta escrita no roteiro:

FIGURA 32 – CENA 59 DO ROTEIRO AMOR, DE MICHAEL HANEKE

SCENE 59 - INT. ADJOINING ROOM - KITCHEN - NIGHT

From the adjoining room, we see Georges seated at the kitchen table, writing. Finally we see what he is writing:

... you won't believe it. A pigeon came in, for the second time already, through the light well. This time I caught it. In fact it wasn't difficult at all. But I set it free again. I'm going to ...

28

Fonte: roteiro do filme “Amor”.

Georges escreve “*Você não vai acreditar veio um pombo já pela segunda vez através da luz. Desta vez eu o peguei. De fato não foi difícil, mas eu o libertei novamente.*” Vemos na tela as palavras que ele continua escrevendo e, na continuidade da cena, ouvimos o ruído sutil do papel e da caneta.

No filme, tanto o pombo, assim como a torneira, foram convertidos em *escapatória*, evento este que tira o personagem do seu viver rotineiro, abrindo uma “outra ilha” e instaurando um outro sentido a elementos que já possuíam uma função específica na vida - geralmente de *uso*, principalmente no que diz respeito a uma torneira.

Em seus escritos, Greimas afirma que o estético é “relâmpago passageiro” que se insere no discurso da cotidianidade e, quando não há explicações sobre o que exatamente aconteceu, obriga o sujeito a se perguntar sobre isso, fazendo comentários nostálgicos:

(...) a larva havia pressentido, em um breve êxtase, que um dia ela voaria. Trata-se, na verdade, de uma nostalgia da perfeição: espacial inicialmente, sob a forma de uma ‘outra ilha’ entrevista por um instante; em seguida, instalada sobre o eixo temporal, mas oculta por uma tela da imperfeição que constitui ‘a mediocridade de suas preocupações’. (GREIMAS, 2002, p. 27, grifos do original)

28 CENA 59 – INT. QUARTO CONTÍGUO – COZINHA – NOITE

Do quarto contíguo, nós vemos Georges escrevendo, na mesa da cozinha. Finalmente nós vemos o que ele está escrevendo:

... *Você não vai acreditar nisso. Um pombo entrou aqui, pela segunda vez, através da janela da clarabóia. Desta vez eu o peguei. Na verdade, não foi nada difícil. Mas eu o libertei de novo. Estou indo para...*

O personagem Georges também, por meio da carta, tentará apreender um pouco daquele instante, do que ocorreu, escrevendo-a. Quando vemos Georges em seu estado de fragilidade logo após o ato que cometeu, acariciando o pombo, pensamos na nostalgia abordada por Greimas. O autor vai dizer que, quando uma gota cai, tendemos a esperar que uma segunda caia normalmente; mas, se em lugar disso, ela não cair, irá prefigurar como um evento extraordinário. Podemos assim nos apropriar deste ensinamento para concluir que, mesmo no fluxo da narrativa de filmes, no modelo pregado por alguns livros de roteiro, há 'peripécias' em que o personagem principal, o protagonista, muitas vezes, sofre 'atentados' contra o seu caminho e seus objetivos. Porém, não estamos falando somente de eventos extraordinários e grandiosos, mas principalmente daqueles filmes que falam do cotidiano com beleza, ou de coisas simples, como a torneira ou o pombo que, por duas vezes invade a casa de Georges e que, num primeiro momento é enxotado e depois acariciado.

Sendo assim, nos permitimos investigar estes cortes que se abrem já no roteiro e como eles se dão pela *escapatória* criada pelo o olhar do roteirista.

Trata-se, pois, do investimento progressivo do sujeito de estado, entrando em contato sucessivamente com dois níveis distintos do objeto literário: primeiramente sua organização temática ('a trama', 'o caráter dos personagens', 'os nomes', 'a aparência dos heróis'), tudo isso dito no vocabulário da crítica literária clássica; e, em seguida, sua manifestação figurativa ('imagens que...adquirem progressivamente movimento e vida') que introduz um novo modo de sua apreensão. (GREIMAS, 2002, p. 56, grifos do original)

Greimas cita ainda as duas camadas que podem coexistirem num filme - a trama e a história e as imagens que adquirem progressivamente movimento e vida. Como já apontado pelos roteiristas Saraiva e Cannito, as estratégias de dramaturgia, hoje em dia, se diluem na escrita do roteiro contemporâneo. No entanto, poderíamos inferir que, os elementos postos em tais filmes, que se pré-configuram com "cenas grávidas de outras", relutam a pensar e instaurar o sensível? Estes estão postos, em geral, para causar 'ação e reação' na história e movê-la adiante.

Arriaga, como vimos, traz a ideia de que o roteirista deve saber a qual tradição pertence:

Há tradições narrativas com as quais é importante reconhecermos se estamos ou não de acordo. Isto é algo que aprendi com meu editor, um homem chamado Warren Curry, há muitos anos atrás. Em um jantar, em que havia vários escritores, ele nos perguntou: 'a que tradição vocês pertencem'? (...) há diretores que querem ver o mundo de uma maneira detida, como, por exemplo Tarkovski. Essa é uma forma de construir o mundo, de ver a realidade. Há outros diretores que gostam que aconteçam coisas no mundo. (ARRIAGA, 2013, p. 71, grifos do original)

Arriaga foi jurado dos festivais de cinema de Veneza e de San Sebastian, e afirma que a há uma grande tendência em se fazer filmes baseados na "chatice".

Vi filmes onde o cara acorda, escova os dentes, tira o leite da geladeira, caminha, senta-se, bebe o leite....e chegamos a meia hora do filme. Há uma tendência muito grande de se mostrar esses mundos chatos. Não está errado. É um reflexo do que estão vivendo muitos dos cineastas contemporâneos. Mas há uma outra tradição à qual pertence, por exemplo, Shakespeare, ou os gregos. Se há esta tradição contemporânea em que não se passa nada, há também outra tradição em que tudo acontece. É muito importante compreender sem julgar ou criticar a que tradição vocês querem pertencer. (ARRIAGA, 2013, p. 72)

Diante das constatações de Arriaga, há que se refletir, já que as imagens e os elementos de construção do poético, de fato, miram no cotidiano, mas nem sempre são enfadonhas. É necessário, que nós, roteiristas possamos subverter os elementos que nos são dados pelos seus *usos*; que possamos ter a capacidade de habitar o vazio com propriedade, preenchendo-o com a imaginação.

Arriaga comenta também que, um dos procedimentos que faz uso e está relacionado a sua tradição, é 'empurrar' os personagens ao limite - entre a vida e a morte, como em *Babel*, em que o extremo é um personagem levar um tiro na cabeça, e ainda estar em outro país e cultura. O roteirista reforça que gosta de pertencer a esta tradição, a dos filmes ligados à ação dramática.

Como Arriaga propõe duas tradições de roteiristas, fazendo analogia com o cinema comercial e autoral, podemos considerar que as estratégias empregadas não são estaques, mas que dialogam entre si e, alguns filmes independentes, acabam fazendo sucesso junto ao público e também usam uma base de dramaturgia clássica diluída, pensamento este compartilhado por Saraiva e Cannito. Não queremos considerar distintas as tradições, mas reiterar que a 'concepção do poético' nasce também a partir do roteiro cinematográfico (as *escapatórias*); que um roteiro não necessariamente precisa apenas se apoiar nas leis do drama para ser concebido - pensamento este encontrado na maioria dos livros de ofício.

Como a torneira e o pombo, outro elemento que chama atenção e suscita um outro sentido no filme *Amor* são as imagens de paisagens, que saem do seu *uso*, convertendo-se em *escapatórias*, uma vez que se constata que não estão ali simplesmente para adornar uma casa.

Em nenhum momento os personagens do filme saem de casa: tudo vem, chega até eles; inclusive, a paisagem externa está ali presente dentro do apartamento, que aparecem sem molduras - uma imagem após a outra, em silêncio, sem som ou trilha. Algumas delas, não todas, depois vão aparecer novamente, em cenas seguintes, emolduradas e penduradas em alguns cômodos da casa.

FIGURA 33 – QUADRO 1 DA CASA DE ANNE E GEORGES



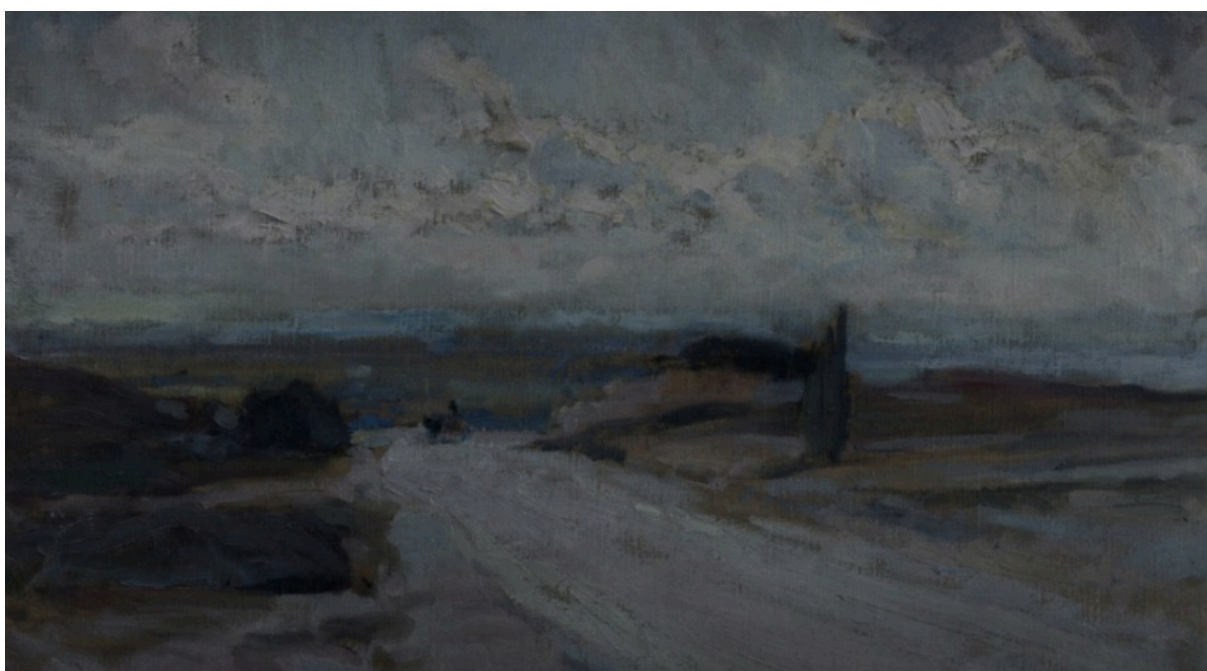
Fonte: *frame* retirado do filme “Amor”, de Michael Haneke.

FIGURA 34 – QUADRO 2 DA CASA DE ANNE E GEORGES



Fonte: *frame* retirado do filme “Amor”, de Michael Haneke.

FIGURA 35 – QUADRO 3 DA CASA DE ANNE E GEORGES



Fonte: *frame* retirado do filme “Amor”, de Michael Haneke.

FIGURA 36 – QUADRO 4 DA CASA DE ANNE E GEORGES



Fonte: *frame* retirado do filme “Amor”, de Michael Haneke.

FIGURA 37 – QUADRO 5 DA CASA DE ANNE E GEORGES



Fonte: *frame* retirado do filme “Amor”, de Michael Haneke.

FIGURA 38 – QUADRO 6 DA CASA DE ANNE E GEORGES



Fonte: *frame* retirado do filme “Amor”, de Michael Haneke.

Bachelard coloca que a “imaginação imagina” e se enriquece com as novas imagens, ideia esta que podemos aplicar no roteiro como proposta de enriquecimento do olhar e criação.

Neste livro estamos nos colocando diante das imagens que atraem. E quanto às imagens, logo fica evidente que atrair e repelir não resultam em experiências contrárias. Os termos são contrários. Ao estudarmos a eletricidade ou o magnetismo, podemos falar simetricamente de repulsão e atração. Basta uma mudança de sinais algébricos. Mas as imagens não aceitam ideias tranquilas, nem sobretudo ideias definitivas. Incessantemente a imaginação imagina e se enriquece com novas imagens. É essa riqueza do ser imaginado que gostaríamos de explorar. (BACHELARD, 2000, p. 19)

O autor complementa, afirmando que a imaginação 'excita-se diante de qualquer exceção', ou seja: uma torneira que não tem sua função corriqueira, um pombo que invade por duas vezes um *hall* e paisagens sem molduras que são usadas em silêncio dentro de um apartamento, enquanto um casal vive uma história localizada num determinado tempo e espaço. Estas imagens instauram novos significados, seja para os personagens ou para o público.

A partir destas constatações, podemos inferir que a imaginação em filmes que prezam por estratégias de dramaturgias em cada cena (causa-efeito), estão focadas em cumprir objetivos; perguntamos assim, se o público pode imaginar o que irá acontecer ou não dentro de certas probabilidades? E como isso aconteceria nos filmes de construção poética, em que a imaginação está posta, algumas vezes, sobre objetivos e indícios, mas, principalmente sobre a possibilidade de habitar o vazio, contemplar uma imagem nova e possivelmente alcançar uma experiência de cinema, como no caso da torneira, do pombo, dos quadros?

Mckee, apesar de afirmar que o estilo e a estética devem ser preocupação do roteiro, orienta novos roteiristas a construírem uma cena baseada na dramaturgia clássica:

Se a condição de vida de uma personagem é a mesma do começo ao fim da cena, nada significativo acontece. A cena tem atividade – conversando sobre isso, fazendo aquilo – mas não muda em valor. É um não-evento. Por que então essa cena está na história? A resposta é quase sempre a mesma: ‘exposição’. Ela está lá para enviar informações a respeito dos personagens, do mundo e da história ao público à espreita. Se exposição é a única justificativa para uma cena, um escritor disciplinado a jogará no lixo e transportará sua informação para outro momento do filme. Todas as cenas devem virar. Esse é o nosso ideal. Nós trabalhamos para finalizar cada cena, do início ao fim, transformando o valor em questão na vida de um personagem do positivo para o negativo, ou do negativo ao positivo. Aderir esse princípio pode ser difícil, mas não é impossível. (MCKEE, 2006, p. 47, grifos do original)

A maioria dos autores de livros de ofício tendem a considerar cenas não regidas pela ação-reação, como “cenas expositivas” que devem ser evitadas ao máximo na criação de um roteiro cinematográfico. Entretanto, se adotássemos o ponto de vista de Mckee nas cenas do filme *Amor*, jogaríamos quase todas as cenas no lixo? Como é possível valorar o que é “bom” ou não diante dos livros de ofício de roteiro? Mckee, como vimos, enfatiza que uma cena tem que ter modulação (*beat*) - começar de uma maneira e terminar de outra; caso contrário, seria meramente expositiva. Com exceção da primeira cena em que vemos Anne morta, o que dizer das cenas seguintes, do concerto de música, da chegada deles em casa, do café da manhã até o incidente ou na maioria das outras cenas do filme? Começamos a evidenciar que as cenas que se constroem, ancoradas na concepção do poético não podem ser analisadas isoladamente, 'cena a cena', mas no seu conjunto, dentro de

toda a obra e, principalmente, em tudo que parece banal mas resplandece ao aparecer do último crédito, etc..; devem também ser analisadas em relação aos elementos/objetos que, pelo olhar do roteirista, são transformados em *usura* e *escapatória*. Nesta perspectiva, os quadros pictóricos que aparecem no filme, também podem ser objeto de estudo, uma vez que figuravam já no roteiro; como no exemplo da cena 51, descrita abaixo. A própria descrição da cena, vindo logo após a descrição dos quadros, aponta que eles espelham as múltiplas realidades, propondo, na nossa leitura, uma abertura para a imaginação, para o que é possível enxergar nestes quadros que aparecem dentro da casa do casal, primeiro como imagens sem molduras e depois, alguns reaparecendo como quadros com moldura.

FIGURA 39 – CENA 51 DO FILME AMOR

SCENE 51 - INT. APARTMENT - DAY

The various paintings hanging in the apartment. Without their frames. Like views on various realities.

SILENCE. Sometimes, the REMOTE sound of TRAFFIC in the distance.

Fonte: roteiro do filme “Amor”, de Michael Haneke

29

Bachelard, ao falar do espaço da casa no livro *A Poética do espaço* ajuda a compreensão do espaço e da criação de elementos poéticos dentro de uma cena, neste caso, os quadros de paisagens.

29 CENA 51 – INT. APARTAMENTO – DIA

Vários quadros estão pendurados no apartamento. Sem as molduras. Como visões de várias realidades.

SILÊNCIO. Algumas vezes, há um REMOTO ruído do TRÁFEGO à distância.

E é assim que um poeta coloca com toda a clareza o problema fenomenológico da alma. Pierre-Jean Jouve escreve: 'a poesia é uma alma inaugurando uma forma.' A alma inaugura. Ela é aqui potência inicial. É dignidade humana. Mesmo que a 'forma' fosse conhecida, percebida, talhada em 'lugares-comuns', antes da luz poética interior ela seria um simples objeto para o espírito. Mas a alma vem inaugurar a forma, habitá-la, comprazer-se nela. Portanto, a frase de Pierre-Jean Jouve pode ser tomada uma nítida máxima de uma fenomenologia da alma. (BACHELARD, 2000, p. 6, grifos do original)

Seriam os quadros, elementos da paisagem externa que estão ali postos para 'habitar a casa', enquanto Georges e Anne se refugiam dentro do apartamento, enfrentando uma doença? Seriam uma alma inaugurando uma forma, como citado por Bachelard?

Como já mencionado, não é nossa intenção chegar à leitura exaustiva e minuciosa dos elementos, mas encontrá-los e pensá-los como criação de *escapatórias* pelo olhar do roteirista. Para nós, não são apenas 'quadros que têm a função de adornar' a casa de Anne e Georges; são figuras que 'pedem' que as olhemos com abertura imaginativa, para o que possam significar, fazendo pensar sobre a vida de Anne e Georges.

Não existe nada mais íntimo do que uma casa, lugar onde podemos ordenar o mundo (como queiramos ou como aprendemos), no limite entre o público e o privado. É a porta e a rua que nos colocam na divisa entre o mundo de fora e o de dentro. Anne e Georges resolveram permanecer no privado, no lugar das intimidades, e os quadros representam o mundo externo, seja da paisagem que existe fora de casa ou da paisagem e da natureza que existem dentro do homem.

Rilke admite que as provações 'fortalecem' a velha casa. A casa capitaliza suas vitórias contra a borrasca. E, já que numa pesquisa sobre a imaginação devemos ultrapassar o reino dos fatos, sabemos bem que nos sentimos mais tranquilos, mais seguros na velha morada, na casa natal, que na casa das ruas que só de passagem habitamos. (BACHELARD, 2000, p. 59, grifos do original)

Bachelard defenderá que a fenomenologia não pode se contentar na transformação das imagens em meios "subalternos de expressão": "(...) a fenomenologia da imaginação exige que vivamos diretamente as imagens, que as consideremos como acontecimentos súbitos da vida. Quando a imagem é nova, o mundo é novo." (BACHELARD, 2000, p. 63)

Acerca das imagens, o teórico enfatizará ainda que “toda grande imagem simples revela um estado de alma”, e a casa, mais ainda que a paisagem, é um 'estado de alma' revelando aspectos do privado do casal. No caso do filme *Amor*, a paisagem está dentro de casa, no refúgio de Anne e Georges, por meio de imagens que revelam o externo como se fossem quadros, mas não possuem molduras.

A tendência de obras que se focam na narrativa clássica é comprometer a concepção do público com uma “ação dramática”, em que a imaginação está posta dentro de probabilidades como já apontamos. Com referência ao pensamento de McKee, os quadros seriam “meras” imagens expositivas e não deveriam estar criadas em um roteiro. “Nunca a imaginação pode dizer: é só isso. Sempre há mais que isso. Como dissemos tantas vezes, a imagem da imaginação não está sujeita a uma verificação pela realidade.” (BACHELARD, 2000, p. 98)

Ao nos deparar com os quadros, imagens que se abrem para a indagação do que estariam expressando naquele apartamento, podemos pensar nas palavras de “abertura” e de “fechamento” como apontamentos para o ensino do roteiro. Estamos falando de personagens que estão se transformando num mesmo espaço e Bachelard utilizará as palavras de Joe Bousquet para dizer “Ninguém me vê mudar. Mas quem vê? Eu sou o meu esconderijo.” (BOUSQUET *apud* BACHELARD 2000, p. 100). A partir desta constatação, também podemos refletir sobre o que diz o autor a respeito do caracol, cujo corpo é sua casa, mas ao mesmo tempo é frágil (mole por dentro), mas duro por fora (casca). Georges resolveu encerrar-se no 'seu caracol', à espera dos dias junto com Anne. “Assim, o bem-estar devolve-nos à primitividade do refúgio.” (BACHELARD, 2000, p.104)

Ainda: tais quadros poderiam ser 'fabulações' de Georges quanto ao seu entorno? Entorno que ele não possui mais e que, retorna em diálogos com Anne, quando relembram momentos e passagens da sua vida pregressa, como a dança deles sobre a ponte. Na verdade, estas são suposições nossas; no entanto, acreditamos que essas imagens podem promover leituras diferentes, dependendo do repertório de cada espectador.

Bachelard diz que, todo ser que se esconde está preparando uma saída, e isso remete ao final do filme, quando Georges finalmente sai do apartamento, da sua concha e vai embora, abandonando a sua caverna e ficando à mercê do mundo.

Permanecendo ainda no centro da imagem que estudávamos, parece que, ao conservar-se na imobilidade de sua concha, o ser prepara explosões temporais do ser, turbilhões do ser. As mais dinâmicas evasões ocorrem a partir do ser comprimido, e não na preguiça frouxa do ser preguiçoso que só deseja espreguiçar-se em outro lugar. (BACHELARD, 2000, p.123)

Como o autor, podemos considerar o “oculto”, o que se esconde atrás e por meio das imagens, muito mais do que se revela como fato em uma cena (surpresas). A dramaturgia clássica está amparada no suspense e na revelação. “É inteiramente natural que a vida, causa de formas, forme formas vivas. Mais uma vez, para tais devaneios, a forma é a habitação da vida.” (BACHELARD, 2000, p. 125)

O vazio na concepção da cena é um terreno fértil para a imaginação. Bachelard irá dizer que, quando a poesia atinge sua autonomia, ela é “acasual” e se contrapõe à ação e reação. Ao final Georges deixará a sua casa; o caracol leva sua casa com ele. Georges o que levará?

Aqui estamos nos ocupando do 'cerne' da cena no roteiro cinematográfico e, uma vez que os livros estão voltados para as teorias do drama, há muito estudadas e debatidas, a nossa busca é por evidências de como se constrói a dimensão do poético, nas cenas escritas no roteiro cinematográfico. Assim, conseguimos chegar a algumas diferenças que, obviamente, não são estanques, mas estão em diálogo e apontam para caminhos de concepção: o “aberto-fechado”, a “função-contemplação”, “causa-efeito - fatia de vida”, “revelação-oculto”.

Iniciamos este capítulo perguntando-nos do que se nutriria uma cena construída com base na poesia e ao nos debruçarmos sobre o filme *Amor*, avançamos um pouco mais, considerando que a construção do poético na cena, não está relacionada à causa-efeito e sim ao *uso/usura* que se faz de elementos, coisas que estão no mundo e que o roteirista pode ordenar de acordo com o seu olhar, criando *escapatórias*, como, por exemplo, no caso da torneira, do pombo e dos quadros. No próximo tópico, vamos verificar o que pode ser criado no roteiro e potencializado para outras áreas da cadeia audiovisual: o roteiro em potência/simbiose.

3.2 DA IMPERFEIÇÃO - O ROTEIRO COMO ESCAPATÓRIA / POTÊNCIA E SIMBIOSE

O famoso diretor Pasolini nos faz acreditar que não existe um dicionário de imagens; são os roteiristas e cineastas que articulam elementos/símbolos e criam cenas em uma estrutura fílmica; se tais imagens são criadas a partir da imaginação, reordenando os elementos encontrados no mundo, podemos continuar analisando as questões do roteiro com a pergunta que Etienne Samain faz em seu livro: *Como pensam as imagens?* Ousamos ampliar a pergunta de Samain: as cenas do roteiro pensam? Os elementos pensam? Samain traz o pensamento de Anne-Marie Christin, para quem, a escrita é uma “dupla imagem – um *figura* que se oferece ao nosso olhar e ao olhar de uma *tela branca* – outra imagem, sem a qual a figura não poderia emergir”. Inicialmente, consideramos que o roteiro, por si só, já é uma 'dupla imagem' por ser um documento que pode suscitar histórias, como Tarantino tanto aprecia enfatizar; potencializar imagens em embrião que se materializam em um filme, como o símbolo do pombo e seus desdobramentos “(...) as imagens são portadoras de pensamento e como tal nos fazem pensar. Fomos ainda mais longe, ousando admitir que as imagens, ao associarem-se, são ‘formas que pensam’”. (SAMAIN, 2012, p. 14).

Estariam as imagens e elementos da narrativa clássica inclinadas a “formas que dizem” e a poética a “formas que pensam”? Samain ressalta que: “‘imagens que pensam e, no entanto, relutam a revelar o que pensam’. Pois, ‘quando ardem as imagens, elas se consomem; todavia, basta-lhes um sopro para que as cinzas se reavivem e renasçam suas chamas’.” (SAMAIN, 2012, p. 15) Seria o pombo, no filme *Amor*, uma forma/elemento que pensa e o cavalo, no filme *Django*, uma forma/elemento que diz?

Samain recupera uma história de Gregory Bateson (1904-1980) que, contava que no decorrer da sua existência, colocou descrições de tijolos, galáxias e bolas de sinuca numa caixinha e, em uma outra colocou coisas vivas, como caranguejos do mar e homens com seus problemas de beleza e questões de diferenças. Bateson observava a caixa de imagens de animais como caixa das “coisas vivas”, e dizia que não deveríamos nela procurar bolas de sinuca porque vivem em estado de letargia, somente se deslocam quando impactadas. Samain usa esta história para refletir sobre o “como das coisas”, a maneira como a imagem nos provoca a pensar. “As

imagens gostam de caçar na escuridão de nossas memórias”. (SAMAIN, 2012, p. 21) O autor ressalta que toda imagem é portadora de um pensamento. **Sendo assim, podemos inferir que o roteirista, ao reordenar elementos pela usura, evoca imagens que podem pensar?** Samain pergunta: “o que pensa Gioconda” e nós ousamos perguntar “o que pensa” o pomba do filme *Amor*? “(...) Toda imagem é uma memória de memórias, um grande jardim de arquivos declaradamente vivos” (SAMAIN, 2012, p. 23). O autor continua sua análise dizendo que uma imagem, ao combinar dados sígnicos ou se associar a outra imagem, seria “uma forma que pensa”:

Toda imagem, sabemos, é viajante. Ela é cigana e misteriosa. De antemão, ela nos inquieta, sobretudo se ela é uma imagem forte, isto é, uma imagem que, mais do que tentar impor um pensamento que 'forma, *formata*, põe em forma' (o que se denomina 'ideologia'), nos coloca em relação com ela. Uma imagem forte é uma 'forma que pensa e nos ajuda a pensar.' (SAMAIN, 2012, p. 24, grifos do original)

O fato do roteirista criar apenas um elemento com disfunção dentro de uma cena cinematográfica, não necessariamente se configura como uma cena que propõe uma construção poética; é preciso um aprofundamento do olhar e da criação, utilizando-se também da *escapatória*.

Jacques Aumont, a respeito de cinema e narração, dirá que a imagem de um revólver nunca é apenas um revólver, porque deixa implícita a vontade de fazer com que um objeto signifique mais que um objeto apenas; mas nos parece que se este objeto é usado no seu sentido comum, pelo *uso*, ele apenas cumpre o papel de um elemento que causa ação-reação, uma vez que carrega implicitamente o significado que a sociedade lhe atribui, de acordo com cada cultura. Lembremos da teoria dos três usos da faca formulada por Mamet, quando conta que um homem usava a faca para afeitar a barba, passar manteiga no pão e por fim para matar a esposa, ou seja, um símbolo/elemento que foi usado de diversas maneiras por uma mesma pessoa e que se converteu - do *uso* à *usura*. **Ao contrário da cena 'estar grávida' de elementos de “causa-efeito”, poderia estar grávida de “elementos que pensam”? E o roteiro, este documento tanto técnico quanto sensível, deveria pertencer a caixa das “coisas vivas”, tais quais o caranguejo e os problemas de beleza referenciados por Bateson?**

Aumont irá mencionar que, muitas vezes, existem argumentos mal fundamentados, explicitando que o cinema clássico é um cinema de significado, sem

trabalho a respeito do significante, e que o cinema não-narrativo é um cinema sem conteúdo. Christian Metz, sobre a significação no cinema, dirá que:

O cinema é assunto amplo para o qual há mais de uma via de acesso. Considerando globalmente, o cinema é antes de mais nada um *fato*, e enquanto tal ele coloca problemas para a psicologia da percepção e do conhecimento, para a estética teórica para a sociologia dos públicos, para a semiologia geral. (METZ, 2010, p. 16)

Metz enfatiza que a narração é um conjunto de acontecimentos ordenados numa sequência. Consideremos que, este conjunto de acontecimentos pode e deve sofrer modificações durante o processo, tanto nas gravações quanto na edição; no entanto, foi o roteirista quem primeiro imaginou este conjunto de cenas e elementos. Como já vimos a respeito da montagem, nem sempre é possível inverter cenas na edição se estas já estavam ordenadas na criação inicial do roteirista.

O cinema e a nova psicologia, o filme se encontrava aqui e ali definido, ou pelo menos abordado, sob um ângulo que se chamou de “fenomenológico”: um espetáculo de cinema, como um espetáculo da vida, carrega em si seu sentido, o significativo é dificilmente distinto do significado. “A arte tem a sorte de mostrar como alguma coisa começa a significar, não por alusão a ideias já formadas ou adquiridas, mas pela combinação temporal e espacial dos elementos...” Eis uma concepção totalmente diferente da combinação. (METZ apud PONTY, 2010, p. 58-59, grifos do original)

O autor dá o exemplo da foto que, isolada não pode narrar nada, mas que justaposta a outras pode passar 'da imagem à linguagem, remetendo à ordenação de cenas que o roteirista cria no roteiro: “Não é por ser uma linguagem que o cinema pode nos contar tão belas histórias, é porque ele nos contou tão belas histórias que se tornou uma linguagem.” (METZ, 2010, p. 64)

Metz continua, enfatizando que os “efeitos fílmicos”, que dizem respeito à estética do filme, sempre devem estar a serviço do enredo e, que assim a denotação é construída e codificada, porque, segundo o autor, a criação tem um papel mais importante na linguagem cinematográfica do que na manipulação dos idiomas. “(...) ‘falar’ uma língua, é usá-la; ‘falar’ a linguagem cinematográfica, já é em certa medida inventá-la.” (METZ, 2010, p. 121, grifos do original) O autor comenta que todos os

filmes de Alain Resnais seriam filmes de roteirista, porque ele procurava colaboradores para o roteiro com universos próprios.

Mas até os filmes de Godard demonstram uma *inventividade* narrativa que é sensibilidade, fantasia, observação, antes de ser cinema. Este “antes” não implica obrigatoriamente numa prioridade cronológica, mas sem dúvida numa hierarquia essencial. (METZ, 2010, p. 190)

José Carlos Avellar, na introdução do livro *A forma do filme*, conta que Eisenstein sempre dizia aos seus alunos que “arte não era imitação da natureza”, que “arte era a escritura dos sonhos sonhados pelo artista” e dava o exemplo do homem primeiro que tentou voar e imitou as asas de um pássaro, mas falhou, inventando então um sistema próprio.” Seria como descobrir que, “para voar com o pensamento, o homem inventou o cinema”, acrescenta Avellar. Estas ideias trazidas por Metz e Avellar remetem ao 'sistema de símbolos e elementos' que um roteirista capta do mundo para articular num 'sistema próprio de invenção', que não necessariamente precisa utilizá-lo pelo uso normatizado, senão estaria apenas 'imitando a natureza'.

Recuperando o que afirma Samain sobre “formas que pensam”, cogitamos que a construção de cenas poéticas podem conter potências de imagens latentes que perpassam outras esferas de um filme (direção de cena, direção de fotografia, direção de arte, entre outras) e, por isso, chegamos a uma ideia ainda em desenvolvimento de *simbiose* para o roteiro.

Para refletir sobre os elementos que podem ser criados no roteiro cinematográfico e expandidos para outras funções dentro de um filme, fazemos uma analogia com os cnidários - animais aquáticos que vivem em *simbiose*. *Simbiose* é uma inter-relação, de forma íntima, entre organismos que, se torna obrigatória e mutuamente vantajosa por esta associação. Os cnidários alojam algas nos seus tentáculos e procuram nadar próximos à superfície da água para que as algas possam usar a luz para efetuar a fotossíntese. Partindo desta analogia, o roteiro poderia ser considerado um 'cnidário' que aloja potências de imagens e símbolos e os leva até a superfície, para que possam ganhar vida por meio de outras funções de profissionais no cinema e produzirem, então, a fotossíntese ou não - quando não alojam potências de imagens suficientemente fortes ou mesmo quando a direção não foi bem realizada. É deste lugar que também gostaríamos de enxergar a função do roteiro, que pode utilizar-se de estratégias de dramaturgia, mas que também é

concebido por meio da poesia, alojando potências de imagens que revelam fatias de vida, ou seja, o conceito de *escapatória* de Greimas e a inauguração de um mundo novo segundo Bachelard. Para Greimas, a relação entre sujeito e objeto estabelecerá um novo “estado de coisas”. **Sendo assim, poderíamos dizer que o roteiro pode estabelecer um novo “estado de coisas”, como a 'dupla imagem' sugerida por Samain?**

Partindo da ideia de um roteiro como um “cnidário”, portador de novos “estados de coisas” e, trazendo em seu cerne a potência de embriões de imagens, podemos, a partir de agora, refletir um pouco mais sobre esta busca e a criação do signo do pombo. Se voltarmos na linha cronológica do filme, verificamos que, antes do pombo entrar pela janela, ele já estava na sala, em um quadro bem à mostra, como podemos notar na cena entre pai e filha, em que a figura do pombo está entre os dois.

FIGURA 40 – A FILHA CONVERSANDO COM GEORGES
AO FUNDO, O QUADRO REPRESENTANDO O POMBO



Fonte: <<http://setimacena.com/criticas/critica-amor/>>

Esta cena em que o pai recebe a filha em casa, é um momento em que Anne está ausente e sabemos que algo se passou em função do que aconteceu no café da manhã do casal. A escrita do roteiro apenas aponta a conversa entre pai e filha, não menciona nenhum quadro de pombo.

O estudo de alguns elementos poéticos no filme *Amor* nos fizeram prestar atenção ao quadro desta espécie de ave. Como os outros quadros já mencionados, este também não está ali para apenas 'adornar' a casa; é um quadro que aparece pela primeira vez na primeira cena de encontro entre pai e filha, após a doença de Anne. Todos são visitantes desta casa - a filha, o aluno, o entregador de compras do mercado e até o pombo. A escolha da criação de um elemento como o pombo no filme tampouco é aleatória, já que este entra num apartamento por duas vezes e que está presente também na forma figurativa do quadro, antes mesmo de tornar-se presença física no *hall*. O pombo do quadro, que, como vimos, aparece pela primeira vez quando Anne fica ausente, depois aparece novamente quando ela cruza a sala já em uma cadeiras de rodas, retornando do hospital.

Como a torneira que sinaliza - o antes e o depois, o quadro do pombo sinaliza, primeiramente, a ausência de Anne e depois o seu retorno, só que não como se encontrava antes, mas, agora debilitada.

FIGURA 41 – ANNE VOLTANDO DO HOSPITAL



Fonte: *Frame* retirado do filme “Amor”, de Michael Haneke

Como o quadro do pombo não foi indicado na criação do roteiro, supomos que tenha sido trabalho do diretor de arte que, ao decupá-lo e entender a essência do significado da ave durante a pré-produção do filme ou mesmo do diretor de cena, conseguiu extrapolar a ideia inicial e, irradiar para a obra concluída um elemento potente. Este símbolo remete à simbiose que apontamos inicialmente - o pombo que irradia para outras imagens, imagens que pensam, mencionando Samain. Voltamos a cogitar o roteiro como um 'mapa de voo', que pode e deve modificar-se e/ou expandir durante o processo de gravação e montagem e não ficar preso apenas a uma ideia inicial: “O roteiro vem como uma necessidade de ressignificar algo”, lembrando o cineasta Anoïz, ou seja, a ideia do pombo surge várias vezes durante o filme, ressignificando a sua aparição inicial.

O roteiro em simbiose que estamos propondo e as imagens em potência, nos encaminham aos 'motivos' do cinema russo que vimos no primeiro capítulo. Este gênero utilizou-se de elementos que se desdobravam durante o filme - a água que passava para o estado de poça e depois se transformava em plástico, ou mesmo a roda no filme *A Greve*, de Sergei Eisenstein. Já o pombo é um símbolo que se desdobra, do figurativo (quadro) para o físico (presença) e também do *uso* para a *usura*, na medida que amplia o seu sentido e significado durante o filme.

Retomando o conhecimento apreendido em livros de ofício, algumas perguntas levantadas pelos autores Saraiva e Cannito nos ajudam a ampliar o horizonte deste estudo – quais as suas intenções em busca do roteiro? Há objetos que condensam em si desejos dos personagens? Os objetos circulam pelo filme? Que novos sentidos o filme vai adquirindo? Tais proposições nos ajudam a pensar sobre a construção da poesia dentro de um filme. Os autores ressaltam que não podem dar nenhuma 'receita de bolo'; isso quer dizer que não nos dão estratégias e ideias prontas na construção de um roteiro, mas oferecem perguntas que fazem avançar o ensinamento acerca do ofício do roteiro.

Quando perguntam se há objetos que condensam em si desejos dos personagens e se estes circulam pelo filme, pensamos no signo do pombo que perpassa toda o filme *Amor*. E, por fim os autores ainda perguntam – que novos sentidos o filme vai adquirindo? Vemos que o pombo aparece primeiramente em forma de uma figura aprisionada num quadro, onde não há movimento, a imagem é estática. A presença viva do pombo, aparecendo no *hall* quando a vida de Anne já se modificou e ela está agora aprisionada numa cadeira de rodas, a coloca como a imagem do primeiro quadro: uma ave aprisionada dentro de uma moldura.

Retomando a pergunta de Saraiva e Cannito sobre elementos do roteiro que vão adquirindo outro sentido – lembramos do pombo que, primeiramente, é enxotado para voar longe dali. Anne está presa nesta condição, o pombo é livre para ir e vir, visitar apartamentos, andar e voar por onde queira. Georges a enxota para que se vá. Num segundo momento, quando Anne é sufocada por ele e talvez libertada daquela condição de sofrimento, o pombo surge novamente. Voltamos a lembrar do que Saraiva e Cannito apresentam sobre o roteiro como um guia - na medida que a caminhada avança, ela vai se transfigurando na própria caminhada. O pombo então seria este elemento que, conforme o trajeto vai avançando, se abre para outras interpretações.

Além do quadro do pombo, o símbolo da ave irradiou para outro quadro presente na casa que faz menção à natureza. O último quadro que aparece depois que Georges sufoca Anne é, antes do pombo propriamente voltar, é um quadro que mostra a natureza com uma revoada de pássaros, em uma paisagem que evidencia uma tempestade.

FIGURA 42 – QUADRO 6, QUE EVIDENCIA UMA TEMPESTADE



Fonte: *Frame* retirado do filme “Amor”, de Michael Haneke

A última imagem do filme é a da filha do casal que entra na casa, agora sozinha, com a mãe morta e com o pai com paradeiro desconhecido. Ao lado de livros, se destaca novamente, a figura do pombo e a imagem de um quadro de paisagem, que se repete em uma imagem anterior.

FIGURA 43 – A FILHA AO LADO DOS QUADROS - PAISAGEM E POMBO



Fonte: *Frame* retirado do filme “Amor”, de Michael Haneke

FIGURA 44 – FILHA ANDANDO PELA CASA VAZIA APÓS A MORTE DA MÃE



Fonte: *Frame* retirado do filme “Amor”, de Michael Haneke

Assim, o pombo, por fim, volta a ficar na sua forma figurativa, porque nem Georges nem Anne estão mais ali, apenas os objetos que conotam a presença deles. Recuperando as “formas que pensam”, de Samain, o pombo criado no roteiro estaria fazendo outras imagens pensarem como elementos em simbiose e potência?

A respeito das *fraturas* e *escapatórias*, Greimas fala de como nossos comportamentos cotidianos perdem, pouco a pouco, seus significados, convertendo nossos gestos em 'gesticulações' e nossos pensamentos em 'clichês'.

Os usos sociais, automatizados, outorgam ao homem os serviços de água, de calefação, de luz. Não é senão um lugar comum falar da 'banalização' da nossa sociedade atual, enquanto antigamente somente o forno comunal era chamado de 'banal'. Que fará o homem assim liberado destes anos de vida inteligentemente economizados? Não descansará até transformar seus lazes em 'produtos' negociáveis para dessemantizar sua própria liberdade.. (GREIMAS, 2002, p. P. 80-81, grifos do original)

Greimas vai questionar “(...) como lutar contra a falta de símbolos generalizada, onde o cultivar ‘o sentido de belo’, sentido o melhor partilhado entre os homens, como intuitivamente sabemos?” (GREIMAS, 2002, p.83, grifos do original) Estariam os símbolos apontados por roteiros que prezam pela narrativa clássica, generalizados ou a serviço apenas de uma função?

O autor dá o exemplo da 'chave de casa' que, por si só, tem uma utilidade, mas ele dirá que, mais do que isso, ela é funcional, mítica e estética; objeto que

assume um “valor sincrético”. “Existiriam modos de dar mais densidade à vida, de entrecortá-las de eventos ‘estéticos’ a partir de desvios do funcional.” (GREIMAS, 2002, p. 85).

Pombos e cavalos são objetos que podem permear uma obra e aportar sentidos distintos, de acordo com a criação e, principalmente, a subversão de elementos do cotidiano, apresentados em cenas de estranhamentos, que apresentam outras 'fatias de mundo'. O roteirista, como intermediador entre o sensível (poesia) e o racional (técnicas de dramaturgia), pode propor *escapatórias*, que arranquem os personagens do cotidiano, da mesmice entranhada, construída entre estas virtualidades tensivas.

O sagrado finda por subjugar o cotidiano narrativizado ou narrativizável, por quebrar o seu ritmo ‘natural’ de duas maneiras: transcendendo-o ou sustentando-o, afirmando o frenesi do mundo ou insinuando a anulação do sujeito.(...) Pouco importa que o discurso aqui empregado se sirva de metáforas de ordem poética ou musical, pois trata-se sempre de nossa pobre vida cotidiana e dos diferentes meios de nela introduzir fraturas. (GREIMAS, 2002, p. 87-88, grifos do original)

Por fim, ao longo deste trajeto, o adentrar na criação do elemento, como no exemplo do pombo, que irradiou para outras esferas de um filme, ampliou nossa percepção de mundo. O roteiro propôs a criação de um elemento - o pombo, que chega uma primeira vez e é enxotado e uma segunda vez que é acariciado, mas que, antes disso, já estava presente em forma figurativa em um quadro. No entanto, se este pombo sempre esteve ali, a partir da visita da filha e, logo em seguida quando Anne chega do hospital, o que esta ave estava anunciando desde o início? Acreditamos que um elemento que é construído por meio de uma dimensão poética pode 'fazer pensar muito mais que dizer' e inclusive, se irradiar para outras esferas do filme.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta pesquisa, percorremos a história da concepção do roteiro cinematográfico e tentamos evidenciar alguns aspectos da linguagem criada ainda no roteiro, designada como 'parte da invenção' pertinente à direção de cena. Por meio de diversos relatos, percebemos que a profissão de roteirista nasceu como uma função muito mais ligada à continuidade da história do que à invenção e a estética de um filme. Constatou-se que, estudos e modelos de roteiro se voltaram, na maioria das vezes, para a indústria americana, que, até a década de 1970, possuía uma engrenagem própria. A derrocada dos estúdios americanos, aliada à política autoral de filmes que não via com bons olhos a função do roteirista, marcaram negativamente o olhar sobre o roteiro.

Os estudos de roteiro se desenvolveram, na maioria das vezes, com foco na indústria do cinema, se debruçando sobre estratégias clássicas de dramaturgia, modelo que filia e conecta as pessoas. Assim, surgiram os *Manuais*, com destaque para o *Memorando de Vogler*, que trata de um modelo sobre a Jornada do Herói que pode ser aplicada a qualquer história, assim como os livros de Sid Field, que imperaram na lista de bibliografia a respeito do ofício.

Ao levantarmos os principais livros voltados para o ensino de roteiro, percebemos que estes ainda se ocupam de teorias gregas pertinentes a qualquer tipo de dramaturgia - literatura, teatro e cinema; com exceção de alguns autores como McKee que, começou a pensar o estilo a partir da criação do roteiro ou mesmo os autores Leandro Saraiva e Newton Cannito, que desenvolveram uma forma de pensar o roteiro, por meio de questionamentos que o próprio roteirista pode fazer a si mesmo, não oferecendo respostas prontas. O roteirista Guilherme Arriaga, embora dialogue fortemente com tradições aristotélicas, faz refletir sobre o roteiro e suas tradições e conceitos, interessantes para a criação. O próprio Karim Aïnouz traz a ideia de roteiro como “um mapa de voo” e Kleber Mendonça Filho como “um pedido de palavra”, assim como Lucrecia Martel apresenta um pensamento inovador a respeito da criação do som no roteiro. Assim, autores contemporâneos, tanto roteiristas quanto diretores têm pensando o roteiro a partir de outra perspectiva: em relação com a linguagem cinematográfica e não tão amparado nas leis do drama. No

entanto, a maior parte destes pensamentos não está disponível para grande parte dos roteiristas, imperando ainda, o uso dos *Manuais*.

Começamos pela história do roteirista e movimentos e, aos poucos, fomos nos acercando do nosso objetivo principal –como num caleidoscópio, fomos girando e descobrindo, a cada giro, algum outro aspecto inexplorado do roteiro.

Este estudo não teria sido possível sem o apoio de estudos de autores como Greimas, Bachelard, Xavier, Samain, entre muitos outros, a respeito do sensível e da construção da poesia em cenas cinematográficas.

Durante a investigação, pudemos descobrir que, do ponto de vista da imagem, estes autores já são utilizados, há muito tempo, para pesquisas sobre filmes já concluídos, porém quase nunca para estudos sobre cenas escritas no roteiro.

A pesquisa não teve nenhuma intenção de se opor às tradições do drama uma vez que acreditamos que esta é a base para qualquer dramaturgia e compartilhamos do pensamento de Eisenstein:

Em 1924, escrevi com grande entusiasmo: 'fora com a história e o enredo!'. Hoje, a história, que então parecia quase 'um ataque de individualismo' conta nosso cinema revolucionário, volta de uma forma nova a seu lugar apropriado. Nesta virada em direção à história reside a importância histórica da terceira meia década da cinematografia soviética (1930-35). (EISENSTEIN, p. 25)

No entanto, como apontamos, os livros de ofício trazem na sua maioria, estratégias de dramaturgia pertencentes às leis do drama; isso nos motivou a explorar outros aspectos da construção de cenas em roteiros cinematográficos e seus atravessamentos. Durante o percurso, perguntamo-nos: ***é possível ensinar a construção da poesia no roteiro cinematográfico? Por onde passa esse mecanismo na criação do roteiro?***

Acreditamos que a arte nasce das pessoas e das observações das suas relações sociais, dos repertórios que os artistas acumulam. Tratando-se do ensino da escrita do roteiro, tentamos demonstrar que é possível trabalhar comparativamente com a exemplificação de cenas de filmes e apontar distintos tipos de construção de cenas, assim como falar dos elementos, suas *funções* e *disfunções* e propor exercícios acerca disso. No caso desta dissertação, exercitamos isso por meio de análises de cenas concluídas de dois filmes 'oscarizados', cotejadas com sua descrição nos respectivos roteiros.

É evidente que, se o roteirista vê o mundo de uma forma reducionista, é isso que colocará em um roteiro, conforme mencionado por McKee. No entanto, o conhecimento e o olhar se desenvolvem com o tempo, a prática e a vivência e podem ser transformados ao longo de uma carreira profissional. Autores que selecionamos compartilham conosco a visão de mundo, e assim nós os utilizamos em leituras e na vida, para ampliação dos nossos saberes.

Entre os conceitos encontrados em diversos autores acerca do roteiro, levantamos algumas diferenças e oposições, não para serem usadas de maneira estanque, porque há obras, como descobrimos, que utilizam-se mais da narrativa clássica e/ou da construção do poético.

Roteiros que se utilizam mais do paradigma consolidado, ocupam-se em responder perguntas com relação à história “qual a intenção da sua história, o que a move?” Já a construção da 'dimensão do poético' está mais amparada no significado “qual o sentido da sua obra?” Isso nos remete ao pensamento do cineasta Kleber Mendonça Filho “os filmes são um pedido de palavra”, ou experiências vividas ou observadas por roteiristas que possuem a necessidade de existir.

Outra questão levantada pelo roteirista Guillermo Arriaga, também nos fez refletir: “A qual tradição pertence o roteirista?”, “ao mundo que acontece coisas” ou “a um mundo mais *detenido*?” O mundo no qual acontecem coisas está amparado fortemente no modelo de roteiro (causa-feito), como ressaltamos em cenas do filme *Django* que exploram o suspense e a surpresa e os objetivos do enredo. Em contrapartida, *Amor* é um filme mais “*detenido*” como denomina Arriaga: acontecem poucas coisas, as imagens, em sua maioria são de contemplação e abertura para a imaginação, conforme Bachelard.

Na comparação entre “cinema de poesia” e “cinema de prosa”, autores como Pasolini, Buñuel e Savernini foram essenciais para pensarmos sobre tais diferenças. O modelo do drama está construído sobre uma base de clareza, *transparência*, sobre o conteúdo que tem uma função e “elementos que dizem”, ou seja, que precisam da causa-efeito para reagir; já os roteiros que têm em vista a construção do poético estão amparados na expressividade, ambiguidade, imprevisibilidade e elementos que significam.

Também pudemos perceber que, cenas baseadas em estratégias de dramaturgia clássica estão 'prenhes de perguntas', enquanto cenas poéticas,

recuperando Bachelard, trazem imagens novas, símbolos vivos que contêm embriões de imagens.

Evidenciamos também diferenças funcionais entre o som com 'função de dramaturgia' e o som para 'evocar emoção', assim como exploramos conceitos como “abertura-fechamento”, “objetivo-subjetivo”, “denotação-conotação”, “similaridade-contiguidade”.

Enquanto nos debruçávamos sobre várias questões do roteiro, uma pergunta nos orientava: é possível um roteirista roteirizar cenas poéticas e deixar outro diretor dirigir ou a poesia está atribuída apenas a filmes autorais, onde o diretor é também roteirista?

Metz lembrou que o cineasta francês Allan Resnais contava com muitos colaboradores no roteiro de seus filmes e nos fez concluir que a construção da poesia, não está apenas na direção do filme, por meio da decupagem das cenas; está presente, também, em elementos/signos que podem ser criados e subvertidos, segundo as diferenças apontadas sobre a dimensão poética e a construção de *escapatórias* e, já no roteiro. A poesia está também na criação de imagens/situações novas e, principalmente, em elementos que podem fazer a simbiose e se materializar em outras imagens, como no caso da pomba, signo potente que se materializou em quadros, gerando outras imagens. Acreditamos ser possível a roteirização de cenas que prezam pela poesia mas não dirigidas pelo roteirista, uma vez que, a função do diretor está justamente em materializar o que o roteirista criou, decupando em planos, propondo a *mise en scène* e não, necessariamente, criar elementos dentro da engrenagem da narrativa.

Para finalizar, valemo-nos da frase de Greimas: “A imperfeição aparece como um trampolim que nos projeta da insignificância em direção ao sentido.” Esperamos que nós, roteiristas, possamos nos ocupar das coisas do mundo para ressignificá-las em novas imagens.

REFERÊNCIAS

- AÏNOUZ, K. Roteiro, um mapa de voo. In: MUNHOZ, M; URBAN, R. (Orgs.). **Conversas sobre uma ficção viva**. Curitiba: Imagens da Terra, 2013.
- ARRIAGA, G. Roteiro, um caçador de histórias. In: MUNHOZ, M.; URBAN, R. (Orgs.). **Conversas sobre uma ficção viva**. Curitiba: Imagens da Terra, 2013.
- ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- AUMONT, J. **A estética do filme**. São Paulo: Papirus, 1995.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAZIN, A. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- BORDWELL D. O Cinema Clássico Hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS F. P (Org.). **Teoria contemporânea do cinema: documentário e narratividade ficcional**. vol. II. São Paulo: SENAC, 2005.
- XAVIER, I. (Org). **A experiência do cinema**. São Paulo: Editora Graal, 2003.
- CARRIÈRE, J.C. **Roteiro de cinema**. Disponível em: <<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/reflexoesdeumroteirista.htm>> Acesso em: 27/05/13.
- CAMPBELL, J. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, 2007.
- CAMPOS, F. **Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- CÁNEPA, L. L. Cinema Novo Alemão. In. MASCARELLO, F. (Orgs.). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.
- CANNITO, N.; SARAIVA L. **Manual de roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad Editora, 2010.
- CANNITO, N. **Revista de cinema**. Disponível em: <revistadecinema.uol.com.br/index.php>. Acesso em 01/09/2013.
- CAÑIZAL, E. P. Surrealismo. In. MASCARELLO, F. (Orgs.). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.
- COMPARATO, D. **Da criação ao roteiro: o mais completo guia da arte e técnica de escrever para televisão e cinema**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DAVINO, G. **Artigo roteiro: nascimento, vida e obra narrativa.** Revista Comunicacion, n. 10, Vol.1, ano 2012, pp. 694-707, ISSN 1989-600X

DELEUZE, G. **Conversações.** Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000.

EISENSTEIN, S. **A forma do filme.** Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

FELINTO, E. Cinema e Tecnologias Digitais. In: MASCARELLO, F. (Orgs.) **História do cinema mundial.** São Paulo: Papirus, 2006.

FIELD, SYD. **Manual do roteiro.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FISCHER, S. **Cavalo no canto: a poética do estranhamento em *Durval Discos*.** Disponível em <http://www1.capes.gov.br/estudos/dados/2004/_Prod_Bib.pdf> Acesso em 16/07/2014

FISCHER, S. **Deslugar e deslocamento em *O Palhaço*:** imagens de transe e trânsito. Disponível em <<http://seer.utp.br/index.php/vol11/article/view/60>> Acesso em 16/07/2014.

GREIMAS, J.G. **Da imperfeição.** São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GREIMAS, J.G, COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica.** São Paulo: Contexto, 2013.

LAWSON, H. J. **O processo de criação no cinema.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

LUZ, R. **A construção da narrativa.** IN: BENTES, I. (Orgs.). **Ecos do cinema.** Rio de Janeiro: UFRJ editora, 2007.

MACHADO, A. **Pré-cinemas & pós-cinemas.** São Paulo: Papirus, 2005.

MAMET, D. **Três usos da faca.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

MANEVY, E. Nouvelle Vague. In: MASCARELLO, F. (Orgs). **História do cinema mundial.** São Paulo: Papirus, 2006.

MARQUES, G. G. **Crônica de uma morte anunciada.** São Paulo: Record, 2005.

MARTEL, G. Oficina sobre som e narrativa. In: MUNHOZ, M.; URBAN, R. (Orgs.). **Conversas sobre uma ficção viva.** Curitiba: Imagens da Terra, 2013.

MARTÍN-BARBERO, J. **Ofício de cartógrafo.** São Paulo: Loyola, 2004.

MARTINS, F. A.C. Impressionismo Francês. In. MASCARELLO, F. (Orgs). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.

MASCARELLO, F., Cinema Hollywoodiano Contemporâneo. In. MASCARELLO, F. (Org). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.

MAYA DEREN. **Cinema: o uso criativo da realidade**. Boston, Massachussetts: Daedallus – Journal of the American Academy of Arts and Sciences. 1960. Trad. José Gatti e Maria Cristina Mendes.

MCKEE, R. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MENDONÇA, K. F. Os filmes são um pedido de palavra. In: MUNHOZ, M.; URBAN, R. (Orgs.). **Conversas sobre uma ficção viva**. Curitiba: Imagens da Terra, 2013.

METZ, C. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

PIGNATARI, D. **O que é comunicação semiótica?** São Paulo: Primeiros Passos, 1989.

PALLOTTINI. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Editora Princípios, 1988.

PUCCI, R.L. Cinema Pós-Moderno. In. MASCARELLO, F. (Orgs.). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.

ROLAND, B. **Elementos de semiologia**. São Paulo: Cultrix. 1964.

SAMAIN, E. **Como pensam as imagens**. São Paulo: Editora da Unicamp, 2012.

SARAIVA, L. Montagem Soviética. In. MASCARELLO, F. (Org). **História do cinema mundial**. São Paulo: Editora Papirus, 2006.

SAVERNINI, E. **Índices de um cinema de poesia: Píer Paolo Pasolini, Luis Buñuel e Krzysztof Kieslowski**. Belo Horizonte: UFMG Editora, 2004.

SCREENPLAYOLOGY: an online center for screenplay studies. Disponível em <<http://www.screenplayology.com/content-sections/screenplay-style-use/1-1/>> Acesso em 16/07/2014.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

TARKOVSKI, A. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

XAVIER, I. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

VOGLER, C. **A jornada do herói**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VUGMAN F. S. Western. In. MASCARELLO, F. (Org). **História do cinema mundial**. São Paulo: Papirus, 2006.

FILMOGRAFIA

A GREVE. Direção: Sergei Eisenstein. União Soviética. Lançamento desconhecido, 1925. (82 min.)

AMOR. Direção: Michael Hanele. França. Imovision , 2012. (2h7min)

AMORES Perros. Direção: Alejandro González. Mexico. Distribuição desconhecida 2000. (153 min.)

A ÚLTIMA gargalhada. Direção: F. W. Murnau. Alemanha. Lançamento desconhecido, 1924. (1h15min)

BABEL. Direção: Alejandro González. Estados Unidos. Distribuição desconhecida, 2006. (142 min.)

BELEZA AMERICANA. Direção: Sam Mendes. Estados Unidos. Dream Works, 1999. (122 min.)

CIDADE de Deus. Direção: Fernando Meirelles. Brasil. Buena Vista International, 2002. (130 min)

CIÉNAGA. Direção: Lucrecia Martel. Argentina. Distribuição desconhecida, 2001. (1h43min)

DJANGO. Direção: Quentin Tarantino. Estados Unidos, 2012. (2h45min)

DURVAL DISCOS. Direção: Anna Muylaert. Brasil. Distribuição desconhecida, 2002. (96 min.)

E SUA mãe também. Direção: Carlos Cuarón. México. Distribuição desconhecida, 2001. (105 min.)

ELEPHANT. Direção: Gus Van Sant. Estados Unidos. Distribuição Warner Bros, 2003. (81 min.)

LA NIÑA santa. Direção: Lucrecia Martel. Argentina. Distribuição desconhecida, 2004. (106 min.)

MADAME Satã. Direção: Karim Aïnouz. Brasil. Distribuição desconhecida, 2002. (1h45min)

MATRIX. Direção: irmãos Wachowski. Estados Unidos. Warner Bros, 1999. (136 min)

MUJER SIN cabeza. Direção: Lucrecia Martel. Argentina. Distribuição desconhecida, 2008. (87 min.)

O ARTISTA. Direção: Michel Hazanavicius. França. Warner Bros France, 2011. (100 min.)

O CÉU de Suely. Direção: Karim Aïnouz. Brasil. Distribuição desconhecida, 2006. (1h28min)

O NASCIMENTO de uma nação. Direção: D. W. Griffith. Estados Unidos. Lançamento desconhecido, 1915. (2h30min.)

O PALHAÇO. Direção: Selton Mello. Brasil. Imagem Filmes, 2011. (90 min)

OS PÁSSAROS. Direção: Alfred Hitchcock. Estados Unidos. Distribuição desconhecida, 1963. (2h00)

O SOM ao redor. Direção: Kleber Mendonça Filho. Brasil. Vitrine Filmes, 2012. (131 min.)

STOP thief!. Direção: James Williamson. Reino Unido. Williamson Kinematograph Company, 1901. (1min.6 s.)

SUNRISE: a song of two humans. Direção: F. W. Murnau. Estados Unidos. Fox Films, 1927. (95 min.)

THE GREAT train Robbery. Direção: Edwin S. Porter. Estados Unidos. Edison Studios, 1903. (12min.)

VIAJO PORQUE preciso, volto porque te amo. Direção Karim Aïnouz. Brasil. Distribuição desconhecida, 2010. (75 min.)

VIDA DE Inseto. Direção: John Lasseter. Estados Unidos. Pixar, 1998. (1h35min.)

21 GRAMAS. Direção: Alejandro González Iñárritu. Estados Unidos. Distribuição desconhecida, 2003. (125 min.)