



Cristina Gomes

Narrativas à deriva no roteiro cinematográfico brasileiro

Tese de doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio.

Orientador: Prof^a. Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Rio de Janeiro
Maio de 2019



Cristina Gomes

**Narrativas à deriva no roteiro
cinematográfico brasileiro**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof^a Vera Lúcia Follain de Figueiredo

Orientadora

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Renato Cordeiro Gomes

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz

Departamento de Letras – PUC-Rio

Prof. Felipe de Castro Muanis

UFJF

Prof. Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

UFRJ

Rio de Janeiro, 31 de maio de 2019.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, da autora e da orientadora.

Cristina Gomes

Graduou-se em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Catarina, em 1998. Tem Especialização em Literatura Brasileira, pela PUC-RS. Obteve o título de Mestre em Teoria da Literatura (eixo Escrita Criativa), em 2009, também pela PUC-RS. Em 2015, ingressou no Doutorado, no Departamento de Letras da PUC-Rio.

Ficha Catalográfica

Gomes, Cristina

Narrativas à deriva no roteiro cinematográfico brasileiro / Cristina Gomes ; orientador: Vera Lúcia Follain de Figueiredo. – 2019.
204 f.; 30 cm

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Letras, 2019.
Inclui bibliografia

1. Letras – Teses. 2. Narrativas à deriva. 3. Roteiro. 4. Cinema brasileiro. 5. Práticas do real. 6. Espaço. I. Figueiredo, Vera Lúcia Follain de. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Letras. III. Título.

CDD: 800

Para os meus amados: mãe, pai, Maya e Rafa.

Agradecimentos

À Vera Follain de Figueiredo pelas aulas cheias de força criativa, por não aceitar minha primeira proposta, por me apresentar novas formas de ver e pensar. Sem ela, não chegaria até aqui.

À Lúcia Nagib pela disponibilidade imediata, pela atenção e pelo acolhimento, na Universidade de Reading, na Inglaterra.

Ao Rafa e à minha filha Maya, porque somos casa e estrada um do outro.

Aos meus incríveis pais, Isabel e Clécio, por estarem sempre perto, em qualquer lugar.

Ao Marcelo Esteves, porque adora fazer planos (e essa tese começou por isso) e porque é assim que ele diz que gosta.

Ao meu irmão Abelardo, parceiro desde o início e até o fim.

Ao Cláudio Felício, que fez a primeira ponte e insistiu generosamente como poucos fazem.

Aos realizadores (roteiristas e diretores) pela inspiração para este trabalho, pelas falas, pela disponibilidade e pela abertura para os roteiros cinematográficos: Marcelo Gomes, Cao Guimarães, Karim Aïnouz, Beatriz Bracher, Davi Pretto, Marília Rocha, João Dumans e Thais Fujinaga.

Àqueles que me levaram aos roteiros e aos roteiristas: Maria Camargo, Marcelo Gomes, Ernesto Soto, Janaina Bernardes, Joanna Fatorelli e Francine Barbosa.

Ao Renato Cordeiro Gomes, pelas aulas hipnóticas que me deslocaram para caminhos mais densos, pelas trocas e conversas tão espontâneas e pelas sugestões no exame de qualificação.

Ao Paulo Roberto Tonani, pelo interesse autêntico e pelas sugestões no exame de qualificação.

À Rosana Kohl Bines, pelas aulas “fora do roteiro”, pelo encontro com Aglaja Veterany e também pela disponibilidade sensível, durante o doutorado.

Ao professor Júlio Diniz e ao professor Felipe Muanis, por aceitar compor esta banca.

À Aline Novaes, pela delicadeza e pelo apoio inestimáveis.

Aos queridos Cláudio Figueiredo (*in memoriam*) e Lygia Figueiredo por todo o apoio, pela torcida afetuosa e pela casa de Porto Alegre, durante uma semana fria de abril.

À Conceição Pires, pelo olhar acolhedor e generoso, pelas palavras que reverberaram, pela troca essencial, durante a jornada.

À Patrícia Coelho, pela revisão bibliográfica, pelas respostas tão rápidas e tão precisas, nos últimos momentos, e pelo principal, claro, sempre. Isso não explico e nós duas entendemos.

Ao Rogério Rosa, pela torcida à distância e pela tradução do roteiro de Carl Mayer.

Ao Denilson Lopes pela gentileza em ceder seus escritos sem nem mesmo me conhecer.

Ao Rodrigo Santana, secretário do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, pela assessoria sempre precisa e atenciosa.

À PUC-Rio, pelo auxílio sem o qual essa pesquisa não poderia ser realizada.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

E por fim, mas não menos determinante, às vinte e nove casas e ao hotel que morei ao longo da minha vida.

Resumo

Gomes, Cristina; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de (orientadora). **Narrativas à deriva no roteiro cinematográfico brasileiro**. Rio de Janeiro, 2019. 204 p. Tese de doutorado – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esta tese pretende investigar a construção das narrativas à deriva na escritura do roteiro cinematográfico ficcional brasileiro, observando desde a concepção artística do roteirista, muitas vezes, influenciada pela narrativa literária até a execução artística da direção condicionada não raramente por “práticas do real”, por procedimentos documentais e/ou performáticos. Na última década, o tema da deriva permeia a cinematografia brasileira imprimindo variações e características específicas à narrativa ficcional e ao processo criativo audiovisual. De uma narrativa à outra, de uma fábula à outra, temos a reconfiguração da deriva no universo ficcional que vai da errância à imobilidade: personagens começam em deslocamento contínuo, mas, aos poucos, alternam deambulação e clausura, perambulação física e encerramento existencial. No intuito de refletir sobre o processo de escrita audiovisual e sua interferência direta na construção de tais narrativas, coloca-se o roteiro como foco central da pesquisa. A tese privilegiou obras com diferentes processos criativos tanto no que se refere à composição da escrita quanto ao processo de realização fílmica. Analisam-se, aqui, cinco roteiros cinematográficos: *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz; *Abismo Prateado* (2011), de Karim Aïnouz; *Castanha* (2014), de Davi Pretto; *O Homem das Multidões* (2014), de Cao Guimarães e Marcelo Gomes e *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha.

Palavras-chave:

Narrativas à deriva; roteiro; cinema brasileiro; práticas do real; espaço.

Abstract

Gomes, Cristina; Figueiredo, Vera Lúcia Follain de (Advisor). **Narratives adrift in the Brazilian cinematographic screenplay**. Rio de Janeiro, 2019. 204 p. Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

This thesis intends to investigate the construction of the narratives adrift in the screenplay of the Brazilian fictional cinematographic screenplay, observing from the artistic conception of the screenwriter, often influenced by the literary narrative until the artistic execution of the conditioned direction not infrequently by "practices of the real", for documentary and / or performative procedures. In the last decade, the theme of drift permeates Brazilian cinematography by printing variations and specific characteristics to the fictional narrative and to the audiovisual creative process. From one narrative to the next, from one fable to the next, we have the reconfiguration of drift in the fictional universe that goes from wandering to immobility: characters begin in continuous displacement, but gradually they alternate ambulation and closure, physical perambulation, and existential closure. In order to reflect on the process of audiovisual writing and its direct interference in the construction of such narratives, the screenplay is placed as the central focus of the research. The thesis focused on works with different creative processes both in terms of writing composition and the filmmaking process. Five cinematographic screenplays are analyzed here: *I Travel Because I Have to, I Come Back Because I Love You* (2010), by Marcelo Gomes and Karim Aïnouz; *The Silver Cliff* (2011), by Karim Aïnouz; *Castanha* (2014), by David Pretto; *The Man of the Crowds* (2014), by Cao Guimarães and Marcelo Gomes and *Where I Grow Old* (2016), by Marília Rocha.

Key words:

Narratives adrift; screenplay; Brazilian cinema; practices of the real; space.

Sumário

1. Introdução	12
2. Rumo à deriva: o declínio do projeto moderno e a narrativa contemporânea	28
2.1. Começar pelo fim	28
2.2 Estilhaçar narrativas, desvelar discursos	31
2.3. O real atravessa as narrativas	37
2.4. À deriva	43
2.5. À deriva na contemporaneidade	51
3. Textos à deriva: o incômodo, efêmero e potente lugar do roteiro	60
3.1. No começo, um roteiro não era um roteiro	60
3.2. Um roteiro sem roteirista (?)	73
3.3. Roteiro: modo de usar	83
3.4. Roteiro cinematográfico brasileiro: formas de ver, formas de escrever	86
4. A deriva no roteiro cinematográfico: a estrutura e o personagem	103
4.1. De onde surge o personagem? Como e quando a trama se decompõe?	103
4.2. “Se você tiver uma história sobre solidão: nos conte”	109
4.3. “João segue esperando” ou uma poética da decomposição	119

4.4. O personagem não está mais lá	124
4.5. Quando seu mundo acaba, você caminha	130
4.6. Derivas sobrepostas	140
5. A deriva no roteiro cinematográfico: o espaço	150
5.1. Os discursos do espaço	150
5.2. Os espaços reais	152
5.3. Os espaços da história (percursos)	164
5.4. Os espaços da história (lugares)	170
5.5. O espaço da imagem (dentro e fora do quadro)	182
6. Conclusão	189
7. Referências bibliográficas	198

O homem caminha só na estação
Vindo de todo trem de todo lugar
Chega na banca e olha o jornal
Tira do bolso o último cigarro
Ri da notícia antes de ler
Rindo se esquece o que ia fazer
Olha o cigarro solto na mão
Bota outra vez no bolso sem perceber
Dá um passo em falso
E pega o braço de uma mulher que passa
E pergunta pra ela E pergunta sem parar:
Que lugar é esse?
Que lugar é esse?

A Resposta
Vitor Ramil

1 Introdução

A mulher livra o braço e se vai
Corre e ainda pega o trem pega o seu lugar
Lá num vagão com gente demais
Pensa que tudo é doido nessa vida
Ri da resposta que ia dar
Rindo se esquece o que ia falar
Enche a paisagem com seu olhar
Passa com ela e vê que ficou lá atrás
Chega em casa cansada
E se senta com um cara que não diz nada
E pergunta pra ele
E pergunta sem parar:
Que lugar é esse?
Que lugar é esse?

A Resposta
Vitor Ramil

Em um encontro para profissionais da área do audiovisual, no Rio de Janeiro, o fotógrafo Walter Carvalho comenta sobre uma espécie de *hobby* que havia cultivado durante décadas: colecionar fragmentos marcantes de roteiros de cinema. Carvalho, então, cita como exemplo a última rubrica de uma cena escrita pelo roteirista George Moura. Após um dramático diálogo entre mãe e filho, o garoto vai embora e, já na rua deserta da cidadezinha, lê-se no derradeiro parágrafo: “Ao fundo, cães latem sem convicção”. É exatamente essa última frase que Carvalho coleciona, uma frase que, para ele, arma efetivamente um lugar, uma atmosfera, uma emoção.

No programa *Grandes Cenas*, veiculado pelo *Canal Curta!*, Hector Babenco fala sobre o processo de criação do roteiro do filme *Pixote, a lei do mais fraco* (1981): “[...] o roteiro não nasceu como se fosse um objeto esterilizado. O roteiro é uma *figura viva*, uma entidade, que você tá trabalhando com o ator” (BABENCO, 2016, grifo meu). Na sequência, o diretor descreve mais especificamente a última cena do filme, quando Sueli (interpretada por Marília Pêra) expulsa o menino Pixote (Fernando Ramos da Silva): “[...] ela expulsa o menino. E isso não tava no roteiro, o “Vai embora! Vai embora! Não sou a tua mãe!” não tava no roteiro. [...] ela o joga fora, ela o humilha, ela o rejeita da vida

dela”. Babenco destaca mais detalhadamente o que não estava previsto no texto: “E ele vai até a cômoda, pega uma arma que estava lá, [...] que eu não sei por que cargas d’água ficou em cima daquele armário [...]. Ele sai de criança pra menino, pra adolescente. Ele levanta a blusinha dele, minúscula, coloca aquele revólver, e sai”.

Em entrevista, publicada na obra *Palavra de roteirista* (2015), de Lucas Paraizo, o cineasta Hilton Lacerda afirma:

[o roteiro] é sim, objetivamente, um guia para a produção de um filme, e claro que precisa ser inventivo, bem escrito, mas tem que conter principalmente a estrutura narrativa da história que está sendo contada, assim como a literatura. Por isso nunca se perdeu seu poder literário (PARAIZO, 2015, p. 197).

Esses pequenos casos ou breves reflexões sobre a escrita do roteiro sempre foram uma espécie de pontos de luz para mim. Raros reflexos desviantes em meio a um consenso audiovisual prático e teórico cristalizado pela indústria cinematográfica e pelos manuais de roteiro há mais ou menos quatro décadas. Como roteirista e professora de roteiro, sempre quis investigar como a forma da escrita pode interferir criativamente na direção, na execução do roteiro em cena. Escrevo roteiros de cinema e televisão há quase vinte anos e frequentemente me deparo com questões relacionadas à formalidade da linguagem no roteiro ficcional: é possível ou não abrir exceções para uma escrita mais literária e/ou mais próxima do estilo documental (por vezes, mais aberta, mais indicativa)? Qual o limite para essa intervenção em um texto que tem como um de seus maiores princípios: “não ser literário”? Até que ponto essa escrita deve se manter fiel à grande máxima dos manuais de roteiros: “só escrever o que pode ser visto ou ouvido”? Como rejeitar uma rubrica literária no roteiro de um aluno que dá conta perfeitamente de uma determinada atmosfera, intenção, ação? Ainda que possa ser considerado objeto efêmero – “um texto não concebido para perdurar, mas para se apagar, para tornar-se outro” (CARRIÈRE, 1996, p. 11), seria possível tomá-lo apenas como um texto técnico? Carrière insiste que a linguagem literária deve ser rejeitada logo de início, pois usa uma “máscara estreita e enganadora”, mas paradoxalmente sua definição de escrita audiovisual está longe de ressaltar apenas uma técnica. Para o cineasta, escrever um roteiro é:

[...] escrever de outro modo: com olhares e silêncios, com movimentos e imobilidades, com conjuntos incrivelmente complexos de imagens e de sons que podem estabelecer mil relações entre si, que podem surpreender a inteligência ou atingir o inconsciente, que se

superpõem, que se entrelaçam, que às vezes até se repelem, que fazem surgir coisas invisíveis, que provocam a alucinação em alguns... (CARRIÈRE, 1996, p. 12).

O roteirista e analista de roteiro Michel Machalski destaca que há uma tendência de se insistir demais na técnica, o que daria a impressão de que um roteiro se restringe primordialmente ao manuseio de uma série de regras e preceitos.

Se o roteiro não é uma criação literária e também não se pode reduzi-lo a um texto meramente técnico, pode-se pensar, então, em uma narrativa híbrida e admitir que para além de teorias e experiências práticas, o roteiro carrega algo de insondável, de enigmático. Seja na escrita, na linguagem, na dramaturgia, há um campo de possibilidades que roteiristas e teóricos de roteiro continuam a investigar, conscientes de que não existem regras aristotélicas ou manuais *hollywoodianos* ou formatações estritamente audiovisuais que garantam uma obra-prima ou a audiência de milhões de espectadores.

Se durante minha trajetória profissional enfrentei esses questionamentos permanentemente, minha experiência acadêmica adensou ainda mais minhas dúvidas. Se o Jornalismo me influenciou a praticar uma escrita imparcial, neutra (ainda que consciente de suas ambiguidades) e, em certa medida, muito próxima da escrita do roteiro, a especialização em Literatura Brasileira e o mestrado em Teoria da Literatura (eixo Escrita Criativa) efetuaram um contraponto contundente.

Ao lecionar as disciplinas de Teoria do Roteiro e Roteiro Adaptado em escolas e faculdades de Cinema e de Realização Audiovisual, também pude tratar concomitantemente dessas duas escritas (“neutra-formal” x “artístico-literária”) e observar, de forma ainda mais clara, tensões, trocas, ambivalências. Ainda instigada por essas questões, em 2012, escrevi o ensaio *Criação de atmosfera no roteiro: ser ou não ser irrelevante* para a *Revista do Cinema Brasileiro*. Ali, debati como determinados detalhes aparentemente supérfluos (um cachorro que atravessa a rua, uma roupa molhada, uma janela engordurada, uma descrição minuciosa de um lugar ou de um objeto) podem alterar a história e o envolvimento do leitor (de roteiro) e, mais tarde, do próprio espectador.

Para criar uma determinada atmosfera é preciso estar atento aos detalhes (o “qualquer coisa”, o irrelevante que Stanley Kubrick faz questão de demandar ao roteirista “de olhos bem fechados”). Detalhes que se acumulam e se articulam e que, por fim, enredam o espectador/leitor num clima quase imperceptível, mas que o coloca numa determinada

disposição anímica do início ao fim da narrativa. Em *Como Funciona a Ficção*, James Wood abre o capítulo *Detalhes* com um epílogo de Sándor Márai: “Mas tem que ser assim: só podemos compreender o essencial partindo dos detalhes, esta é a experiência que tirei tanto dos livros como da vida”. Wood ressalta que a literatura nos ensina a nota. E logo coloca a questão: “Como saber quando um detalhe parece realmente verdadeiro? O que nos guia?”. Para Wood, a estidade pode ser um bom começo: “Por estidade entendo qualquer detalhe que atrai para si a abstração e parece matá-la com um sopro de tangibilidade; qualquer detalhe que concentra nossa atenção por sua concretude” (GOMES, 2012, n. p.).

Durante minha pesquisa para o projeto deste doutorado, uma nova questão contribuiu para aprofundar meu interesse acerca do roteiro cinematográfico: o personagem à deriva havia se tornado o mais novo representante do cinema brasileiro contemporâneo. Nos últimos anos, havia ganhado nuances variadas e estava nos filmes de Marcelo Gomes, Karim Ainouz, Cao Guimarães, Suzana Amaral, Marcelo Lordello, Davi Pretto, Erick Rocha, entre outros. Imerso em um cotidiano amorfo ou distanciado de seu “*habitat* natural” e posto em trânsito, esse personagem flutua pela narrativa sem rumo e logo se revela num encontro solitário, atravessando pequenos eventos que podem se transformar em iscas para conflitos internos, existenciais. Perdido e deslocado, tece relações superficiais com personagens que somem rapidamente da narrativa, criando, assim, espaços cada vez mais vazios e tempos esgarçados, fragmentados, diluídos. Anonimato, solidão voluntária, não pertencimento, desterritorialização, nostalgia, deslocamento, fragmentação da memória, reclusão em meio às multidões, descrença, desenraizamento, crise de autoconsciência, melancolia entram no jogo da composição da deriva no universo ficcional. Termos como *errância*, *perambulação*, *deambulação* podem se alternar como simples sinônimos ou como conceitos-análogos que carregam diferenças mínimas de ações e situações dramáticas.

É certo que o “estar à deriva” não é tema exclusivo das narrativas contemporâneas: apresenta-se em diversas obras, gêneros e culturas, mas carrega nuances significativas através da história. *Dom Quixote de La Mancha* (1605), por exemplo, destaca-se de forma emblemática como personagem errante da literatura moderna. Ao criar um protagonista que sai mundo afora e vive em alucinações por conta de suas leituras fantasiosas dos antigos romances de cavalaria (clássicos na Idade Média), Cervantes satiriza tal estilo literário e revela um mundo em transição, em transformação. Considerado o precursor do romance moderno, *Dom Quixote de La Mancha* (1605) inauguraria assim uma nova forma narrativa.

Na literatura brasileira contemporânea, o “à deriva” se apresenta nas obras de autores como Rubem Fonseca, João Gilberto Noll, Bernardo Carvalho, Chico Buarque. Sussekind (2004) destaca o trânsito como característica estrutural do trabalho de João Gilberto Noll. Em *Rastros de verão* (1986), o narrador-protagonista segue do Rio de Janeiro para Porto Alegre e lá envolve-se superficialmente com dois personagens (um garoto e uma mulher), deambulando pelas ruas da cidade sem muito sentido. O romance é tecido de pequenas ações, pequenos eventos que acontecem ao personagem, mas que parecem não alterar sua inércia. Inesperadamente, com cerca de dois terços da obra, surge uma possível razão para viagem do protagonista: uma carta informando o estado de saúde de seu pai, internado em um dos hospitais de Porto Alegre. Mas o personagem não encontra sinal do pai e logo está de volta a sua dinâmica deambulatoria, quebrando qualquer expectativa de continuidade dramática. Apesar do trânsito contínuo e da viagem de uma cidade a outra, esse personagem não representa um viajante que acumula experiências, muito pelo contrário: não há nenhum tipo de continuidade entre suas ações, nenhum passado, nenhuma perspectiva de futuro. Ainda que a narração seja em primeira pessoa, as notações subjetivas apontam apenas para um vazio contínuo.

[...] o narrador limita-se a ver mecanicamente as pessoas e os objetos ao redor, seu olhar é o registro transitório do que quer que venha a entrar em seu campo de visão, e disso resulta um discurso feito de fragmentos descritivos que se sucedem sem vínculos entre si: são simples enquadramentos de instantâneos sem futuro, captações efêmeras de cenas fadadas ao esquecimento no passado (OTSUKA, 2001, p. 108).

Em *Estorvo* (1991), de Chico Buarque, a deriva contemporânea segue a mesma radicalidade. Mais uma vez, surge um narrador-protagonista que compõe uma narrativa entre o que ele vê e o que ele fabula. Tudo é dúvida, oscilação. O começo do romance entrega pistas: em meio ao sono recém-desperto, entre uma atmosfera de sonho e realidade, o protagonista ouve a campainha tocar e se aproxima do olho mágico. Através da lente, vê um homem com o rosto familiar (talvez seja um rosto sonhado, talvez ainda esteja dormindo?) e tenta inutilmente decifrá-lo. Tenta também, ao mesmo tempo, decifrar o que o homem pode estar vendo ou imaginando e, sem razão aparente, decide fugir.

Ele não retornará ao apartamento, passando a vagar de um canto a outro. A imagem que o mostra saindo à rua é significativa e parece prenunciar como serão suas deambulações, chegando perto da saída do prédio e já entrando na luz que vem da rua, o personagem pisa

em falso, como se o gesto indicasse que o chão foge a seus pés; e assim ele dá início às caminhadas sem rumo certo, errando pelos espaços da cidade (OTSUKA, 2001, p. 145).

Assim como na história de Noll, esse protagonista apresenta-se sem um passado totalmente definido, sem qualquer perspectiva de futuro, mas preso a um presente contínuo. A narrativa gira exclusivamente em torno dessa fuga perpétua e amorfa que, paradoxalmente, apenas explicita ainda mais a imobilidade e a impossibilidade de reação dos personagens. Buarque tensiona essa imprecisão dramática, ao optar em não definir claramente o que é real e/ou o que pode ser imaginado (sonhado/ficcionalizado) pelo próprio personagem. Com uma série de sobreposições temporais, indica mais do que uma circularidade da narrativa, indica uma intenção de repetição e recorrência no sentido de intensificar a incerteza do real/imaginado. Marcas linguísticas também servem como índices de indefinição aumentando ainda mais a ambiguidade do texto: “Além do uso do ‘talvez’, a maneira com que ações, cenas e objetos são apresentados marca a dubiedade da narrativa ostensivamente, com expressões como ‘imagino’, ‘presumo’, ‘suponho’, ‘parece que’, ‘pode ser que’, ‘não sei se’ etc” (OTSUKA, 2001, p. 145). Essa desestabilização das certezas, a diluição das fronteiras, a indefinição das identidades, do espaço e do tempo parecem representar um novo mundo que avança rumo a uma globalização irreversível, mas, paradoxalmente, entrelaça sociedades cada vez mais desintegradas graças a uma modernização que não deu certo.

Para além da questão temática (envolvendo a fábula propriamente dita, a construção do personagem), destaca-se o deslizamento do conceito “à deriva” no âmbito da construção narrativa. Uma espécie de contágio de um plano ao outro: do tema para o modo de narrar (na linguagem, na estilística, na articulação de espaço e tempo, no cruzamento de gêneros). Em cada um dos exemplos literários expostos aqui, brevemente, percebe-se uma forma, uma intensidade de reverberação, de desdobramento e de radicalização de tal conceito.

Na narrativa cinematográfica, a deriva e a deambulação marcam, em um primeiro momento, um distanciamento do chamado cinema clássico e entram como peças-chave no jogo das narrativas modernas, das novas formas da linguagem audiovisual. Tal distanciamento começa a acontecer nos anos finais da Segunda Guerra Mundial (1939–1945), mas não, obviamente, em uma cronologia

perfeita e sucessiva. Há, a partir desse período, uma série de fatores que se sobrepõem e que também se tensionam.

No cinema brasileiro, o “estar à deriva” surge de forma mais explícita no chamado “cinema de deambulação”, na década de 1960. O crítico Jean-Claude Bernardet utiliza o termo para falar de filmes onde os personagens transitam durante toda narrativa: “Anda-se muito nestes filmes, e andar nem sempre é fácil [...]. Aliás, não só nestes filmes se anda. [...]. A deambulação foi retomada pelo Cinema Novo desde *Porto das Caixas e Os Cafajestes*, e pelo Cinema Marginal” (BERNARDET, 2001, p. 14).

Em um texto sobre o cinema de Ozualdo Candeias, um dos pioneiros do Cinema Marginal, Bernardet destaca seus personagens à deriva, vagando por zonas limítrofes em deterioração. Sobre o filme *A Margem* (1967), de Candeias, Arthur Autran chama atenção para uma deambulação que supera o mero deslocamento físico dos personagens, e fala de uma deambulação física e existencial. Com uma produção concentrada no fim dos anos 60 e início dos anos 70, o Cinema Marginal se destaca em uma época de aprofundamento da crise democrática, no país. Alguns filmes são finalizados pelos cineastas no exílio, transpondo assim, ironicamente, a questão temática para o próprio processo de realização.

[...] no cinema moderno brasileiro há uma recorrência de figuras de perambulação: grandes viagens em busca do país que se perdia, ou então deslocamentos realizados como válvula de escape transgressor – flertando com o caleidoscópio temático-formal tropicalista e internalizando a violência e o desespero (UCHÔA, 2016, p. 159).

Aproximadamente quatro décadas depois, o cinema brasileiro produz uma nova leva de narrativas à deriva, com temáticas e experimentações mais radicais e ainda mais afinadas no sentido de deslizamento do âmbito da história (e do personagem) para o âmbito da realização, do estilo cinematográfico. Entre as obras de maiores destaques, nos últimos dez anos, estão: *Cinema, aspirinas e urubus* (2005); *Estamira* (2005); *O céu de Suely* (2006); *Cão sem dono* (2007); *Andarilho* (2007); *Ainda orangotangos* (2007); *À Deriva* (2009); *Hotel Atlântico* (2009); *Os famosos e os duendes da morte* (2010); *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010); *Transeunte* (2010); *Abismo prateado* (2011); *Era uma vez eu, Verônica* (2012); *O homem das multidões* (2014); *Eles voltam* (2014);

Castanha (2014); *Dromedário no asfalto* (2015); *A cidade onde envelheço* (2016); *Para ter onde ir* (2018).

Durante a primeira fase da pesquisa, na aproximação com os roteiros, pude perceber que os próprios textos cinematográficos não seguiam exatamente uma padronização de formato e/ou de linguagem. Como se a própria escrita dos roteiros estivesse à deriva. A escrita no lugar de indiscernibilidade. Diante disso, busquei compor, para esta pesquisa, um conjunto de textos diverso, com escritas dissonantes e processos criativos diferentes entre si (tanto no que se referem à autoria roteiristas-diretores quanto à realização fílmica em si).

A partir da análise destes roteiros, produzidos a partir de 2010, esta tese pretende investigar a construção da deriva na escrita do roteiro cinematográfico ficcional e a passagem desta temática para o discurso imagético-cinematográfico, observando desde a concepção artística do roteirista, muitas vezes, afetada pela narrativa literária e documental até a concepção e a execução artística do diretor condicionada não raramente por “práticas do real”, por procedimentos do documental e do performático.

O recorte deste trabalho não tem a intenção de evidenciar nenhum tipo de ruptura. Ao tratar da questão da deriva na contemporaneidade, abarcam-se, inevitavelmente, as criações de épocas anteriores, revelando diálogos, trocas, tensionamentos. A escolha dos filmes procura pontuar essas variações. De uma narrativa à outra, temos a reconfiguração da deriva no universo ficcional que vai da errância à imobilidade. Os personagens começam entre as paisagens da cidade, em deslocamento contínuo, mas, aos poucos, alternam deambulação com clausura e, por fim, se encontram dentro de sua “própria paisagem” (na própria casa, na própria rua), mas, ainda assim, mesmo imóveis, continuam à deriva, em uma perambulação emocional-existencial.

Novamente há uma rarefação de grandes eventos, de grandes situações dramáticas ou diversidade de acontecimentos e conseqüentemente uma imprecisão dramática, uma tendência à desfabulação. Diante dessas narrativas que parecem estar tão próximas do real, através da representação da banalidade da vida, para uma pergunta, ao longo deste trabalho que, de tempos em tempos, surge em debates artístico-filosóficos. Em *A transfiguração do lugar-comum* (1981), Arthur C. Danto traz à tona essa questão citando o “dilema de Eurípides”: “[...] o produto fica tão parecido com o que se encontra na realidade que, exatamente por ser

idêntico ao real, cabe perguntar o que o torna uma obra de arte?” (DANTO, 2010, p. 68).

A partir dessa reflexão, pretendo investigar como as transformações mais atuais no cotidiano e as reverberações de um passado recente afetam tais narrativas, tais representações, colocando o roteiro cinematográfico como foco central da pesquisa. Visto que a maioria dos estudos teóricos de cinema privilegia a direção e a montagem e que a maior parte da bibliografia sobre roteiro se ocupa de aspectos práticos ou técnicos, almejo, aqui, uma abordagem estética do texto, uma abordagem que contempla exatamente o caráter híbrido de tal narrativa.

Ao optar em representar personagens submersos no cotidiano e no banal, parece surgir uma demanda por uma determinada composição atmosférica, e assim, roteiristas e diretores lançam mão de procedimentos narrativos e estéticos que acabam por desdobrar diferentes vertentes cinematográficas. A partir daí, é possível levantar uma série de questões relacionadas à construção da deriva tanto na escrita do roteiro cinematográfico quanto na sua tradução para tela: quais estratégias narrativas o roteirista cinematográfico vai elencar para dar conta de uma narrativa marcada pela imprecisão dramática, mas, ao mesmo tempo, construída a partir e sobre um realismo minucioso? Em que medida a representação dos personagens e da estrutura dramática vão se tornar perfeitamente legíveis no roteiro? Até que ponto essa escrita vai se manter fiel à grande máxima dos manuais de roteiros: “só escrever o que pode ser visto ou ouvido”. Seria a narrativa literária um caminho possível (e inevitável) já que temos, aqui, uma narrativa muito mais atmosférica do que dramática? Ou a tendência seria um texto mais documental onde se abriria espaço para o imprevisto, para o acaso levando em conta que o roteiro será “preenchido” pelo olhar e pelo trabalho da direção? Como a escrita literária e a escrita documental no filme ficcional vão influenciar a realização da obra cinematográfica?

Considero, aqui, o próprio roteiro como um texto à deriva, primeiro, no sentido na concepção original, no embate intrínseco que causa sua hibridez artística e técnica e, segundo, no sentido de seu deslizamento para realização cinematográfica impactando a narrativa audiovisual de formas completamente diferentes. Ao recorrer a uma história do texto cinematográfico (rara ou ausente na bibliografia audiovisual – sobretudo na bibliografia audiovisual brasileira), é possível reconhecer o roteiro como um texto à deriva em sua própria origem. Em

um dos poucos ensaios históricos (facilmente acessíveis) sobre o tema, publicado no site *Screenplayology - an online center for screenplay studies*¹, Andrew Kenneth Gay, professor da Southern Oregon University, aponta para a questão do roteiro não “surgir especificamente como roteiro”, nem em sua nomenclatura nem em sua estrutura textual/formal (hoje, amplamente conhecida e utilizada): “Esses primeiros ‘scripts’ eram pouco mais que breves sinopses” (SCREENPLAYOLOGY, 2017, n. p.)².

Como já citei, no início deste texto, a cultura dos manuais de roteiro vai contribuir para, além de uma determinada estrutura dramática, uma linguagem neutra, não literária, formatada. Os manuais norte-americanos ultrapassam fronteiras e ganham edições, leitores e “seguidores” em todas as partes do mundo. Ainda que outras obras (pontuais) saiam da proposta “receita de bolo” (alguns bons livros de roteiro não são exatamente sobre roteiro), contextualizando outros tipos de narrativa, outros filmes menos clássicos, menos aristotélicos, a questão de uma escrita menos ortodoxa, a questão do estilo textual (e suas ressonâncias) é sempre ou quase sempre deixada de lado.

Ao analisar o processo de roteirização dos filmes aqui elencados (obras denominadas autorais, com narrativas que se opõem ao clássico modelo-padrão, com modos de produção e estilos diversos entre si), acredito ser possível descobrir novas formas de escrita e seus respectivos impactos sobre o modo de filmar. Vale ressaltar, aqui, que tal aspecto autoral está relacionado a um conceito mais amplo do qual pode comportar “diversas noções de autorias” e não propriamente de uma noção de autor herdeira de uma política de autores, da Nouvelle Vague, a qual indica certas premissas como, por exemplo, unidade estilística ou recorrência temática. Considero, desta forma, a própria precariedade e mobilidade deste conceito, relativizando a existência do autor, questão essa colocada com veemência por Jean-Claude Bernardet e Francis Vogner dos Reis, em *Autor no Cinema* (2018). Pois como diz Bernardet: “O que é um autor? Com certeza nada que possa ser definido de forma precisa, nem em geral nem nos quadros da política” (BERNARDET, 2018, p. 19).

¹ Portal desenvolvido por Andrew Kenneth Gay, professor da Universidade de Southern Oregon.

² A tradução dos trechos citados de outros trabalhos em outros idiomas é de minha responsabilidade, exceto se mencionado expressamente o contrário. No original se lê: “These early ‘scripts’ were little more than brief synopses. (SCREENPLAYOLOGY, 2013, n. p.).

Pretendo investigar ainda como as convicções de cada profissional de roteiro afetam suas práticas. Se na grande maioria dos manuais de roteiro, ou das obras teóricas sobre a prática de roteirização, o texto cinematográfico é entendido como uma obra de transição e não como um texto literário que se valida intrinsecamente, no discurso dos profissionais de roteiro, no Brasil, é possível observar uma distinção.

O escritor e roteirista Marçal Aquino, por exemplo, reitera o discurso vigente da bibliografia sobre o assunto: “Um bom roteiro é uma peça de transição, não deve ter ambições literárias, nem de direção” (FIGUEIREDO, 2008, p. 6). Já o diretor e roteirista Beto Brant aponta para outro sentido, afastando-se da ideia do roteiro técnico. Para ele, o roteiro é uma peça literária que precisa ter expressividade para convencer os atores. O roteirista e diretor Karim Aïnouz, por exemplo, ainda que defenda, em um primeiro momento, a mesma posição de Aquino, não deixa de questionar e problematizar o assunto. Em entrevista no evento *Ficção Viva II – O roteiro cinematográfico*³, realizado em Curitiba, em 2012, destaca: “o roteiro é um pouco como decidir de cabeça fria. O problema é quando a cabeça fica fria demais porque fica só você e o texto e um filme não é isso” (AÏNOUZ, 2013, p. 39). Durante a oficina, Aïnouz faz questão de mostrar um fragmento de um dos seus roteiros onde está escrito: “João Francisco anda pelo quarto, arrumando o impossível, calado”. E conclui:

Este “arrumando o impossível” não serve para nada, concordam? Para mim, na época, pareceu importante para dar o tom da cena, mas tenho certeza que a equipe não entendeu nada. [...] eu acho que durante alguns meses foi muito importante ter mantido o “arrumando o impossível”. Porque cada vez que lia aquela cena eu me conectava diretamente com o que estava acontecendo com o personagem (AÏNOUZ, 2013, p. 46).

Neste momento Aïnouz praticamente “confessa” a utilização da linguagem literária, no roteiro, e admite que, de certa forma, essa linguagem serve de guia para sua prática cinematográfica. Já em outro momento, na mesma entrevista, Aïnouz destaca outro roteiro protagonizado por um “clássico” personagem à deriva, no qual a escrita é extremamente fiel ao paradigma “escrever apenas o que pode ser visto ou ouvido”, mas que, na hora de filmar, ficou evidente a ineficiência do roteiro em descrever o estado emocional do personagem. O que incomodou o diretor foi a ruptura brusca de uma cena com grande carga

³ Posteriormente ao evento, foi lançada a publicação *Conversas sobre uma ficção viva* (2013), com as entrevistas e as transcrições das oficinas e workshops dos roteiristas e diretores convidados.

emocional (onde a protagonista leva uma sequência de tapas e chora) para uma cena onde a protagonista está conversando com uma amiga. “Como é que eu poderia sair de uma cena desta e ir para outra [...]? Seria um desrespeito com o personagem [...]. Aí eu estou falando de roteiro”, desabafa Aïnouz. A opção do diretor, durante a filmagem, foi “documentar”, na verdade, o estado emocional da atriz que, informada de que a cena do tapa já havia terminado, se afastou para chorar realmente. Aïnouz pediu ao fotógrafo que continuasse filmando e, assim, esta sequência “real” é a cena que vem entre a “cena do tapa” e a “cena do bate-papo”.

Os dois exemplos mostram como a escrita do texto cinematográfico pode afetar o trabalho do diretor para além de uma leitura *ipsis litteris*. No primeiro exemplo, a linguagem literária deixou o diretor mais seguro durante as filmagens, sabendo como configurar seu personagem na cena, ainda que tenha realizado mudanças eventuais. Já no segundo exemplo, a linguagem “puramente” audiovisual do roteiro levantou dúvidas relacionadas à representação do personagem, criando assim uma brecha, uma ausência que impeliu o diretor a buscar na “prática do real” o dispositivo mais eficiente para representação da deriva no universo ficcional. A partir da leitura dos roteiros cinematográficos desta pesquisa, certifico-me ainda mais do conceito de deriva como uma espécie de catalisador de novas formas de escrever e/ou de novas formas de filmar.

Acredito que além de investigar a representação na escrita do roteiro, será possível entender como os diretores (ou diretores-roteiristas) se apropriam deste texto e reelaboram a representação da deriva no universo ficcional antes de filmar. Pretendo investigar esta passagem das leituras do roteiro para realização do filme, o momento de elaboração intelectual e artística do texto para imagem. É também através deste mesmo expediente que pretendo compreender a relação do ficcional com o documental, nas narrativas cinematográficas atuais, trazendo à tona o debate sobre a “crise da ficção e os novos realismos” (FIGUEIREDO, 2009, p. 29).

Para dar início ao percurso teórico da tese, o primeiro passo será discutir a narrativa ficcional na contemporaneidade a partir do declínio do projeto moderno e da denegação da temporalidade histórica, considerando assim a influência direta das mudanças de pensamento e visões de mundo sobre os modos de narrar. Na pauta: a rejeição aos fechamentos na composição ficcional e às totalizações, a

valorização da narrativa documental em detrimento da ficcional, a valorização do acaso e do banal, a ênfase da presença performática (sem mediações) e da primeira pessoa, a legitimação da narrativa ficcional com procedimentos documentais. O debate deverá se articular especialmente com as teorias de Jacques Rancière, Octavio Paz, Jean Louis Comolli e Vera Follain de Figueiredo. Ainda neste capítulo, na intenção de propor o “à deriva” como campo epistemológico, pretendo – a partir da teoria de Leo Charney – mapear as condições *sine qua non*, os dispositivos e os procedimentos que armam um conceito mais fechado de deriva contemporânea.

No terceiro capítulo, será realizado um breve resgate da história do roteiro. A proposta é revelar como o texto audiovisual se constituiu passo a passo desde sua origem, quais influências artísticas, sócio-políticas, industrial-financeiras e de que forma configuraram e reconfiguraram a escrita cinematográfica. Abre-se aqui também o debate sobre o roteiro na contemporaneidade passando por tensões e polêmicas acerca do papel do roteirista e do diretor, do desafio do roteiro aberto e do roteiro de atmosfera, da ilusão do filme ficcional ou documental sem roteiro, etc., com aporte teórico de estudiosos do roteiro ou do cinema como David Bordwell, e também de roteiristas e diretores que costumam refletir o lugar do texto cinematográfico. Vale destacar, mais uma vez, a escassa bibliografia teórica fora dos moldes dos manuais práticos (sobretudo acerca do roteiro cinematográfico brasileiro). Entre as raras obras nacionais de referência, sobressai *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*, de Vera Follain de Figueiredo, lançada em 2010. A partir da noção de literatura expandida, Figueiredo propõe uma reflexão sobre o lugar do roteiro, no contexto brasileiro atual.

No quarto e no quinto capítulo, vou tratar da representação da deriva nos roteiros cinematográficos, na escrita propriamente dita, analisando os cinco roteiros dos filmes indicados: *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010) de Karim Aïnouz e Marcelo Gomes; *Abismo prateado* (2011) de Karim Aïnouz; *O homem das multidões* (2014) de Cao Guimarães e Marcelo Gomes; *Castanha* (2014) de Davi Pretto e *A cidade onde envelheço* (2016), de Marília Rocha. O diálogo com as ideias de Deleuze, em *Imagem-tempo* (1985), será importante para pensar a origem e os desdobramentos do “à deriva” na narrativa cinematográfica. Para o filósofo, o cinema moderno criaria uma nova forma de perambulação, indicando um afrouxamento entre uma e outra ação dramática e permitindo assim

o aparecimento de situações ótico-sonoras onde o personagem seria mais visionário do que deambulador: “Ele registra, mais que reage. Está entregue a uma visão, perseguido por ela ou perseguindo-a, mais que engajado numa ação” (DELEUZE, 2005, p. 11).

Tendo em vista que não há propriamente uma teoria do roteiro voltada para a estética e a linguagem que surgem na criação do roteiro, mas apenas uma bibliografia reiterativa que adota uma metodologia centrada na composição da história e não na escrita, pretendo trabalhar com alguns textos do chamado *screenwriting studies*⁴ e também com obras da teoria da literatura e da narrativa, mais especificamente com textos teóricos que deem conta dos aspectos estilísticos, estruturais e sintático-semânticos. Ainda que mais pontualmente, entra na pauta de análise também a questão da visualidade do texto (as disposição das palavras, das frases, dos parágrafos) no sentido de relacionar palavra e imagem. No que tange às referências teóricas sobre roteiro, destaco a importância da pesquisa realizada na Universidade de Reading, na Inglaterra, durante o primeiro semestre de 2018, sob a orientação da professora Lucia Nagib.

Pretendo também trazer, para estes dois capítulos de análise dos roteiros, as elaborações dos próprios roteiristas e diretores tanto sobre os textos cinematográficos da pesquisa quanto sobre o processo de escrita cinematográfica, em geral, relacionando às práticas do real e suas vertentes, suas escolhas cinematográficas. Jean-Claude Carrière ressalta que, mesmo sem indicações de direção, o roteiro pode sugerir uma determinada decupagem só pela maneira de escrever:

[...] permanece na escrita de um roteiro uma certa maneira de indicar o que eu chamo de uma *decoupage* 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, n. p.).

A partir dessa investigação, pretendo observar questões referentes à escrita do roteiro relacionada à prática da direção cinematográfica, às representações da deriva e à relação do ficcional com o documental.

⁴ Os estudos de roteiro ganharam destaque nos últimos anos, especialmente dentro do ambiente acadêmico de língua inglesa. Além de pesquisas, publicações e trabalhos diversos dedicados à historiografia e aos conceitos e teorias diversas sobre roteiro, destaca-se um grupo de estudos e o encontro anual nomeado *Screenwriting Research Network* e a revista acadêmica dedicada *Journal of Screenwriting*.

No quarto capítulo, discorro pontualmente sobre a composição do personagem à deriva, nas representações literárias e cinematográficas. Diretamente “afetado” pelas últimas mudanças da vida contemporânea, tal personagem tem se complexificado e apresentado nuances que imprimem características específicas à narrativa. Através da análise dos roteiros, observo a construção dramática deste personagem, sua representação no roteiro e suas significativas variações. Se em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), de Karin Aïnouz e Marcelo Gomes, a voz (e o *off* reflexivo) do personagem surge apenas após as filmagens (realizadas originalmente para um curta-metragem), revelando um “pós-roteiro” com uma série de indicações subjetivas (“ele quer esquecer de algo que aconteceu com ele e que não sabemos ainda o que é, por isso se dedica de uma forma objetiva, quase compulsiva, ao trabalho”); em *Castanha* (2014), de Davi Pretto, ao invés de um roteiro, temos uma espécie de argumento-escaleta⁵, com indicações detalhadas sobre João/Castanha, personagem real e fictício, construído-escrito pelo próprio ator (João Carlos Saldanha) em parceria com o diretor.

No quinto capítulo, concentro minha análise na relação da deriva com o espaço contemporâneo e sua representação na dramaturgia e na escrita do roteiro. Com os avanços tecnológicos, o descontrole da expansão territorial, a proliferação dos “não lugares”, os espaços sem centro, as metrópoles se modificam de forma cada vez mais frenética, intensificando o que Maurice Blanchot vai chamar de indeterminação do cotidiano, e alterando irremediavelmente a percepção de espaço e tempo do indivíduo. Pretendo investigar os múltiplos espaços destas narrativas à deriva a partir de duas diretrizes: o espaço da história (explorando quaisquer espaços – reais ou ficcionais – como procedimento dramático, como dispositivo para demarcação de arco dramático ou para construção de um personagem, por exemplo) e o espaço do campo da imagem (explorando o espaço visível dentro do quadro e também fora do quadro, investigando de que forma o personagem ocupa e não ocupa tal espaço). Assim procuro dimensionar em que medida tal categoria constrói a chamada narrativa à deriva, em que medida

⁵ Escaleta: texto que decompõe o argumento cinematográfico cena a cena. Apresenta a descrição de cenários, personagens e o resumo das ações. Cada cena deve conter uma curta sinopse da ação principal, facilitando assim uma visão geral da história.

demanda a presença do real ou compõe um efeito do real na própria escrita do roteiro.

Em *O homem das multidões* (2014), de Marcelo Gomes e Cao Guimarães, por exemplo, chama atenção o embate entre clausura e mobilidade. Mesmo trabalhando em um dos locais mais povoados da metrópole, o protagonista Juvenal, o maquinista do metrô, interage pouco, minimamente. Em seu minúsculo apartamento, o personagem não entrega nenhuma pista relevante sobre sua vida pessoal, seu passado, sua personalidade. Quando vai para janela, quase não vemos o que ele observa. A partir das delimitações dos diversos espaços é possível questionar como e em que medida tais configurações compostas previamente, no roteiro, interferiram na realização da obra como um todo.

Assim como as narrativas e as vertentes cinematográficas se desdobram e se transformam ao longo do tempo, penso o roteiro cinematográfico como peça artística de transformação. Campo de tensão entre técnica e arte, o roteiro tem potência para tornar-se um texto menos subserviente, mais provocador e por consequência, uma espécie de dispositivo-criativo que não se fecha mais em si mesmo, mas que problematiza o processo cinematográfico.

2

Rumo à deriva: o declínio do projeto moderno e a narrativa contemporânea

Pois a vida é uma jornada pelo erro.
Bruce Chatwin

2.1

Começar pelo fim

Neste primeiro capítulo, pretendo olhar para a narrativa, a fim de investigar e de estabelecer relações histórico-sociais, puxar fios que traçam, ou pelo menos esboçam, uma determinada configuração atual. Intenciono pensar a narrativa contemporânea a partir do declínio do projeto moderno e da denegação da temporalidade histórica, considerando o impacto das mudanças de pensamento e de visão de mundo sobre os modos de narrar. Convoco, assim, Jacques Rancière para configurar uma espécie de ponto de referência do nosso tempo contemporâneo:

Quem perguntar o que mudou em nosso mundo desde a turbulenta década de 60 ouvirá uma resposta pronta, condensada em uma só palavra: “fim”. O que dizem que vivemos foi o fim de certo período histórico: não apenas a divisão do mundo entre um bloco capitalista e um bloco comunista, mas também uma visão de mundo que girava em torno da luta de classes e, mais amplamente, de uma visão da política como prática de conflito e horizonte de emancipação; não apenas um grande número de esperanças ou ilusões revolucionárias, mas utopias e ideologias em geral, ou, numa formulação mais abrangente, “grandes narrativas” e crenças sobre o destino da humanidade; não só um período da história, mas a própria “história”, compreendida como o tempo de uma promessa a se completar: o tempo em que vivemos pode, assim, ser referido como o tempo que vem após do fim, um tempo “pós” (RANCIÈRE, 2014, p. 204).

No tempo “antes do fim”, professado por Rancière, naquele momento de crença nas utopias, nas “grandes narrativas”⁶, na ideia de projeto e progresso (o caminhar em direção ao futuro e a garantia de que os problemas, os entraves

⁶ “A ideia de uma grande narrativa acarreta uma percepção de evolução histórica, um sentido, uma percepção da inteligibilidade do nosso mundo vivido, e uma percepção de sua possível transformação” (RANCIÈRE, 2014, p. 205).

impostos à sociedade seriam resolvidos), nos sentíamos ancorados, a despeito das tensões que se seguiam, pelo paradigma de valores da chamada modernidade histórica.

A sociedade ocidental partilhava, então, uma visão linear da temporalidade, a qual implicava a crença num sentido da história. Diante da sucessão do tempo: a transformação, a ruptura, a evolução. Nada será como era. A novidade se sobrepõe à novidade e assim, a “supervalorização da mudança contém a supervalorização do futuro” (PAZ, 1984, p. 52). Assim, o olhar, as ações, os planos apontariam sempre para o tempo que estivesse por chegar:

A grande mudança revolucionária, a grande conversão foi a do futuro. Na sociedade cristã o futuro estava condenado à morte: o triunfo do eterno presente, no outro dia do Juízo Final, era também o fim do futuro. A modernidade inverte os termos: se o homem é história e só na história se realiza: se a história é tempo lançado para o futuro e o futuro é o lugar de eleição da perfeição: se a perfeição é relativa ao futuro e absoluta diante do passado... então o futuro se transforma no centro da tríade temporal: é o imã do presente e a pedra de toque do passado (PAZ, 1984, p. 50).

Mas esse futuro resistiria até quando? Em *Os Filhos do barro*, lançado em 1974, Octavio Paz arrisca dizer que a época moderna (período que se inicia no século XVIII) talvez estivesse chegando, naquele momento, ao seu ocaso. Naquela altura, as guerras, as desigualdades sociais, a opressão, a pobreza extrema e a exploração das riquezas naturais faziam ruir a certeza de que se caminhava rumo a um futuro ideal. Só o século XX contabiliza 191 milhões de mortos em guerras e massacres e assim, como já havia antes sentenciado Paul Valéry, “o futuro não é mais o que era” (VALÉRY apud NOVAES, 2013, p. 16).

Lytard (1987) convoca a experiência nos campos de concentração, durante a Segunda Guerra Mundial, como exemplo desse descompasso. A barbárie nazista, construída a partir de um suposto consenso democrático, viabilizado pelo Estado, desmitifica a concepção de uma história da humanidade que se encaminha para um fim ótimo. Auschwitz se torna evidência incontornável de que o horizonte do consenso e o progresso decorrente do acúmulo de conhecimento não impedem a existência de um evento histórico que coloca o desenvolvimento humano em suspensão, em paralisia, em retrocesso. Entre as duas Guerras Mundiais, Paul Valéry expõe de forma muito clara (e não menos irônica) como alcançamos tal status: “Foi preciso muita ciência para matar tantos homens e arrasar tantas cidades em tão pouco tempo, transformar as mentalidades, alterar a política e a ética” (VALÉRY apud NOVAES, 2013, p. 14).

Assim, as sociedades ocidentais experimentaram uma espécie de efeito dominó (lento, mas eficaz) que trouxe como resultado a descrença em um fim emancipatório, a descrença nas visões totalizantes que assegurariam e indicariam caminhos. Como destaca Olgária Matos, nesta nova ordem, “o progresso é sem direção” (MATOS, 2013, p. 115). Seríamos capazes de nos movimentarmos veloz e tecnicamente, sim, mas em meio a uma paisagem de ruínas e destruição.

Na perspectiva de Lyotard, teríamos chegado ao chamado “pós-moderno”, ao fim da modernidade. Tal proposição não se apresentou sem enfrentar debates em decorrência da rejeição, por parte de vários teóricos, da ideia de uma ruptura ou uma superação completa da modernidade. Sob a égide capitalista, o pós-moderno de Lyotard se caracteriza pelo ceticismo teórico, antitotalitarismo, fragmentação do mundo, fim de uma identidade coletiva, cultura do consumo, pluralidade e expansão da informação.

Para Rancière (2014), o fim da grande narrativa modernista apresentaria um rearranjo dos seus próprios elementos e não uma simples supressão total (por exemplo, a crença em uma racionalidade da evolução histórica ainda estaria pontuando as relações, as percepções, ainda que, claro, de forma menos ingênua ou otimista), e assim o filósofo propõe pensar como duas novas versões para trama global (uma progressista-otimista, outra pessimista-revolucionária) acabam por compor uma ideia de tempo linear, homogêneo:

Ambas [versões] fazem do tempo um princípio de impossibilidade. Isso porque, a despeito das direções opostas que seguem, elas utilizam a mesma narrativa sobre o tempo. Constroem um tempo que é singular e linear, além de seguir sempre no mesmo sentido. Diz-se que esse tempo determina o que é possível e o que não é. E isso não é tudo. Esse tempo homogêneo é também um princípio de diferenciação interna: um tempo que torna aqueles que nele vivem incapazes de dominá-lo, incapazes de entender o que ele torna possível ou impossível, sempre caminhando devagar ou depressa demais para serem contemporâneos da compreensão do processo. Ambas constroem, concomitantemente, um tempo unidirecional global que torna as pessoas que nele vivem incapazes de entender como ele avança e para onde vai (RANCIÈRE, 2014, p. 210).

Sem a intenção de esgotar o debate ou buscar uma definição fechada para tal contexto, para tal estado de coisas, importa aqui observar como este momento “após o fim” (a chamada “desilusão causada pelo o rumo histórico das sociedades ocidentais”) ressoou e influenciou de forma irreversível as efetuações de intelectuais, filósofos, historiadores, antropólogos e artistas, reatualizando e redirecionando, assim, suas formas de pensar, seus dispositivos e seus próprios modos de narrar.

Narrativas comprometidas com um ideário de verdade, de representação do “mundo real”, amparadas pela narração “objetiva e imparcial”, produzidas por autores “credenciados” (historiadores, jornalistas, cientistas sociais, analistas políticos, etc.) entram na berlinda. Quem narra? De onde narra? Por que narra? Narra a serviço de quem? A interdependência e os embates entre discurso e narrativa são expostos numa tentativa de romper a ingenuidade ou a conveniência de uma narrativa épica.

O reconhecimento do estatuto narrativo da historiografia e do fato de partilhar formas de escritura com a ficção gerou a perda da confiança no seu regime específico de conhecimento do passado, indagando-se, então, se a verdade que a historiografia produz seria diferente da que produzem a ficção e o mito [...] (FIGUEIREDO, 2017, p. 132).

Fragmentam-se e descentralizam-se os discursos, rompem-se conceitos, relativizam-se os fatos, multiplicam-se versões. Para além de tais incongruências ou tensões, importa, ao fim e ao cabo, perceber o declínio do projeto moderno como agente determinante de transformações das narrativas, de mudanças nas formas de narrar, nas concepções de representação, de temporalidade e, sobretudo, do que é próprio da arte ou do que faz a arte. O tempo é de incredulidade, instabilidade, e é notório que este estado de coisas não impacta de forma uniforme e simultânea às diversas formas artísticas, mas se faz necessário lembrar que o próprio campo artístico se encontra (há algum tempo) em um estado de suspensão e transformação.

2.2

Estilhaçar narrativas, desvelar discursos

Para Rancière, a partir do século XIX, estaríamos em plena revolução estética ou no regime estético das artes, e não mais no regime representativo – o qual corresponderia à esfera das Belas Letras e das Belas Artes, que definiriam as normas de composição e diferenças entre os gêneros artísticos. Nesse chamado regime estético, a arte não se dá mais por “normas”, por temporalidades ou por uma distinção interna dos modos de fazer, mas sim “[...] pela distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2009, p. 32).

Identifica-se a arte no que tem de singular e a desvincula de qualquer regra específica, de qualquer hierarquia, oposição ou categoria, assim, abandona-se por completo o “manual mimético” que distinguia as maneiras de fazer arte das outras maneiras de fazer (a arte não mais representaria o mundo, mas poderia constituir o próprio mundo). Uma revolução experimental em todos os sentidos, livre de quaisquer resoluções e capaz de abarcar temporalidades diversas.

No chamado regime estético das artes, nos depararíamos com um estado em suspensão e diluição, ignorando assim qualquer diferença em relação aos temas eleitos (seja por gênero ou para um público determinado), chegando até mesmo ao extremo de prescindir de qualquer tema a ser representado. Se é possível abordar qualquer tema, pode-se, então, retratar qualquer pessoa, independentemente de sua origem ou condição social. Assim tudo e todos podem se tornar objetos artísticos relevantes. Ao representar indivíduos de origens diversas, em ambientes comuns, fazendo coisas banais, típicas do cotidiano reconhecível, assiste-se ao fim das fronteiras entre alta e baixa cultura, entre o que pode ser e o que não pode ser representado. Para o filósofo, essa revolução teria surgido primeiro na literatura (com o canônico *Madame Bovary* (1897), de Gustav Flaubert): “A revolução estética é antes de tudo a glória do qualquer um – que é pictural e literária, antes de ser fotográfica ou cinematográfica” (RANCIÈRE, 2009, p. 48).

Se a revolução estética por si já propunha uma nova relação com a temporalidade, uma nova relação com o antigo, e também um embaralhamento entre alta e baixa cultura, entre arte e vida, a partir do declínio do projeto moderno, essa relação se intensifica: tudo se mistura e se confunde. Se não há mais a possibilidade de imprimir sentido através de um único, linear e conclusivo discurso, há a profusão dos relatos que acontecem simultaneamente – em oposição ao “curso da história”, há a multiplicação das vozes não institucionais, não especializadas. Em contraponto à visada histórica, experimenta-se uma guinada antropológica, elaborações intelectuais não seccionam o homem e o mundo, mas destacam, entrelaçam e expõem a relação entre essas duas instâncias: “as histórias de vida tornam-se uma ferramenta útil para entender a vida cotidiana” (JOST, 2012, p. 73). O comum e o cotidiano estão sob os holofotes, se transformam em matéria-prima potente para articulações de toda ordem (sejam políticas, artísticas, científicas). Na obra *Everyday life - Theory and practices from Surrealism to the*

present, Michael Sheringham resume a perspectiva de um dos mais importantes teóricos sobre o tema: “No ensaio de Maurice Blanchot [...], o cotidiano é uma dimensão da experiência humana, em vez de uma categoria abstrata” (SHERINGHAM, 2006, p. 16). Em *A fala cotidiana*, que originalmente surgiu com o título *L'Homme da rue*, em 1962, o ensaísta francês sentencia: “o cotidiano: o que há de mais difícil a descobrir” e aprofunda a definição:

[...] o cotidiano tem esse traço essencial: não se deixa apanhar. Ele escapa. Ele pertence à insignificância, e o insignificante é sem verdade, sem realidade, sem segredo, mas é talvez também o lugar de toda significação possível. O cotidiano escapa. É nisso que ele é estranho, o familiar que se descobre (mas já se dissipa) sob a espécie do extraordinário. É o despercebido, em primeiro lugar no sentido de que o olhar sempre o ultrapassou e não pode tampouco introduzi-lo num conjunto ou fazer-lhe “revista”, isto é, fechá-lo numa visão panorâmica; pois, por um outro traço, o cotidiano é aquilo que não vemos nunca uma primeira vez, mas só podemos rever, tendo sempre já o visto por uma ilusão que é precisamente constitutiva do cotidiano (BLANCHOT, 2007, p. 237).

Retomando os estudos de Lefebvre, sobretudo, a edição de 1961 de *A crítica da vida cotidiana*, Blanchot reitera que o espaço primordial do cotidiano seria a rua: “Foram necessários esses admiráveis desertos que são as cidades mundiais para que a experiência do cotidiano começasse a alcançar-nos” (BLANCHOT, 2007, p. 241). A rua teria mais importância do que os locais que conecta, tornaria tudo público, mas não seria “ostentatória”: “os passantes nela passam desconhecidos, visíveis-invisíveis” (BLANCHOT, 2007, p. 243). Assim, o “homem da rua”, para Blanchot, é “fundamentalmente irresponsável”, sempre vê tudo, mas não testemunha nada; ele sabe o que está acontecendo, mas não pode se relacionar com o entorno porque está sempre indo e vindo, na ligeireza, não está “realmente lá”.

Para Blanchot, o homem da rua, o homem do cotidiano teria um “poder potencialmente anárquico”. Se o cotidiano não pode ser objetivado historicamente, se está em um devir perpétuo, se tem “inícios” e “fins” elipsados, pode se tornar um campo de possibilidades, um “reservatório de energia política” (SHERINGHAM, 2006, p. 19). De uma forma ou de outra, como destaca Sheringham, tanto Blanchot quanto Lefebvre apresentam tensões e paradoxos determinantes que revelam novas percepções do cotidiano e sua dimensão em nossas vidas. Jost destaca como Andy Warhol e Georges Perec – cada um a seu modo – se valeram desta perspectiva do ordinário (tanto no campo temático quanto no campo formal) para compor suas expressões artísticas (alinhando-se

também com a mudança de paradigma da própria filosofia). Perec, por exemplo, vai fundar, em 1972, a revista *Cause Commune*, publicação que, segundo o programa-definição, é “dedicada à análise social, crítica da vida cotidiana e debate ideológico”, remetendo ao título do livro de Lefebvre, *Critica da vida cotidiana* (1947). Para Jost, a trajetória artística de Perec serve de forma eficiente e emblemática para compreender o papel que o banal vai desempenhar na nova configuração do mundo.

“Um homem que dorme” é, evidentemente, um exemplo perfeito dessa “visão plana” do mundo que não tem significado transcendental. É, no entanto, um primeiro estágio. Para acabarmos em uma valorização e uma semantização do banal, seus textos cumprem um caminho muito mais completo, passando por três etapas: a consciência infeliz, a ascese e, finalmente, o jogo. Você não estará sozinho na estrada. Ele será acompanhado por sociólogos, filósofos e cineastas, que irão valorizar uma camada de realidade que antes era desprezada pela filosofia (JOST, 2012, p. 64).⁷

No empenho de explicitar as transformações pós-utópicas e de abrir espaço para diferentes vozes, para o próprio homem comum, o homem do cotidiano – que vinha se tornando tema recorrente –, adotam-se estratégias formais diversas. Entre elas, a descrição exaustiva (em detrimento ao relato), a redução de uma autoridade discursiva e a inclusão do próprio narrador no campo de observação, trazendo para o primeiro plano o lugar de enunciação, quebrando, assim, a ilusão de transparência da linguagem, revelando as convenções e os estratagemas da construção dramática. Haveria uma intenção de democratização, de abertura da arte no sentido de revelar os modos de fazer, de sair do plano do “bem narrar” para colocar em evidência discurso e narrativa, de tirar das mãos do autor-artista o poder total sobre o sentido da obra, de ampliar a possibilidade de participação do espectador-leitor-ouvinte.

Artistas-intelectuais articulam tais estratégias também na intenção de traduzir demandas sociais e interferir no curso da história (sobretudo em sociedades periféricas mais oprimidas onde o acesso à produção cultural estaria restrito a determinados grupos), mas diferentes desdobramentos político-sociais tensionam e reviram as relações, as dinâmicas e os espaços de poder nas narrativas artísticas. Na América Latina, o fracasso dos movimentos de esquerda,

⁷ Original: “Un ‘hombre que duerme’ es, evidentemente, un ejemplo perfecto de esta ‘vision llana’ del mundo que no tiene ningún sentido transcendental. Es, sin embargo, un primer estadio. Para acabar en una valorización y en una semantización de lo banal, sus textos cumplen un trayecto mucho más completo, pasando por tres estadios: la conciencia desgraciadas, las ascesis y, por fin, el juego. No estará solo en el camino. Lo acompañarán sociólogos, filósofos y cineastas, los que valorizarán una capa de la realidad que antes era despreciada por la filosofía” (JOST, 2012, p. 64).

na segunda metade do século XX, abala a confiança dos próprios artistas e intelectuais na capacidade conscientizadora, revolucionária, disruptiva da arte. No Brasil, Glauber Rocha representa a postura geral dos cineastas que, neste momento, colocam em xeque uma certa autoridade (como representantes do povo) para falar “em nome de”. Figueiredo destaca: “o cineasta exclui do conceito de povo as classes médias, pois estas não passariam de *caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras*” (FIGUEIREDO, 2013, p. 135). Mais ainda, Rocha considera que o povo nada mais é que “o mito da burguesia”, porque “a cultura popular será sempre uma manifestação relativa quando apenas inspiradora de uma arte criada por artistas ainda sufocados pela razão burguesa” (ROCHA, 2004, p. 251 apud FIGUEIREDO 2013, p. 135).

A partir deste estado de interdição (seja através de pressões externas ou mesmo de uma tomada de consciência dos próprios artistas-intelectuais), se privilegiaria a voz do outro, o lugar do outro. Não mais objeto, mas sim sujeito. Não seria mais possível “falar por”, mas abrir espaço para uma presença sem mediações, uma presença “narrador-sujeito”, a presença do dono da história. Se o próprio conceito de evolução-emancipação através do tempo entra em colapso, é a vez e a hora da categoria do espaço tomar a frente. O espaço como lugar do poder, das possibilidades, da visibilidade. O documentário de entrevista seria aí uma espécie de efeito colateral da nova ordem do dia: “O intelectual rejeita os grandes sistemas de interpretação e se propõe a orquestrar, sem maiores pretensões, a polifonia contemporânea” (FIGUEIREDO, 2013, p. 137). Com a primazia da cultura audiovisual, se desdobraria uma ânsia frenética de ver e ser visto. Estaríamos sob o regime da visibilidade:

Se, no passado, ao fazer referência ao abismo entre as elites e o povo, falava-se dos que tinham ou não tinham voz, hoje, fala-se, cada vez mais, dos que possuem ou não possuem visibilidade. Nesse sentido, é a imagem mais do que a palavra, o espectador, mais do que o ouvinte ou o leitor, que servem de ponto de partida quando se trata de refletir sobre a necessidade de alterar a distribuição de papéis e competências hierarquicamente estabelecidos. Torna-se notória, então, a proeminência da categoria do espaço sobre a categoria do tempo, a tendência para traduzir as relações de poder em termos de distribuição de lugares, tomando como base um determinado território ou uma determinada sociedade (FIGUEIREDO, 2012, p. 113).

Nesta tensão permanente de ver ou não ver, de ser ou de não ser visto, de ocupar ou não um espaço onde pode se tornar ainda mais visível e consumível, afloram as narrativas em primeira pessoa, as múltiplas vozes, o desvelamento das

ficções, o desnudamento dos processos, dos artefatos, dos bastidores. O imediato e o democrático acesso aos meios de reprodução e o repertório contemporâneo audiovisual compartilhado cotidianamente potencializa e expande a teia de imagens que percorre o mundo. O anônimo teria a possibilidade de entrar no jogo imagético e abalar legitimidades, competências, espaços de poder ou pressionar uma readequação de discursos do real e da ficção, afinal, é exatamente este anonimato, num primeiro momento, que se transforma em estratégia, em força de desestabilização.

As pequenas narrativas se expandem, em diversos campos, sendo vistas como instrumento de autodefesa diante da experiência cotidiana de fragmentação e de dispersão, e como estratégia de resistência através da qual grupos colocados à margem pela “grande história” afirmam sua memória e identidade. Na extensão dessa linha de pensamento, as micronarrativas, como observamos em obra anterior, passam a ser consideradas também como um recurso utilizado pelo indivíduo, em sua solidão existencial, para se conectar com o outro e para reatar os fios partidos das narrativas identitárias, assumindo-se como centro de definição do sentido de sua própria vida. As narrativas locais de experiências vividas se oporiam tanto à temporalidade associada ao progresso pela modernidade quanto ao esvaziamento do tempo operado pelo cibercapitalismo e pela globalização (FIGUEIREDO, 2009, p. 134).

A sentença proferida por Godard “para ver, é preciso filmar” poderia ser atualizada na contemporaneidade para: “para ser visto é preciso filmar”, no sentido da possibilidade de interferência direta do anônimo na produção narrativa. Diante de tal profusão, tal simultaneidade e desordenação de imagens – “difundidas em todos os lugares, fabricadas por toda parte e por todo mundo” (COMOLLI, 2006, p. 166), e sem novas perspectivas utópicas, as noções de tempo e espaço são radicalmente modificadas possibilitando assim um “estar aî” perpétuo, uma degradação da experiência do tempo. Um presente contínuo onde todos poderiam ser focalizados pelas câmeras. Se por um lado, o ritmo acelerado dessas mudanças tecnológicas possibilitaria, numa certa medida, a visibilidade do “qualquer um”, por outro imobilizaria a própria capacidade do indivíduo de mudar ou de perceber as mudanças que passa incorporar em seu cotidiano. Franklin Leopoldo e Silva aprofunda essa questão:

O sujeito moderno é aquele que se dispõe a mudar o mundo: transformar, interferir, organizar, fabricar, produzir etc. atividades que alteram o perfil da realidade natural e humana. Dentre as mudanças que assim foram introduzidas, destacam-se aquelas que se referem ao próprio sujeito, ao conteúdo, sentido e dinâmica de sua própria experiência. E foram essas mudanças que levaram ao que vemos hoje como sendo sua própria destituição. A tal ponto que, se perguntamos qual é a grande mudança histórica que teria ocorrido nos últimos tempos e que afeta nossa vida na atualidade, teríamos, muito

provavelmente, que responder: é a impossibilidade de mudar (LEOPOLDO E SILVA, 2008, p. 153).

As novas formas de interação e de exposição, os novos modos de narrar não seriam exatamente garantia de transparência, de verdade ou de acesso direto à realidade, sobretudo nas narrativas audiovisuais, onde há a contingência de um meganarrador para além de quem se apresenta como personagem ou como “produtor-criador” das imagens expostas. Em meio à multiplicação de relatos imagéticos impulsionada pelo avanço das tecnologias de comunicação, sob o risco de a ficção alcançar todas as instâncias, todos os indivíduos, então, poderiam fazer parte de uma “narrativização” do mundo, todos poderiam estar perdidos entre a ficção e o real:

[...] nos tornamos ainda mais espectadores: o espetáculo está em todos os lugares, desde as telas grandes e pequenas até as *mise-en-scènes* sociais e midiáticas. Melhor (ou pior) somos cada vez mais frequentemente levados a ser nós mesmos agenciadores ou propagadores de imagens e de sons [...]. Corpos e espíritos permanentemente mobilizados pelas imagens, permanentemente expostos à nova mania geral das filmagens – sintoma, mais que remédio de uma angústia contagiosa. A generalização do espetáculo não faz de nós apenas espectadores, mas atores, personagens, realizadores, autores, mutantes. Responsabilidades múltiplas. Necessidade, se não quisermos ser suas vítimas consentidas, de pensar o que está em jogo nessas torrentes de imagens e de sons que recobrem o mundo como uma nuvem de fantasmas (COMOLLI, 2006, p. 27).

2.3

O real atravessa as narrativas

Diante dos impasses epistemológicos e do embaralhamento entre arte e vida instaurados (e sem qualquer perspectiva de consumação ou ruptura), emerge uma espécie de demanda pelo real no campo das narrativas artísticas e midiáticas. Com a hibridização das artes e dos meios de comunicação, tal demanda ou a busca do “real como matéria bruta” (FIGUEIREDO, 2010, p. 70), sem mediação teórica e conceitual, se potencializa ainda mais, nas últimas décadas.

Talvez o que tenha mudado sejam justamente as maneiras de viajar, de olhar ou de se encontrar, o que confirma a hipótese segundo a qual a relação global dos seres humanos com o *real* modifica-se sob o efeito das representações associadas ao desenvolvimento das tecnologias, da planetarização de certos problemas e da aceleração da história (AUGÉ, 1998, p. 15, grifo meu).

Para Augé, há uma significativa mudança no regime de ficção influenciada diretamente pela evolução das tecnologias da imagem e, sobretudo, pelo surgimento da televisão. Diante de seu caráter cotidiano e familiar (objeto “participante”, inerente ao mundo do indivíduo), da profusão e sucessão ininterrupta de imagens, da produção e exibição em tempo real, do hibridismo das próprias imagens (ficção e não ficção) “a imagem televisiva equaliza os acontecimentos sem poder jogar, como a imprensa escrita, com a paginação e a diferença de caracteres” (AUGÉ, 1998, p. 114), a televisão teria se tornado instrumento essencial para ficcionalização do real, para a ficcionalização do mundo. Sob o status de uma desconfiança generalizada (já que nem mesmo a mídia é capaz de escapar das ficções), dissemina-se ainda mais uma rejeição ao artifício, às estratégias narrativas e à própria ficção:

A ficção, numa sociedade caracterizada pelo alto grau de espetacularização do cotidiano midiático, e em que as novas técnicas de simulação visual, tornadas possíveis com a informática, permitem antecipar o real físico, reproduzi-lo e manipulá-lo, situa-se, paradoxalmente, num lugar incômodo: parece estar em toda parte, “contaminando” as instâncias do real, mas por isso mesmo vem sendo colocada sob suspeita (FIGUEIREDO, 2013, p. 81).

Na nova configuração, apresentam-se narrativas artísticas e midiáticas que oferecem um acesso direto à “brutalidade do real” ou que experimentam abordagens diferentes da realidade. No rol dos produtos mais “vendidos”, destacam-se: os *reality shows*, as autobiografias e os documentários, confirmando um ideário do real de cada indivíduo (com sua própria história, seu próprio discurso) que se revelaria “diretamente” ao espectador-leitor-ouvinte. O plano deste “novo realismo” seria uma tomada de posição contra a ilusão da representação, uma tentativa de denegação ao “tudo ficcional”. Com a cultura de imagens a todo vapor, as narrativas audiovisuais são campo inesgotável de revisões e reposicionamentos:

[...] creio que a renovação contemporânea do documentário, na França e na Europa tem a ver (entre outras) com esta necessidade sentida por todos nós: que as representações que fabricamos do mundo deixem de dá-lo por acabado ou definitivamente domado e disciplinado por nós. À sua modesta maneira, o cinema documentário, ao ceder espaço ao real, que o provoca e o habita, só pode se construir em fricção com o mundo, isto é, ele precisa reconhecer o inevitável das restrições e das ordens, levar em consideração (ainda que para combatê-los) os poderes e as mentiras, aceitar, enfim, ser parte interessada nas regras do jogo social. Servidão, privilégios. Um cinema engajado, eu diria, no mundo (COMOLLI, 2008, p. 173).

No Brasil, as novas condições de produção (fomentadas pelas vantagens técnicas e econômicas dos equipamentos digitais), aceleram a proliferação dos documentários, nas últimas duas décadas. Nunca se esteve tão próximo do chamado “filme de um homem só”. Em 1999, Eduardo Coutinho quebra um hiato de quinze anos e lança o documentário *Santo Forte*. A partir daí, o cineasta iria produzir uma sequência de obras de forma quase ininterrupta (em média, um filme por ano). A entrevista se tornaria um dispositivo central em sua obra:

O momento da filmagem tem para o diretor uma dimensão quase mística. Ali, no encontro com o outro, é tudo ou nada. Coutinho mantém uma escuta ativa e procura se abster de qualquer julgamento moral diante do que dizem as pessoas filmadas, que constroem – na “cena” provisória da entrevista – seus autorretratos, sendo responsáveis pela elaboração de sentidos e interpretações sobre sua própria e singular experiência (LINS, 2008, p. 18).

Na chamada corrida contra o artifício nas artes, seria preciso atentar para o risco de cair em uma ilusão de “verdade pura”, de realidade “como ela é”, obliterando o fato de que mesmo a restrita utilização de alguns procedimentos técnicos (a montagem, por exemplo) interfere no processo de apreensão. A própria decisão de filmar um acontecimento, de interpor uma câmera diante de uma situação ou de uma pessoa já seria um dispositivo para ficcionalização. Diante de tal desafio, sobram estratégias que intentam uma participação mais reflexiva sobre a relação com o “real” (tanto do espectador quanto do realizador), estratégias que suscitam questões éticas e estéticas. *Santiago* (2007), de João Moreira Salles, traz uma reflexão explícita sobre o próprio ato de feitura do documentário, sobre o posicionamento do cineasta diante de seu objeto, de seus personagens, de “seu real”. O filme revela uma espécie de encontro, de “prestação de contas” do próprio Salles com o material documental que produziu sobre o mordomo da casa de seus pais, em 1992. A crítica narração em *off* do diretor escancara essas indagações-relações e parece provocar sistematicamente o espectador no sentido de fazê-lo assumir uma posição de desconfiança e consciência: “nada necessariamente é o que parece”. Aqui, em tempo, vale destacar a fluidez do gênero documentário como característica intrínseca. Bill Nichols, em sua obra de referência, *Introdução ao documentário* (2005), apresenta uma tipologia diversa (modo poético, modo expositivo, modo observativo, modo participativo, modo reflexivo, modo performático), mas sempre passível de expansão.

O documentário jamais deve ser entendido como um gênero de contornos precisos. Desde o cinema-verdade e a multiplicidade de aspectos da realidade, passando pela incorporação de elementos típicos do documentário – equipamentos leves, som e imagens sincronizadas, roteiro mínimo em cima de personagens reais; pelo cinema ficcional do pós-guerra – o Neorealismo, a Nouvelle Vague e o cinema novo -, até o cinema experimental, houve a fluidez das fronteiras entre o documentário e a ficção, entre o real e o imaginário (COSTA, 2007 p. 21).

Ainda dentro da denominação “documentário”, *Jogo de Cena* (2007), de Eduardo Coutinho propõe um tensionamento entre fronteiras pré-determinadas. A partir de um anúncio de jornal para participar de uma obra documental, mulheres pré-selecionadas pela produção expõem suas histórias para câmera, ao mesmo tempo, em que têm as próprias histórias encenadas por atrizes profissionais. O entrelaçamento entre as duas instâncias narrativas (o deslizamento do documentário para o campo da ficção), entre as duas categorias de entrevistadas, convoca novas percepções e questionamentos para o espectador. Incertezas da narrativa contaminam a experiência: “Perdemos o controle sobre o que é ou não encenado e os indícios de que o filme está nos ‘enganando’ nos fazem entrar, paradoxalmente, ainda mais no jogo proposto” (LINS, 2008, p. 80).

Esse hibridismo das narrativas ficcional e documental – para além dos aparatos, convenções, técnicas, estilos e até manipulações e tratamentos de imagem – que coloca a própria crença do espectador em suspensão, não é privilégio do gênero documental:

No que tange o conceito de hibridismo aplicado aos estudos do cinema, confirma-se a hipótese de que é possível identificar uma tendência de hibridação de narrativas na recente produção cinematográfica brasileira. O hibridismo narrativo, nesse sentido, pode ser verificado em filmes em cuja narrativa coexistem códigos e convenções da ficção e do documentário. No caso de uma ficção, uma das implicações seria a quebra da impressão de realidade que o filme costuma causar; no caso do documentário, o hibridismo narrativo pode estar associado a uma asserção que é apresentada de forma a romper a crença da não interferência da instância realizadora, através da incorporação de elementos ficcionais – principalmente no caso de filmes em que é possível discernir elementos de ambas as tradições narrativas, permanecendo, todavia, uma como preponderante (VAZ DA COSTA, 2014, p. 186).

Scholhammer destaca a traumatofilia⁸ como estratégia, como forma de convocar o “real” tanto na indústria do entretenimento quanto na ficção literária e cinematográfica. Segundo Scholhammer, a evocação de um “retorno do real” indicou a retomada do interesse pelas formas de realismo extremo nas artes visuais contemporâneas. Rapidamente, tal abordagem se expandiu para outros

⁸ Distúrbio mental em que há, entre outros procedimentos sintomáticos, a simulação de doenças agudas, favorecendo hospitalizações e traumatismos, inclusive cirúrgicos.

campos, ressaltando temas e estilos de ruptura representativa e efeitos de choque, convocando linguagens híbridas entre documentarismo e encenação ficcional. Haveria aí a possibilidade do conceito de “retorno do real” como trauma, do conceito de realismo traumático. O crítico e historiador da arte Hal Foster (2014) propõe um olhar para o real em termos lacanianos e especifica assim como Jacques Lacan se empenhou em definir o real em termos de trauma⁹: “o traumático seria um encontro faltoso com o real” (FOSTER, 2014, p. 128) e assim, o real não poderia ser representado. Para Foster, as imagens de acidentes de Andy Warhol e suas repetições incisivas servem para acobertar o real (compreendido como traumático), protegendo-nos do choque produzido por ele. Ao mesmo tempo, essa mesma repetição faz esse real retornar. Para esclarecer de que forma se dá esse retorno, Foster evoca Barthes e seu conceito do *punctum* fotográfico: “É esse elemento que nasce da cena, é lançado para fora dela como uma flecha e me atinge. [...] é preciso, porém abafado. Grita em silêncio” (FOSTER, 2014, p. 129). Foster faz uma analogia com o ponto traumático: “Essa confusão sobre o local da ruptura ou *punctum* é uma confusão entre o sujeito e o mundo, entre o dentro e o fora. É um dos aspectos do trauma; de fato, pode ser essa mesma confusão que seja o traumático” (FOSTER, 2014, p. 129).

Para destacar tal aspecto na cinematografia brasileira, convoco as obras *Filmefobia* (2008), de Kiko Goifman e *Elena* (2012), de Petra Costa. No primeiro exemplo, a sinopse anuncia o filme como o *making off* de um documentário fictício. Jean-Claude Bernardet (conhecido teórico de cinema, cineasta e escritor) representa o papel de um diretor de um documentário (Jean-Claude) que investiga as diversas formas de fobia. É possível saber ainda, em informação “fora do filme”, que há uma mistura de atores representando fóbicos e fóbicos reais. Em um primeiro momento, apresenta-se uma série de “encenações” dos fóbicos diante de suas fobias e aqui, parece que o diretor já dispõe de recursos estéticos para “proteger-nos do real”. Em alguns casos, enquadramentos distanciados, com câmera fixa (sem plano e contraplano) parecem “preservar” o espectador, tornando o real irrepresentável.

Paralelamente, revela-se também o retorno do real como abjeção. Através do grotesco, do explícito, da estética de choque, há uma ativação dos sentidos

⁹ Hal Foster localiza tal perspectiva, apresentada por Jacques Lacan, no seminário intitulado “O inconsciente e a repetição”, ocorrido no início de 1964.

(como por exemplo, na sequência dos cortes na perna, na reação-limite de Kiko Goifman diante do sangue). A relação distanciada de Jean-Claude e sua equipe reativa o “jogo de cena” proposto previamente, mas aos poucos, a entrevista de Jean-Claude Bernardet com o diretor do filme Kiko Goifman, a exposição de aspectos biográficos de Bernardet (seu problema de visão e o fato de ser soropositivo) parecem fugir ao controle do filme e fazer o real irromper. Para os mais desavisados que começaram a ver o filme sem nenhuma informação prévia, o jogo cai por terra quando (depois de mais de uma hora de filme) Jean-Claude dá informações para um dos fóbicos de como atuar, de como se comportar. Tanto para os espectadores que “pactuaram” o filme como ficção como para aqueles que a entenderam, num primeiro momento “como um documentário”, há um ponto de intersecção onde é possível pensar: “o que devemos pensar, o que devemos sentir?”. No limite entre o real e o ficcional, diante de um real que irrompe de diversas formas ao longo do filme, o que está em jogo não são as fobias em si, mas a relação do espectador com a representação, a “readaptação” do olhar a partir das imagens e a relação/reação diante delas.

No segundo exemplo, *Elena* (2012) de Petra Costa, a sinopse revela as imbricações com que os espectadores vão se deparar:

Elena viaja para Nova York com o mesmo sonho da mãe: ser atriz de cinema. Deixa para trás uma infância passada na clandestinidade [...]. Também deixa Petra, sua irmã de 7 anos. Duas décadas mais tarde, Petra também se torna atriz e embarca para Nova York em busca de Elena. Tem apenas pistas: fitas de vídeo, recortes de jornais, diários e cartas. A qualquer momento, Petra espera encontrar Elena andando pelas ruas. Aos poucos, os traços das duas se confundem. Já não se sabe quem é uma e quem é a outra.

Aqui, o “retorno do real” poderia ser reconhecido primeiramente através do trauma proposto por Foster. Há um evento “inaugural” traumático para diretora da obra: a morte, o suicídio da irmã. Está exposto aí o evento violento e “inominável” que de uma forma ou de outra “contamina” a narrativa. Mais uma vez o embaralhamento do ficcional e do real, o entrelaçamento do passado e do presente e, por fim, uma mistura de identidades das personagens da narrativa, Elena e Petra. Mas a partir desse evento, ao invés de uma estética do choque, uma estética do abjeto (como em *Filme-fobia*), apresenta-se uma “estética do cotidiano” que reivindicaria o íntimo, o privado, o comum. Sob a ótica de Denilson Lopes (2007), também se apresentaria um real em “tom menor” (uma outra forma de voltar ao real). O real através do banal, do sublime, do cotidiano. Este sublime se

traduziria na delicadeza/leveza, contrapondo-se à estética da violência, ao fascínio do grotesco e ao execrável. Um sublime relacionado às pequenas coisas, um explorar “algo que não é nada”.

Em *Elena*, esse real “em tom menor” se revela em diversas instâncias. Desde a escolha das imagens que compõem a narrativa (o trânsito nômade de Petra por Nova Iorque, as imagens de arquivo revelando o cotidiano da família – as danças caseiras de Elena, as imagens de Petra quando criança, as duas irmãs abraçadas, as duas irmãs simplesmente dormindo, as paisagens urbanas desfocadas, as árvores, os campos), passando pelos relatos de intimidade de Elena em voz *off* até o reencontro da mãe das duas irmãs com os lugares “abandonados” após a morte de Elena. As vozes de Petra e Elena desnorteiam o espectador (a diretora alterna repetidamente a voz de uma sobre a imagem da outra). Nessa confusão, perde-se o contato da linha temporal, com o que parece e o que não parece ficcional e assim emerge o “real”: um sentimento ligado à fatalidade de Petra estar eternamente amalgamada a Elena.

A breve exposição de algumas obras cinematográficas, aqui, não intenta nenhum tipo de ordenação ou compartimentação ou ainda servir de base para o argumento de que todos os filmes poderiam ser tomados por ficcionais (citando, aqui, Christian Metz). A partir destes filmes – com determinado destaque no cinema brasileiro, pretendo trazer à tona a questão do real como dispositivo desestabilizador das narrativas (sejam ficcionais ou não ficcionais), como componente que representa uma série de questionamentos e tensões levantados nas últimas décadas, mas que ao mesmo tempo – ao ser manipulado nas narrativas – leva em conta o repertório do espectador contemporâneo e assim demanda articulações diversas, posicionamentos éticos e estéticos.

2.4

À deriva

A partir deste breve percurso, composto neste capítulo inicial, pretendo acercar-me da narrativa na contemporaneidade. Ironicamente, uma espécie de não lugar, um espaço de indiscernibilidade. E é neste ambiente propício que convoco a

deriva como chave de acesso para analisar as narrativas cinematográficas atuais no âmbito temático e da construção narrativa. Interessa-me observar em que medida o “à deriva” da fábula, o “estar à deriva” do personagem, contamina a linguagem, desestabiliza a forma fechada do roteiro e como esta própria linguagem pode, por sua vez, impactar a concepção, a realização artística do filme. Elejo, aqui, o “à deriva” como campo epistemológico, e, para apresentá-lo como tal, pretendo mapear as condições *sine qua non*, os dispositivos e os procedimentos que armam um conceito mais fechado de deriva contemporânea. Proponho um caminho nada seguro. Em primeiro lugar, devido ao escasso material teórico sobre o tema, sobretudo, relacionado ao campo cinematográfico (exceção para a obra *Empty moments: cinema, modernity and drift* (1998), de Leo Charney). Em segundo lugar, porque desejo utilizar a deriva na composição do próprio texto, no sentido de imprimir na forma da escrita a alternância entre um discurso logicamente composto e fechado o qual recolhe arsenais diversos para chegar a uma proposição e um discurso oscilante-inquisitivo-aberto que explicita o tatear de uma pesquisa em um campo pouco explorado.

É certo que lançar mão do conceito “à deriva” como campo epistemológico para analisar os vários estratos da narrativa não cabe apenas para contemporaneidade (tampouco à narrativa cinematográfica), afinal, o “estar à deriva” não é tema exclusivo da nossa época, apresenta-se em diversas obras, gêneros e culturas, e pode apresentar nuances significativas através da história. *Dom Quixote de La Mancha* (1605), por exemplo, destaca-se de forma emblemática como personagem errante da literatura moderna. Ao criar um protagonista que sai mundo afora e vive em alucinações por conta de suas leituras fantasiosas dos antigos romances de cavalaria (clássicos na Idade Média), Cervantes satiriza tal estilo literário e revela um mundo em transição, em transformação. A Europa vive, entre os séculos XVI e XVII, um período de transição da Idade Média para a Idade Moderna: “[...] passagem do estático, fixo, imutável, fechado, de verdades reveladas, para o dinâmico, variável, mutável, aberto, de verdades por descobrir [...]” (LORA apud GASPARIN, 1994, p. 32). A ruptura com o modo feudal, o fortalecimento da burguesia, o espírito antropocêntrico transformam mentalidades, crenças, valores, alteram a ordem do dia.

Considerado o precursor do romance moderno, *Dom Quixote de La Mancha* (1605) inauguraria assim uma nova forma narrativa. Para o escritor mexicano Carlos Fuentes, Cervantes rompeu os moldes do gênero:

[E] colocou para dialogar o picaresco, que é Sancho Pança, com a épica cavaleiresca, que é Dom Quixote. Estabeleceu um diálogo de gêneros e introduziu o poema de amor, a novela italiana, bizantina, pastoral, a paródia e as notícias. Todos os gêneros imagináveis estão nesse livro. "Dom Quixote" faz do romance um gênero de gêneros. O que estamos fazendo é voltar a Cervantes. Guenter Grass, Milan Kundera, Garcia Márquez e eu mesmo seguimos o grande modelo cervantino, não respeitando normas de pureza num gênero tão impuro como o romance (FUENTES, 2005, n. p.).

De certa forma, a errância do personagem se desdobra na errância da narrativa de Cervantes que não tem caminhos pré-determinados, que experimenta, recua, reinventa e assim coloca o próprio modo de narrar à deriva.

Ao avançar quase trezentos anos até o romance *Fome* (1890), do norueguês Knut Hamsun, é possível encontrar um novo "à deriva", com um protagonista que nem mesmo o nome se sabe ao certo: ora é Wendel Jarlsberg, ora André Tangen ou Valdemar Atterdag. O personagem almeja ser um grande escritor, acredita-se um gênio artístico e vagueia pelas ruas de Kristiania (atualmente Oslo, capital da Noruega), tentando sobreviver com o nada que tem, buscando novas ideias para seus textos. Mas a *flânerie* inicial é rapidamente solapada pelas dificuldades da cidade grande. A fome contínua e a falta de perspectiva degradam corpo e mente do personagem que luta em vão para manter suas ideias e sua escrita: "Com grande dificuldade, consegui alinhar algumas frases curtas, duas dezenas de pobres palavras, arrancadas Deus como, para avançar de qualquer jeito. E parei, a cabeça era um vazio, não podia mais" (HAMSUN, 1981, p. 91). Ao fim e ao cabo, o personagem abandona seu ideal, sua arte. Na cidade moderna e industrial, mais veloz, mais habitada, mais desconhecida, mais violenta, não consegue levar adiante sua escrita. No século XIX de Hamsun, a sensibilidade e a imaginação sucumbem diante de um mundo mais concreto e impessoal.

Em relação à *Dom Quixote*, há procedimentos narrativos a diferenciar. Ao invés do narrador onisciente que tudo sabe, analisa e comenta na obra de Cervantes, em *Fome* aparece um narrador-protagonista que aprofunda suas angústias, que se volta ainda mais para si mesmo. Há uma aproximação do próprio autor com o personagem (ênfatizando a forma biográfica do romance) já que Hamsun viveu na miséria por vários anos, intercalando estadias entre a

Noruega e os EUA, tentando levar adiante suas ambições literárias. As ambiências psicologistas e a interioridade estão ainda mais demarcadas do que as obras realistas ou naturalistas da época. Alguns autores arriscam dizer que Hamsun pontua, de certa forma, um realismo psicológico revelando assim *Fome* como uma obra de transição. Vale lembrar ainda que o romance de Hamsun surge em um momento em que já se pontuava uma possível “crise do romance” (ou crise do romance burguês).

Na literatura brasileira contemporânea, é possível observar a deriva destacando-se nas obras de autores como Rubem Fonseca, João Gilberto Noll, Bernardo Carvalho, Chico Buarque. Alguns estudos apontam para essa relação permanente entre sujeito e errância. Sussekind (2004), por exemplo, destaca o trânsito como característica estrutural do trabalho de Noll:

[...] não é à toa que um dos títulos de suas novelas envolveria uma espécie de autoclassificação narratorial errática – “quieto animal da esquina” – que parece sintetizar esse trânsito entre experiência ficcional e urbana, entre modos de deambulação (SUSSEKIND, 2004, p. 14).

Há uma necessidade de trânsito permanente do personagem e, como nenhum espaço se constitui como lugar (aqui, na acepção de Marc Augé), como não há com quem ou com o quê se reconhecer, sua jornada e sua identidade se esfacelam, se dissipam. Renato Cordeiro Gomes (2004) atualiza questões importantes quando relaciona essa categoria da narrativa com o espaço:

Verifica-se a dissipação das relações estáveis com o lugar físico e com a cultura geográfica em função do capital globalizado, dos meios eletrônicos de produção e da cultura de massa, que concorrem para a desparticularização do espaço, ao lado da obsessão com a “segurança”, responsável pela proliferação de novos modos de segregação que fazem minimizar o antigo papel histórico da rua como integração de comunidade (Sorkin, 1992). Nesta linha, parece que a literatura brasileira também procura seguir um caminho que vai da “grande cidade” ao “domínio urbano do não lugar” (Williams & Wallock, 1987). Ao abdicar da visão panóptica, totalizante, essa narrativa abre-se para a fragmentação e tematiza a errância, o trânsito de *personagem à deriva*, que, preso ao seu individualismo exacerbado, vê cortados os laços de pertencimento, introduzindo um novo mecanismo contractual de identificação pela semelhança do anonimato (GOMES, 2004, p. 138, grifo meu).

Na narrativa cinematográfica, a deriva e a deambulação marcam, em um primeiro momento, um distanciamento do realismo clássico e entram como peças-chave no jogo das narrativas modernas, de novas formas da linguagem

audiovisual¹⁰. Tal distanciamento começa a acontecer nos anos finais da Segunda Guerra Mundial, mas não em uma cronologia perfeita e sucessiva. Há, a partir desse período, uma série de fatores que se sobrepõem e que também se tensionam. Desde o nascimento do cinema sonoro, na década de 30, o cinema clássico de Hollywood havia tomado conta das telas do mundo com sua narrativa transparente, fechada, aristotélica. Exceções como o realismo poético do cinema francês ou o real dos documentaristas ingleses não chegavam a fazer frente ao *studio system* americano. Com o fim da guerra, o cinema mundial vai ganhar novas configurações e é na Itália que se assiste nitidamente como acontecem os embates, as tensões desse novo jogo: ao mesmo tempo em que o país começa a receber uma grande leva de filmes norte-americanos antes represados pelo regime fascista (só em 1946, por exemplo, mais de 600 filmes são importados e faturam 84% das bilheteiras), o Neorealismo, que havia surgido pontualmente há poucos anos, despontava como uma forma de revelar ao mundo como o país saía dos sombrios e inimagináveis anos da ocupação alemã.

Diferente da narrativa hollywoodiana, realizada nos grandes estúdios, o Neorealismo italiano vai para as ruas filmar os dramas do homem-comum interpretados muitas vezes por atores não profissionais. Há, sobretudo, uma nova concepção da forma narrativa com a recusa da causalidade aristotélica, do conhecimento onisciente dos eventos e dos personagens míticos ou heroicos. Não há, aqui, uma estrutura pré-determinada ou fórmula narrativa eficiente no sentido de garantir “maior número de espectadores”.

O filme parece admitir que é impossível conhecer a realidade em sua totalidade. Isso é especialmente evidente nos finais dos filmes. *Ladrões de Bicicleta* termina com o trabalhador e seu filho andando pela rua, sua bicicleta roubada ainda está perdida e seu futuro é incerto. Apesar de terminar com a repressão da revolta dos pescadores sicilianos contra os mercadores, *A Terra treme* não exclui a possibilidade de que uma próxima revolta possa ocorrer. A tendência do Neorealismo para construção de tramas a partir da casualidade da vida deu a muitos filmes do movimento as características de filmes com finais abertos, diferentemente do estilo de Hollywood que trabalha com narrativas fechadas (BORDWELL, 2013, p. 718).

¹⁰ Vale destacar que tais aspectos não se mantêm exclusivos das narrativas modernas e assim – decodificados no âmbito audiovisual – vão aparecer de forma mais gradativa, intermitente e diversa nas narrativas de composição clássica-aristotélica, como por exemplo, no cinema Western. Em obras como de Sergio Leone ou Clint Eastwood, uma aparente ou passageira deriva/deambulação do personagem pode se transformar em uma espécie de gatilho para gerar conflito e/ou *turning points*, colaborando assim para construção de toda trama.

Na tentativa de revelar essa espécie de narrativa do cotidiano, da realidade em suas minúcias, onde surgem pequenos conflitos que muitas vezes não se resolvem, mas permanecem amalgamados ao personagem, os diretores assumem uma nova abordagem, uma nova forma de filmar. Ropars-Wuilleumeir destaca a virada do cinema do pós-guerra de “a arte do movimento” para a arte do tempo. Ainda que as histórias (os roteiros) sejam ficcionais, há uma intenção de captar um certo real com as câmeras nas ruas, minimizando-se as mediações formais. Soma-se a isso o fato de que alguns diretores do movimento, como Rossellini, Emmer e Antonioni, começaram suas trajetórias como documentaristas.

Segundo Zavattini, a representação da realidade deveria ser substituída pela própria realidade: dessa forma, a câmera deixaria de lado um esquema já preestabelecido para movimentar-se de acordo com seu contato direto com a vida. Estava formulando, assim, suas teorias sobre *pedinamento* (estar no encalço de alguém), do *buco del muro* (buraco na parede) e da *poetica del coinquilino* (poética do vizinho), pelas quais era necessário sair às ruas para conhecer o próximo, interessando-se por qualquer momento de seu dia a dia [...] (MASCARELLO, 2006, p. 211).

Diante desta nova dinâmica, havia aí um espaço para a improvisação, para o acaso, para as eventualidades que surgiam durante as filmagens, assim, os roteiros podiam ser modificados a fim de se adequarem a esses pequenos acontecimentos, a esses pequenos desvios. Com todas essas transformações, é possível pensar, a exemplo da literatura, o tema deriva em várias instâncias. Não está apenas no personagem, mas na própria estrutura dramática e na forma de filmar. O deslizamento do âmbito temático para o âmbito da construção narrativa e da estilística cinematográfica. É um momento de oscilação no sentido de abertura para experimentações, de novas configurações de produção e de criação. O Neorealismo italiano coloca, ainda que por pouco tempo, o próprio cinema à deriva e deixaria rastros importantes para o cinema moderno que viria a seguir, “tornou-se um ponto de referência obrigatório para definir os novos rumos da estética do filme, como no passado tinham feito a “escola soviética” (...) ou o expressionismo alemão ou o “realismo poético” do cinema francês” (COSTA, 2003, p. 105).

Entre meados dos anos 50 e início dos 60, enquanto o cinema hollywoodiano vive os últimos dias da sua chamada “era de ouro”, graças à presença massiva da televisão nos lares dos seus antigos espectadores, uma nova geração de cineastas começa a surgir em várias partes do mundo (Japão, Canadá, França, Inglaterra, Espanha, EUA). Na França, um grupo de jovens escritores da

revista *Cahiers du Cinema* ensaia novas perspectivas cinematográficas através de seus textos:

[...] os jovens não viam contradição em rejeitar o paradigma do cinema francês e, ao mesmo tempo, amar abertamente o cinema comercial de Hollywood. Os jovens rebeldes da Cahiers declaravam que, nos trabalhos de certos diretores – de certos *auteurs* –, existia arte no cinema norte-americano. Geralmente um *auteur* (autor) não escrevia os roteiros, mas conseguia ainda assim marcar sua personalidade nos produtos do estúdio, transcendendo as restrições do sistema padronizado de Hollywood (BORDWELL, 2013, p. 719).

Logo, esses jovens críticos-escritores estão com a câmera na mão, iniciando um movimento batizado de Nouvelle Vague. Entre 1959 e 1966, os cinco diretores centrais do movimento (Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer, François Truffaut, Claude Chabrol) produzem um total de 32 filmes. Godard e Chabrol finalizam 11 filmes cada um. Diante de uma produção tão expressiva, surgem similaridades que acabam por delinear uma determinada forma, um determinado estilo. A começar pela admiração dos diretores franceses pelos neorrealistas italianos (sobretudo Rossellini) que reverbera no modo de filmar e de contar uma história. Na construção da trama, utilizam conexões causais fracas, apresentam protagonistas com conflitos internos intensos e/ou sem objetivo/desejo definido, como destaca Bordwell: “O herói pode pairar sem destino, envolver-se em ações no impulso do momento ou ainda passar o tempo conversando e bebendo em um café, ou indo ao cinema” (BORDWELL, 2013, p. 721). Uma das marcas mais evidentes em várias obras da escola francesa é o final em aberto, incerto, criando assim um sentido ambíguo e colocando o espectador como figura ativa do processo. Não há intenção de resolver necessariamente os conflitos dos personagens, mas de revelar suas angústias, suas incoerências. A deambulação, a deriva continua assim a percorrer as narrativas. Os personagens se revelam incansáveis para andar, para vagar pelas ruas da cidade ou entre cidades: são desempregados, boêmios, vagabundos, artistas, forasteiros, prostitutas, crianças solitárias.

No modo de filmar, os franceses se aproximam dos italianos com as filmagens em locações externas, a iluminação natural, o movimento constante e documental da câmera. Há em toda essa aproximação a influência determinante do crítico André Bazin que analisa e traz para pauta do debate cinematográfico tanto o Neorrealismo como os norte-americanos como William Wyler e Orson Welles. Em um dos seus ensaios sobre a escola italiana, Bazin

[...] trata de demonstrar que a câmera tornou-se uma coisa só entre o olho e a mão que a conduzem: dessa forma, a narração, que nasce de uma necessidade “biológica” antes de ser “dramática”, germina e cresce com a veracidade e a liberdade da vida (COSTA, 2003, p. 106).

Nesse sentido, o crítico se opõe às teorias da “montagem soberana” dos soviéticos e defende um cinema do “plano-sequência” que idealmente respeitaria a continuidade e a duração real do evento dramático. A partir desse conceito e desse ideal de cinema, surge uma intenção de levar em conta a própria subjetividade do espectador criando percursos de leitura diversos. Há nessa proposta de Bazin, em alguma medida, uma possibilidade de colocar o olhar do espectador também à deriva. Determinadas narrativas possibilitariam um deambular pelas cenas sem direcionamentos explícitos, sem rotas esquemáticas.

No cinema brasileiro, o “estar à deriva” surge mais explicitamente no chamado “cinema de deambulação”, na década de 1960. O crítico Jean-Claude Bernardet utiliza o termo para falar de filmes onde os personagens transitam durante toda narrativa:

Anda-se muito nestes filmes, e andar nem sempre é fácil: os sapatos machucam ou a ferida na perna dói. Aliás, não só nestes filmes se anda. [...] A deambulação foi retomada pelo Cinema Novo desde *Porto das Caixas* e *Os Cafajestes*, e pelo Cinema Marginal. Quando vários personagens deslocam-se um atrás do outro, forma-se um cortejo. Essa forma também foi apreciada nos anos 50-60: *Cinzas e diamantes*, *La Dolce Vita*, com ecos no cinema Brasileiro, e *Fome de Amor*, por exemplo, e evidentemente *Orgia*, filme de deambulação por excelência, em que o grupo vai se formando e organiza-se de modo paulatino num cortejo. A deambulação tradicional arte pedestre, pode ser automotiva: *O desafio*, *Vida de artista* e seus planos de carros celebrados por Jairo Ferreira; os inesquecíveis planos de *Bang-bang* pelas avenidas de Belo Horizonte (BERNARDET, 2001, p. 14).

Em um texto sobre o cinema de Ozualdo Candeias, um dos pioneiros do Cinema Marginal, Bernardet destaca seus personagens à deriva, vagando por zonas limítrofes em deterioração. Sobre o filme *A Margem* (1967), de Candeias, Arthur Autran chama atenção para uma deambulação que supera o mero deslocamento físico das personagens, e fala de uma deambulação física e existencial. Com uma produção concentrada no fim dos anos 60 e início dos anos 70, o Cinema Marginal se destaca em uma época de aprofundamento da crise democrática, no país. Alguns filmes são finalizados pelos cineastas no exílio, transpondo assim, ironicamente, a questão temática para o próprio processo de realização.

[...] no cinema moderno brasileiro há uma recorrência de figuras de perambulação: grandes viagens em busca do país que se perdia, ou então deslocamentos realizados como

válvula de escape transgressor – flertando com o caleidoscópio temático-formal tropicalista e internalizando a violência e o desespero (UCHÔA, 2016, p.159).

2.5

À deriva na contemporaneidade

Seja na narrativa cinematográfica ou na narrativa literária, a questão da deriva parece surgir de tempos em tempos como índice de momentos de transição, de transformações artísticas, desvios de regras, apagamento de procedimentos pré-determinados. Diante de uma significativa produção cinematográfica contemporânea de “narrativas à deriva”¹¹ com diferentes experimentações ainda mais afinadas no sentido do deslizamento do âmbito da história para o âmbito da concepção fílmica, realizada por roteiristas e diretores estreados ou renomados, torna-se possível a convocação do conceito de deriva como campo epistemológico, uma forma de conhecer, de investigar, de olhar para. Nesse processo de conhecimento, de abordagem, faz-se necessário delinear uma base comum para tal conceito. Afinal, como se configura este “à deriva” no cinema brasileiro contemporâneo? Que traços comuns são compartilhados pelos filmes produzidos nas últimas duas décadas? Como tais características se reconfiguram, “obedecendo” (ironicamente), de certa forma uma ideia de “à deriva” que teria como principal recurso uma recusa a qualquer formatação?

No início de suas proposições sobre deriva e cinema, Charney evoca o geógrafo Alfred Wegener, criador da teoria continental, para propor um conceito (diverso da famosa citação de Karl Marx, apropriada por Marshall Berman) de que “na modernidade tudo que é estável entra em movimento” (CHARNEY, 1998, p. 6). Charney indica a interdependência direta da cultura da modernidade (de momentos efêmeros, fragmentos e presentes ausentes) com o nascimento do

¹¹ Entre as obras de maiores destaques, nos últimos quinze anos: *Cinema, aspirinas e urubus* (2005); *Estamira* (2005); *O céu de Suely* (2006); *Cão sem dono* (2007); *Andarilho* (2007); *Ainda orangotangos* (2007); *À Deriva* (2009); *Hotel Atlântico* (2009); *Os famosos e os duendes da morte* (2010); *Estrada para Ythaca* (2010); *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010); *Transeunte* (2010); *Abismo prateado* (2011); *Estradeiros* (2011) *Era uma vez eu, Verônica* (2012); *O homem das multidões* (2014); *Eles voltam* (2014); *Castanha* (2014); *Dromedário no asfalto* (2015); *A cidade onde envelheço* (2016); *Para ter onde ir* (2018).

cinema o qual teria se tornado uma espécie de memorial de diversos aspectos da modernidade:

Mais precisamente, o cinema formou um nexo de dois elementos característicos da cultura da modernidade: uma ontologia da representação e uma epistemologia da deriva. [...] A reapresentação como um modo de experiência tomou a forma de deriva, que transfigurou a presença vazia em uma nova epistemologia moderna. Deriva visava reapresentar a experiência da vacância, a sensação vivida de momentos vazios, a consequência e o corolário dos momentos vazios (CHARNEY, 1998, p. 7).¹²

Assim como Charney, convoco como ideia-base de um “à deriva” uma atividade de viver no presente vazio, levando-o adiante através do tempo e do espaço. No contemporâneo, na era dos fatos, na desordem e no aceleração do mundo, o presente é o imediato. Em relação à construção do personagem ficcional, o presente vazio é a não-ação evolutiva, é a suspensão do encadeamento das ações de forma lógica-causal, é a frustração do futuro, do clímax, do fim total. Dessa forma, já procuro um distanciamento das narrativas de viagem que colocam o personagem em movimento, que tem como desejo a chegada, o encontro. Um desejo de seguir de A para B, construindo sentido, justificando assim os possíveis revezes e dramas do caminho. Uma narrativa à deriva pode se compor em uma narrativa de viagem desde que tal viagem não se torne o objetivo-destino final do personagem.

A viagem é tempo em suspensão e pode ampliar ainda mais o presente vazio quando se apresenta fora de qualquer demarcação cotidiana, quando um evento não leva ao outro, quando as situações atravessam o personagem e não o personagem é o sujeito-incitador das circunstâncias. É assim em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010) ou em *Eles voltam* (2014). Os personagens se encontram em lugares distantes de seus lugares de origem, mas não estão ali por vontade própria. Zé Renato (*Viajo...*) está no interior do Ceará porque precisa concluir um trabalho de pesquisa, como geólogo. Cris (*Eles voltam*) está nos arredores de uma estrada de praia porque os pais resolveram abandoná-la por ali, juntamente com o irmão mais velho, depois de uma briga entre os dois (evento não revelado ao espectador). Perambulando por esses lugares, os personagens

¹² Original: “More exactly, cinema formed a nexus of two characteristic elements of the culture of modernity: an ontology of representation and an epistemology of drift. [...] Re-presentation as a mode of experience took the form of drift, which transfigured empty presence into a new modern epistemology. Drift aimed to re-present the experience of vacancy, the lived sensation of empty moments, the consequence and corollary of empty moments” (CHARNEY, 2008, p. 7).

estão como presos no presente. Um presente vazio e não familiar que parece os deixar ainda mais desconectados com suas vidas porque suas próprias ações estão limitadas. Há uma perspectiva de saída destes lugares, mas não necessariamente um desejo, uma vontade motivadora que faça o personagem se movimentar neste sentido. Tanto Zé Renato e Cris passam pelos lugares da viagem sem nenhum tipo de consequência lógica que indique a proximidade com seus lugares de origem (ainda que as duas narrativas apresentem o retorno de alguma forma). Mesmo quando surgem indícios que revelam o fim da jornada, o fim da viagem em si, a reação dos personagens (no plano explícito das ações) é pouco alterada. Chegar ao fim da viagem não parece ser o grande objetivo, a maior recompensa. O fim da jornada guarda continuidades, desdobramentos de ordem afetivo-subjetiva. Para Charney, o paradigma para a categoria da deriva não seria a ideia de uma corrente para frente, “mas sim uma vadiagem errática, como uma perambulação estruturada” (CHARNEY, 1998, p. 8)¹³.

Em *O Homem das multidões* (2014), de Marcelo Gomes e Cao Guimarães, o presente vazio se dá pela recorrência, pela repetição do banal. Não chega ao extremo de *Sleep* (1963), de Andy Warhol, (onde um homem dorme durante seis horas) de captar diretamente uma duração de tempo vivida, mas investe em uma repetição de um cotidiano amorfo, sem eventos, sem desvios. Nada mais simbólico do que compor um personagem como maquinista do metrô de uma grande cidade. Enquanto carrega diariamente milhares de pessoas, de vidas, de conflitos de um lado para o outro, Juvenal está estagnado em seu próprio presente. Um tempo sem conflitos aparentes, sem interações de afeto, sem traumas. Sua casa não traz um rastro de passado, a não ser pela própria ausência de tempos anteriores. Não há índices de vida pregressa. No presente de Juvenal nada acontece até a chegada de Margô que também enfrenta seu próprio presente vazio (mas que tenta, de alguma forma, sair dele). Em *Abismo Prateado* (2010), não há repetição, mas a errância de Violeta durante um dia e uma noite, sem ir em direção à resolução do problema (sem encontrar o marido), dilata o presente.

É certo que cada narrativa apresentará diferentes representações do chamado presente vazio (diferenças estas que já se revelam no próprio recorte do *corpus* desta pesquisa), não há uma uniformidade de tal “procedimento” (seja

¹³ Original: “[...] but rather an erratic vagrancy, as structured wandering” (CHARNEY, 1998, p. 8).

estrutural ou dramático), mas seria a partir daí que temos uma possibilidade para deriva.

À medida que cada momento presente é evacuado e adiado sem remorsos para o futuro, ele se abre num espaço vazio, um intervalo, que toma o lugar de um presente estável. Esse espaço potencialmente desperdiçado fornece uma abertura para derivar, para colocar o presente vazio para funcionar não como uma identidade autopresente ou um corpo autopresente, mas como uma deriva, uma atividade ingovernável e mercurial que toma vazio o presente enquanto manobra dentro e ao redor dele (CHARNEY, 1998, p. 6).¹⁴

Ao perambular pelo presente vazio, sem sentido, sem plano de fuga, sem responder de forma consequente aos possíveis conflitos ou apenas sem reagir de forma lógica (espaço-temporalmente) a um cotidiano de ações, os personagens engendram um esgarçamento do tempo dramático e, assim, se abriria a possibilidade de um excesso do real (ainda que este excesso possa ser construído ficcionalmente). Seria deste excesso que o “à deriva” se alimenta, se adensa, se expande. Uma forma de desnortear qualquer história nuclear e também de desorientar e, ao mesmo tempo, potencializar a própria percepção do espectador. Está neste excesso uma aparente superficialidade, as sobras não dramáticas, os resíduos, a “vida como ela é”. É Juvenal comendo doce de leite (*O Homem das multidões*), é Violeta falando sobre sorvete com o paciente (*Abismo Prateado*), é Cris apenas caminhando com a menina que acabou de conhecer (*Eles voltam*), é Castanha jantando, em casa (*Castanha*). Ações que parecem ter surgido no exato momento da construção fílmica e não construídas através da escrita do roteiro. Um tempo que se prolonga para além da ação dramática, um plano a mais, um olhar que sobra, uma fala banal que permanece ou, o oposto disto: a falta de uma fala, de um diálogo, de um olhar, de uma reação. Há aí uma espécie de não-sincronia dramática: algo erra, algo desvia.

Nas obras selecionadas para o corpus desta pesquisa, tal excesso de “real” pode surgir através de técnicas documentais (antecipadas ou não no roteiro ficcional, como, por exemplo, em *O Homem das Multidões*) ou pode ser previsto, escrito detalhadamente (como em *Abismo Prateado*). De toda forma, há uma nítida intenção de “desejo pelo real” ou por uma impressão de real “não domesticado”, um real que vai além da poética realista. Seria a narrativa à deriva

¹⁴ Original: “As each present moment is remorselessly evacuated and deferred into the future, it opens up n empty space, an interval, that takes the place of a stable present. This potentially wasted space provides an opening to drift, to put empty present to work not as a self-present identity or a self-present body but as a drift, an ungovernable, mercurial activity that takes empty present for granted while maneuvering within and around it” (CHARNEY, 1998, p. 6).

um caminho de acesso para um certo realismo contemporâneo? Uma forma de ir ao encontro do real? Uma forma de plantar algo capaz de provocar desvios mais potentes do que qualquer imaginação? Algo que, em algum sentido, comungasse com a pergunta de Bazin: “[...] por que o acaso e a realidade têm mais talento do que todos os cineastas do mundo?” (BAZIN, 1958, p. 43). E aqui, vale destacar que não estou falando de uma proposição ingênua, no sentido de capturar a realidade diretamente, sem qualquer intervenção; muito pelo contrário, como atenta Mário Alves Coutinho: “Para conseguir filmar o real, segundo Bazin, é preciso tanta interferência [...] como para filmar qualquer fantasia: o automatismo da câmera pode ser necessário, mas não é suficiente, pois ele sozinho não capta o real” (BAZIN, 2016, 22). Este excesso de real seria construído de uma forma ou de outra (ou através do ficcional ou do documental) e aqui, compartilho a perspectiva de Comolli quando aponta o documental ou o “cinema na versão documentária” como uma “invenção da realidade” (COMOLLI, 2006, p. 44) já que – ainda que não seja ficção ou qualquer ficção, solicita algo das operações da ficção. Há recorte, há subtração, há composição. Assim, o real nunca é apreendido de forma total, de forma absoluta.

Filmar é trazer cinema ao mundo, transformá-lo em cinema. Somente uma ilusão religiosa de transparência e de imanência nos faz crer que nossa relação com o mundo não é, de saída, feita de intervenção, de alteração. E mesmo que filmar se limitasse a captar e gravar, isso já seria, sempre, colocar em relação e construir, tecer, tramar, colar, conjugar: não é necessário que a câmera e aquilo que ela filma sejam montados em conjunto para fabricar uma cena? (COMOLLI, 2006, p. 120).

Esse tal excesso de real (composto de formas e gêneros variados) poderia se tornar uma chave de acesso para uma finalidade ainda maior do cineasta, algo que surge em um campo misterioso, algo que pode ou não acontecer, mas vive em potência no imprevisto (fora do roteiro), afinal, como atenta Comolli: “Todo cineasta já teve a experiência de constatar a distância entre o plano imaginário e o plano real no momento da descoberta do copião¹⁵” (COMOLLI, 2006, p. 74). Seria esta finalidade uma espécie de epifania, de revelação (tanto para o realizador como para o espectador). Bergala nos apresenta essa proposição no cinema-conceito de Bazin:

¹⁵ Copião: primeira cópia do negativo de todas as tomadas de um filme para servir de referência para a montagem.

[...] o fato de que o cinema não é feito para reconstruir o real, mas ele é, antes de tudo, feito para ver o real. Na verdade, o que diz Bazin é que a câmera é praticamente suficiente para que o real nos apareça. O mais importante na teoria de Bazin é a epifania. É a compreensão de que, graças à invenção do cinema, da câmera, podemos ter epifanias do real, do real o mais comum [...] (BAZIN, 2016, p. 199).

Penso que esta possibilidade de epifania (nunca garantida, mas intensamente almejada por determinados realizadores) traz o espectador para dentro da criação fílmica. Espectador incontrollável, também à deriva, no sentido de se interpor e recriar significados: “O que se passa entre as imagens? O que você quer e o que não quer, o que o filme quis e não quis. Entre as imagens, estamos nós. Elas estão entre nós, nós estamos entre elas” (COMOLLI, 2006, p. 164). Destaco (ou desdobro) desta citação de Comolli uma espécie de descolamento da própria obra em relação ao seu autor “o filme quis e não quis”, como se o exercício do real, dentro destas narrativas à deriva, fosse fazer as próprias imagens se tornarem independentes, em algum momento, da ideia-original do realizador.

Outro aspecto relevante desta poética da deriva contemporânea seria a ausência ou a rarefação de interações afetivo-sociais entre os personagens, um procedimento de apagamento do outro o qual causaria diferentes impactos na estrutura dramática da narrativa. Em determinadas obras, é a ausência de um outro conhecido (como no caso de *Abismo Prateado*) que coloca o protagonista à deriva e que, de certa forma, tensiona a narrativa em função da relação pregressa estabelecida entre os dois personagens. Em outros filmes, é a total ausência de personagens familiares ao protagonista e/ou que desenvolvam relações importantes ao longo da trama (como em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*), podendo causar uma distensão da trama ou mesmo um incômodo permanente ao espectador. Este apagamento do outro causaria uma espécie de “desequilíbrio dramático” porque não haveria nenhuma intenção de escamotear ou de aplacar essa ausência (através de procedimentos fílmicos), muito pelo contrário, o apagamento se faz o mais explícito possível tornando a presença do protagonista ainda mais solitária, e, em alguns casos, ainda mais fantasmática. Há aí, de certa forma, uma reaproximação de um cinema em sua origem, no sentido de potencializar a imagem. O diálogo, herança teatral, não é procedimento essencial para estas narrativas. Sobretudo, um diálogo informativo, explicativo da trama.

Por fim, levanto ainda o espaço como categoria primordial, como dispositivo determinante para constituição desta deriva. Tanto no que se refere aos espaços da história (como, por exemplo, os espaços reais, a presença da paisagem, a sobreposição do espaço) como o próprio espaço da imagem (o que está dentro e fora de quadro). Tais aspectos entrariam no jogo desta narrativa de forma preponderante, seja para esgarçar ou tensionar a trama dramaticamente ou até mesmo para limitar uma determinada dramaturgia, uma determinada *mise-en-scène*.

No que se refere aos espaços da história, por exemplo, é certo que a relação da deriva com a presença da paisagem é quase de dependência mútua, indicando a impossibilidade de uma existir sem a outra. Quando falo em paisagem, refiro-me aos espaços externos passíveis de serem apreendidos pelo olhar do personagem e/ou do espectador (fácil de observar em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*), o que não significa propriamente uma visibilidade da paisagem. Algumas narrativas trabalham diretamente nesta chave, e alguns cineastas sistematizam esse jogo, colocando a paisagem como dispositivo para construção de toda a história e do tema da obra. Destaco, aqui, como exemplo maior, a filmografia de Wim Wenders. Nos seus filmes do chamado grupo A (nomenclatura-divisão definida pelo próprio cineasta), realizados em preto e branco, não há um roteiro previsto e a história se constrói ao acaso, à medida que personagens se envolvem nas paisagens escolhidas:

Eu notei que levo para uma paisagem, para dentro de uma cena, um olhar que corresponde de certa maneira àquele que eu levaria a uma personagem suplementar. Uma rua ou a fachada de uma casa, uma montanha ou uma ponte ou um rio, o que quer que seja, são mais que um “último plano”. Eles também possuem uma história, uma “personalidade”, uma identidade que deve ser levada a sério. Eles influenciam os caracteres humanos que vivem nesse último plano, criam uma atmosfera, uma noção de tempo, uma certa emoção (WENDERS apud MARTINS, 2014, p. 14).

A presença da paisagem, aqui, nesta pesquisa, se apresentaria de forma menos demarcada, menos central (como no caso das narrativas de Wenders), mas de forma mais diversa, mais oscilante. A intenção é destacar a presença da paisagem mais como um recurso de diálogo dramático-visual (do que como um recurso central para motivação da trama), um elemento que atravessa a narrativa e evidencia ainda mais a solidão dramática do personagem e contribui para a composição de uma temporalidade. Denilson Lopes destaca tal recurso na obra *Estrada para Ythaca*:

Mais que elementos que tornam a narrativa mais lenta (PAINI, 2010, p. 21), as nuvens são personagens e os personagens, nuvens. Instáveis, passageiros, incertos. Formas frágeis que se modificam constantemente. Não podem ser contidas, apreendidas, destinadas a desaparecer, desmancharem no ar (LOPES, 2013, p. 78).

Enquanto a paisagem entra como espaço externo, passível de contemplação e interação com o personagem em um sentido mais amplo, mais metafísico, mais acessível e aleatório já que se constitui também como espaço coletivo-público, a sobreposição do espaço se articula a partir da presença de espaços e ambientes internos (familiares ou não, tanto dentro como fora do quadro fílmico) e também de ambientes virtuais pelos quais o personagem transita, permanece e que podem se sobrepor ao conflito, que podem alterar a carga emocional da trama (o dormitório-escritório de Juvenal, em *O Homem das Multidões*, por exemplo). Alain Badiou fala em “espaço fechado” (em contraposição ao horizonte, aos espaços vastos): “[...] o *huis clos*, o espaço fechado, o grupo reduzido. No grupo reduzido, cada indivíduo representa um valor ou uma posição. O cinema também pode tirar partido de um espaço sufocante” (YOEL, 2015, p. 52). Nas narrativas aqui apresentadas, esta sobreposição de espaço acaba por restringir a deambulação do personagem, por limitar a interação e a *mise-en-scène*, mas ao mesmo tempo potencializa e explicita uma deriva existencial (ainda que não necessariamente consciente por parte do personagem).

Ao levantar aspectos que considero relevantes para composição desta deriva cinematográfica (uma tentativa de armar um aparato conceitual) destaco que este mapeamento aconteceu, em primeiro lugar, no contato com as obras fílmicas finalizadas, foram estes aspectos que suscitaram minhas dúvidas como roteirista, meu interesse pelos respectivos roteiros. Na oscilação, na deriva entre o ficcional e o real, entre a representação e a apresentação, como se constituiria esta escrita? Em que medida e de que forma a linguagem do roteiro abarcaria todos esses aspectos? Como criar o presente vazio visual e dramaticamente? Seria possível prever, dentro do excesso do real, fissuras, desvios que levassem a uma epifania? (Algo que extrapolasse a escrita, a própria criação do roteiro, que firmasse a incompletude deste texto?). E de que forma seriam previstas essas “fissuras” na escrita? (Através de uma linguagem literária, através da própria ausência de escrita ou ainda de uma escrita documental?). Como indicar a importância e utilizar dramaticamente os espaços reais, a presença da paisagem ou

a sobreposição do espaço? Considerando que a grande maioria das obras situadas nesta narrativa à deriva, estaria dentro do chamado “cinema autoral”, teriam os próprios roteiristas e/ou roteiristas-diretores previsto as oscilações, os imbricamentos desde o roteiro? Em que medida a escrita do roteiro poderia provocar, fomentar, expandir a própria narrativa à deriva, durante a concepção e realização fílmica?

Ao ter acesso a uma primeira leva de roteiros, chamou-me atenção a disparidade dos textos tanto quanto ao formato quanto à linguagem. Seriam esses roteiros tão diferentes entre si e – na grande maioria – muito distantes das formatações e escritas formais dos roteiros porque tratavam do tema à deriva? Teriam os roteiristas incorporado o tema à linguagem, à própria escrita? Porque ao observar os roteiros e compará-los ficava claro que o próprio roteiro (como texto) estava à deriva, fora dos rigorosos padrões contemporâneos de formatação, fora de uma dramaturgia ficcional. O roteiro impreciso. De certa forma, a narrativa à deriva estaria colocando a escrita em um lugar mais autoral, mais democrático, e, por consequência, abrindo um viés pouco explorado no campo de estudo de roteiros. De certa forma, esta narrativa à deriva, levaria o texto do roteiro para suas origens, para o momento de experimentações e de debates envolvendo técnica, arte, autoria. Afinal, o chamado roteiro *Master Scene*¹⁶, mundialmente conhecido, mundialmente formatado e demandado pelo cinema, pela televisão, por concursos de roteiro ou por editais audiovisuais é produto de uma construção onde a autoria ou o lugar do roteirista (sobretudo quando este não era o próprio diretor) nunca foi prioridade. No próximo capítulo, proponho um breve panorama sobre a história do roteiro a fim de contextualizar tal texto na contemporaneidade e entender em que medida os roteiros aqui analisados podem propor caminhos diferentes e, em uma perspectiva a longo prazo, interferir na poética do roteiro.

¹⁶ Roteiro formato Master Scene: roteiro com cabeçalhos de cena, rubricas de ação, diálogos e transições, sem indicações técnicas ou de direção. Fonte Courier New 12. Uma página corresponde, em média, a um minuto de filme.

3

Textos à deriva: o incômodo, efêmero e potente lugar do roteiro

O roteiro não é uma arte,
nem uma técnica,
o roteiro é um mistério.

Jean-Luc Godard

3.1

No começo, um roteiro não era um roteiro

A problemática do roteiro cinematográfico começa na sua própria origem, ou talvez seja melhor dizer: na sua “não origem”, na sua composição errante, pois surge como um texto dependente de um produto final artístico (a obra cinematográfica, o filme), como um texto de transição, lacunar, um texto técnico-industrial. Neste primeiro momento, o roteiro cinematográfico vai se compondo e se adequando a partir de demandas externas (das primeiras experiências fílmicas feitas por diretores e/ou produtores, fotógrafos, etc.) sem qualquer referência ou indicação formal. Assim, os primeiros roteiristas parecem tatear uma escrita misteriosa nunca antes experimentada ou experienciada. Nos primeiros anos da história do cinema, o roteiro não se constitui como o roteiro que se conhece atualmente, nem em sua nomenclatura, nem em sua estrutura formal/textual ou artística. Na sua origem primordial, o roteiro é, por excelência, um texto à deriva.

Em *Script Culture and the American Screenplay* (2008), Kevin Alexander Boon, chama atenção para o fato de os primeiros filmes (realizados por Thomas Edison e Lumière) não se constituírem propriamente como histórias, mas sim como imagens em movimento, prescindindo (logo na sua “estreia”) de um texto narrativo prévio: “Antes da inclusão de histórias, não era necessário escrever” (BOON, 2008, p. 4)¹⁷. A escrita do roteiro começa a se desenvolver e a se complexificar conforme a necessidade de cada produção. As primeiras versões do

¹⁷ Original: “Prior to the inclusion of stories, no writing was needed” (BOON, 2008, p. 4).

texto cinematográfico surgem mais como uma espécie de notas ou uma lista de cenas resumidamente anotadas para lembrar ao cineasta o que precisava ser rodado, ou ainda, como sinopses muito sucintas sobre a história: “De 1896 a 1901 os roteiros foram escritos em forma de sinopse e raramente eram mais longos do que um parágrafo. Muitos, de fato, eram ainda mais curtos: incluíam um título e uma descrição única da ação a ser vista”, destaca Isabelle Raynauld (RAYNAULD apud SCREENPLAYOLOGY, 2017, n. p.)¹⁸. No arco histórico do roteiro, Georges Méliès pontua as primeiras transformações mais significativas quando utiliza o filme como meio de contar histórias:

A obra de Méliès tornou possíveis as obras dos que o sucederam: Porter, Griffith, Eisenstein, Chaplin, Mack Sennett, e muitos outros. A tomada, que até então tratava principalmente daquilo que estava sendo filmado, passou a tratar do porquê se filmar aquilo; foi submetida à influência controladora da narrativa (BOON, 2008, p. 38).¹⁹

Em 1902, Méliès lança *Viagem à Lua*, baseado no romance de Júlio Verne (*Da Terra à Lua*) e de H. G. Wells (*Os Primeiros Homens da Lua*). O filme narra a história de cinco astrônomos que viajam até a lua, são capturados por selenitas, mas conseguem fugir e voltam em segurança para Terra. Longe de qualquer formatação específica, Méliès compõe o roteiro em forma de lista e assim consegue ordenar o discurso narrativo do filme:

O Congresso Científico no Clube de Astronomia.
 Planejando a Viagem. Nomeando os Exploradores e os Serventes. Despedida.
 As Oficinas de Trabalho. Construindo o Projétil.
 As Fundições. As Chaminés. A Fundição da Arma Monstro/Canhão.
 Os Cientistas-Astrônomos Entram na Câmara.
 Carregando a Arma.
 A Arma Monstro. A Marcha da Artilharia. Fogo!!! Saudando a Bandeira.
 O Voo Pelo Espaço. Chegando à Lua.
 Aterrizando Bem no Olho da Lua!!!
 Voo do Foguete para dentro da Lua. Vista da Terra a partir da Lua.
 A planície de crateras. Erupção vulcânica.
 O Sonho de ‘Estrelas’ (os Bolies, o Grande Urso, Phoebus, as Estrelas Gêmeas, Saturno).
 A Tempestade de Neve.
 40 Graus Negativos. Descida na Cratera Lunar.
 No Interior da Lua. A Gruta dos Cogumelos Gigantes.
 Encontro e Luta com os Selenitas.

¹⁸ Original: “From 1896 to 1901 scenarios were written in synopsis form and rarely were longer than one paragraph. Many, in fact, were even shorter: they included a title and a one-line description of the action to be seen” (RAYNAULD apud SCREENPLAYOLOGY, 2017, n. p.).

¹⁹ Original: “Méliès’s work made possible the work of those who followed: Porter, Griffith, Eisenstein, Chaplin, Mack Sennett, and so on. The shot, which previously had been primarily about what was being shot, became about why it was being shot; it came under the controlling influence of narrative” (BOON, 2008, p. 38).

Aprisionados!!
 O Reino da Lua. O Exército dos Selenitas.
 A Fuga ou Escapada.
 Perseguição Selvagem.
 Os Astrônomos Encontram Novamente a Câmara. Partida da Lua no Foguete.
 A Queda Vertical do Foguete no Espaço.
 Esparramando água em Mar Aberto.
 Submersos no Fundo do Oceano.
 O Resgate. Retorno ao Porto e à Terra.
 Grandes Festas e Celebrações.
 Coroando e Decorando os Heróis da Viagem.
 Procissão de Fuzileiros Navais e da Brigada de Bombeiros. A Marcha Triunfante.
 Inauguração da Estátua Comemorativa pelo Prefeito e pelo Conselho.
 Alegria geral (BOON, 2008, p. 5).²⁰

Um ano depois do lançamento do filme de Meliès, o roteiro de *The Great Train Robbery* (1903), com aproximadamente dez minutos de duração, escrito pelo norte-americano Scott Marble, já traz um modelo próximo ao formato padrão que virá a ser conhecido como *Master Scene format* (com cabeçalhos indicando localização e rubricas de ação):

²⁰ Original:

“The Scientific Congress at the Astronomic Club.
 Planning the Trip. Appointing the Explorers and Servants. Farewell.
 The Workshops. Constructing the Projectile.
 The Foundries. The Chimney-stack. The Casting of the Monster Gun/Cannon.
 The Astronomers-Scientists Enter the Shell.
 Loading the Gun.
 The Monster Gun. March Past the Gunners. Fire!!! Saluting the Flag.
 The Flight Through Space. Approaching the Moon.
 Landing Right in the Moon’s Eye!!!
 Flight of the Rocket Shell into the Moon. Appearance of the Earth From the Moon.
 The Plain of Craters. Volcanic Eruption.
 The Dream of ‘Stars’ (the Bolies, the Great Bear, Phoebus, the Twin Stars, Saturn).
 The Snowstorm.
 40 Degrees Below Zero. Descent Into a Lunar Crater.
 In the Interior of the Moon. The Giant Mushroom Grotto.
 Encounter and Fight with the Selenites.
 Taken Prisoners!!
 The Kingdom of the Moon. The Selenite Army.
 The Flight or Escape.
 Wild Pursuit.
 The Astronomers Find the Shell Again. Departure from the Moon in the Rocket.
 The Rocket’s Vertical Drop into Space.
 Splashing into the Open Sea.
 Submerged At the Bottom of the Ocean.
 The Rescue. Return to Port and Land.
 Great Fetes and Celebrations.
 Crowning and Decorating the Heroes of the Trip.
 Procession of Marines and Fire Brigade. Triumphal March Past.
 Erection of the Commemorative Statue by the Mayor and Council.
 Public Rejoicings” (BOON, 2008, p. 5).

1 INTERIOR DO ESCRITÓRIO DO TELÉGRAFO DA FERROVIA.

Dois ladrões mascarados entram e forçam o operador a fazer com que o “sinal de bloqueio” pare o trem que se aproxima, e fazem-no escrever uma ordem fictícia ao engenheiro para que água nesta estação, em vez de no “Red Lodge”, a parada usual de abastecimento de água. O trem para completamente (visto pela janela do escritório); o condutor chega à janela, e o operador assustado entrega a ordem enquanto os bandidos se agacham fora do campo de visão, ao mesmo tempo mantendo os revólveres apontados para ele. Assim que o condutor sair, eles pegam o operador, amarram-no e amordaçam-no, e partem apressadamente para pegar o trem em movimento.

2 TORRE DE ÁGUA DA FERROVIA.

Os bandidos estão escondidos atrás do tanque enquanto o trem, obedecendo a falsa ordem, interrompe o movimento para pegar água. Pouco antes de partir, eles sorrateiramente embarcam no trem, entre o carro expresso e o carro-tanque (SCREENPLAYOLOGY, 2017, n. p.).²¹

O roteiro de Marble, a exemplo dos roteiros contemporâneos, é estruturado em sequências-cenas e não em tomadas individuais (seguindo uma decupagem de direção). Já nesses primeiros anos da história do cinema, o roteiro se configura como um texto-guia na execução do filme, um espaço de acúmulo de informação envolvendo todo o processo de produção, incluindo detalhes técnicos – iluminação, cenário, locações, figurinos e assim por diante. À medida que a produção cinematográfica se intensifica, transformando as práticas artístico-industriais, alterando a dinâmica de diretores e produtores (com diferentes níveis de independência no processo de criação/produção), novas demandas e mudanças ocorrem no texto cinematográfico. Thomas Harper Ince se destaca como

²¹ Original:

“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.

2 RAILROAD WATER TOWER.

The bandits are hiding behind the tank as the train, under the false order, stops to take water. Just before she pulls out they stealthily board the train between the express car and the tender (SCREENPLAYOLOGY, 2017, n. p.).

referência unânime como marco zero da história do roteiro norte-americano e, por consequência, da história do roteiro mundial. Ator, roteirista, diretor e produtor de cinema, Ince criou e desenvolveu mecanismos importantes para produção cinematográfica. Já no início dos anos 1910, planejava cuidadosamente seus filmes criando uma sinopse detalhada com informações sobre o enredo e também sobre a produção (com plano de custos, detalhes dos cenários, etc.). Na mesma época, Ince constrói seu próprio estúdio em uma área de quase 20.000 acres (o qual vai batizar de Inceville) com palcos-cenários, ruas com vários tipos de estruturas, casas com diferentes estilos e arquiteturas, escritórios, oficinas, vestiários, buffets, etc. O lugar se torna uma espécie de protótipo para os estúdios de Hollywood, nos anos seguintes. É neste ambiente que Ince consegue desenvolver métodos de produção dentro de um sistema organizado de filmagem com chefe de estúdio, roteiristas, diretores, produtores e todos os outros profissionais relacionados à produção. É um dos primeiros diretores-produtores a contratar separadamente serviços de roteirista, diretor e editor e consegue instituir rapidamente um processo industrial, atendendo assim às crescentes demandas dos cinemas. Nesse contexto, o roteiro se torna peça essencial para o plano de produção criado por Ince. Boon destaca:

Sob a orientação de Ince, escrever para o cinema tornou-se realmente eficiente pela primeira vez...e transformou-se no núcleo indispensável do sistema cinematográfico. O texto escrito que guiava a produção de um filme tornou-se uma forma literária. O texto construía os planos que o diretor posteriormente realizava (BOON, 2008, p. 3).²²

Um fragmento do roteiro de *Satan McAllister's Heir* (1915), escrito por C. Gardner Sullivan e Thomas H. Ince, revela as mudanças e o nível de detalhamento da escrita:

25. CLOSE EM SATANÁS, BOB E HATTIE NA ESCUNA

Satanás está dizendo friamente que eles terão que sair -- eles olham para ele e um para o outro com apreensão -- ele fala -- INSERIR TÍTULO --

“NÃO SOU O QUE SE PODERIA CHAMAR DE UM SUJEITO SOCIÁVEL E NÃO VOU ENCORAJAR A PRESENÇA DE VIZINHOS”.

DE VOLTA À AÇÃO -- Satanás continua a olhar Bob fixamente com um desprezo mortal -- o último olha para ele, mas não diz nada --

²² Original: “Under Ince’s guidance, writing for film became truly efficient for the first time . . . and developed into the indispensable core of the filmmaking system. The written text that guided a film’s production became a literary form. The text rendered the shots that the director later realized” (BOON, 2008, p. 3).

26. CLOSE EM DOLLY NO BAIXIO DO RIACHO

Ela encheu seu cantil e está inclinada bebendo do riacho -- Rags está alvoroçado em volta dela e ela junta as mãos e as enche com água para ele poder beber -- ver se ele não beber --
- fazer uma cena fofa disso --

27. CLOSE EM SATANÁS, BOB E HATTIE NA ESCUNA

Cortar de volta para Satanás mandando eles saírem -- Bob começa a falar, mas Satanás o interrompe e diz -- INSERIR TÍTULO --

“QUANDO ELES NÃO ENTENDEM A DICA E SEGUEM EM FRENTE, EU ESCANDALIZO”

DE VOLTA À AÇÃO -- ele põe as mãos sugestivamente nos cabos de suas pistolas e mantém a pose gerando efeito moral sobre eles -- eles olham fixamente para ele e mostram que estão assustados e desencorajados por sua atitude -- (SCREENPLAYOLOGY, 2017, n. p.).²³

A concepção de roteiro de Ince, na verdade, é a concepção de uma espécie de “pacote complexo composto de vários documentos para produção” (SCREENPLAYOLOGY, 2017, n. p.). Na capa, informações sobre: quem escreveu, quem dirigiu, data do início e do fim (previsto) para produção, data para o lançamento. Na sequência, lista de legendas (com indicação de localização/cenas), lista de locações, de elenco. O roteiro traz cenas numeradas, com descrição de *mise-en-scène* e indicações detalhadas para direção. Uma

²³ Original:

“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 --

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

Cut back to Satan ordering them to leave -- Bob starts to speak but Satan interrupts him and says -- INSERT TITLE --

‘WHEN THEY DON’T TAKE THE HINT AND MOVE ON, I ANNOY THEM PLUM SCANDALOUS’

BACK TO ACTION -- he drops his hands suggestively on the handles of his pistols and holds the pose for the moral effect on them -- they stare at him and show they are frightened and discouraged by his attitude --” (SCREENPLAYOLOGY, 2017, n. p.).

sinopse ainda é incluída no final do texto cinematográfico. Corre a lenda que Ince tinha como regra básica para equipe não mudar nenhuma linha do roteiro, sem que fosse consultado. Assim, o texto não se restringia aos aspectos narrativos do filme, mas um plano para toda produção.

Após esses primeiros anos de surgimento do cinema, uma série de eventos, conjecturas e estruturações problematizam e influenciam a narrativa textual cinematográfica. Seja através da criação artística de uma gramática audiovisual que se define passo a passo, seja através de uma demanda cada vez mais intensa da indústria, a escrita do roteiro ganha uma variedade de especificações técnicas e artísticas que se adequam, se alternam, se reestruturam, mas que ainda não o colocam como pré-requisito unânime e indispensável para realização do filme. Curiosamente, ainda no âmbito da produção cinematográfica norte-americana, se por um lado temos Thomas Harper Ince consolidando o roteiro no processo fílmico, por outro temos D. W. Griffith dirigindo *Nascimento de uma nação* (1915) sem nenhum texto cinematográfico como guia de produção. Já em seus primeiros anos de surgimento, o roteiro se revela como um lugar de tensionamento, de divergência:

O sistema industrial de Hollywood havia abraçado o texto escrito como uma importante força orientadora na produção dos bens de entretenimento, mas um dos artistas mais importantes e inovadores do cinema antigo não viu sua necessidade. O processo de criação de roteiros para a tela não surgiu exatamente de forma natural a partir de outras formas literárias, como o texto teatral, o romance ou a poesia, nem para atender as necessidades artísticas dos cineastas, mas se desenvolveu primordialmente para tratar das necessidades industriais de produção (SCREENPLAYOLOGY, 2017, n. p.).²⁴

A história do roteiro não deixa de ser a história dos embates entre conceitos, entre diferentes pontos de vista sobre o fazer fílmico. Enquanto a indústria norte-americana avança em uma espécie de história “evolutiva” do cinema com a chegada do cinema sonoro, com roteiristas vindos do teatro e da literatura e a sua chamada “era de ouro” *hollywoodiana*, cristalizando assim uma espécie de *template* universal do roteiro, os soviéticos e os europeus se contrapõem com seu cinema experimental/autoral. O austríaco Carl Mayer, por

²⁴ Original: “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 process of scripting for the screen did not so much emerge naturally from other literary forms such as the play script, the novel, or poetry nor to meet the artistic needs of filmmakers but developed primarily to address the manufacturing needs of industrial production” (SCREENPLAYOLOGY, 2017, n. p.).

exemplo, um dos roteiristas mais importantes do movimento expressionista alemão (*Aurora; Gabinete do Dr. Caligari; Tartufo*) escreve em uma prosa que mais se aproxima de um poema do que um texto narrativo. Diferente da maioria dos roteiristas norte-americanos, Mayer ocupa, desde o início do cinema alemão, um papel de destaque, uma participação artística inovadora capaz de influenciar a narrativa e a forma de filmar. O teórico de cinema Siegfried Kracauer define: “sem Mayer, o cinema alemão nunca teria se tornado o que se tornou” (KRACAUER, 1947, p. 136)²⁵. No artigo *Carl Mayer's Sylvester: the screenplay as literature* (1978), Marion Faber apresenta fragmentos do roteiro *Sylvester* (1923) e analisa a escrita e o estilo tão diversos de Mayer:

IMAGEM

CONFEITARIA

Gesamanter: Fumaça, embriaguez, luz fraca, opaca. Toca o piano.

E!

Um garçom no balcão. O outro: corre de um lado para o outro.

E!

Agora!

Da porta atrás: O homem

Encarregado Geral: com pressa:

Porém!

Ele ri em pensamento? Assim ele está agora.

Gröber: no balcão. Ali. Ele substitui o garçom. A ida. Então: o homem. Ele chega ali.

Rápido ao redor. No movimento agitado, ondulado, da luz turva (FABER, 1978, p. 161, tradução de Rogério Rosa Rodrigues).²⁶

Passo a passo, Faber explicita como a escrita poética de Mayer está a serviço da composição dramática e rítmica do roteiro. Revela, por exemplo, como a escolha por escrever apenas uma conjunção “E!” (Und!) em uma linha do roteiro

²⁵ Original: “[...] without Mayer the German film would never have come into its own” (KRACAUER, 1947, p. 136).

²⁶ Original:

“BILD

KONDITIONEIN

Gesamanter: Qualm. Rauch. Trübes Licht. Es Klimpert das Klavier.

Und!

Ein Kellner am Schanktisch. Der andere: Rennen umher.

Und!

Jetzt:

Ans der Türe rückwärts: Der Mann.

Gesamanter: Eilig zwar:

Doch!

Lächelt er in Gedanken? So geht er jetzt

Gröber: Zum Schanktisch. Dort: Den Kellner löst er ab. Der geht. Denn: Der Mann. Er Schafft jetzt dort. Behende umher. In des trüben Lichtes wogendem Betrieb” (FABER, 1978, p. 161, tradução de Rogério Rosa Rodrigues).

ou pela repetição de uma frase cria uma determinada densidade, e consequentemente, um efeito potente na leitura.

Na escrita de Mayer, o ritmo em si não produz uma ressonância musical, como o ritmo da poesia lírica. O ritmo de *Sylvester* não é um pulso, mas informa o andamento do filme. Não remete a si mesmo como na poesia, estabelecendo, em vez disso, um andamento contínuo e variável, que direciona a tensão entre os gestos dos atores, e captura em palavras o processo real de um filme, o movimento das imagens ao longo do tempo (FABER, 1978, p. 162).²⁷

Em 1926, quando F. W. Murnau (já considerado um cineasta de renome internacional), aceita o convite da Fox Film Corporation de rodar seu próximo filme em Hollywood, não abre mão do trabalho de Carl Mayer. Com controle criativo total e orçamento ilimitado, Murnau propõe adaptar a novela curta de Hermann Sudermann, *Viagem a Tilsit*, incluída no volume de *Histórias Lituanas* (1917). A carta branca da Fox fazia parte de um plano para elevar o status do estúdio na indústria cinematográfica norte-americana, já que os diretores alemães se destacavam por realizar obras fílmicas artísticas ao invés de produtos industriais. Carl Mayer se recusa a se estabelecer em Hollywood e fica na Alemanha, alegando que só poderia escrever o roteiro em seu próprio ambiente, em seu próprio país. Lá, a despeito da pressão do estúdio norte-americano, trabalha dentro do seu próprio ritmo e perfeccionismo, entrega o roteiro escrito em alemão, muitos meses depois (Murnau, inclusive, chega a adiar a produção do filme). A formatação e o estilo da escrita de Mayer são diferentes de qualquer roteiro clássico já realizado, em Hollywood. O assistente de direção Hermann Bing é quem traduz o texto cinematográfico para o inglês com o título *The Song of Two Humans* (posteriormente, o subtítulo do filme já que Murnau batiza a obra de *Sunrise*).

Título:

Verão – Tempo de férias:

Fade in rápido:

INT. ESTAÇÃO FERROVIÁRIA

Trens de férias.

Apenas indo embora.

Superpovoado de gente que viaja e transpira.

Acenando das janelas

²⁷ Original: “In Mayer’s writing, the rhythm itself does not produce a musical resonance as does the rhythm of lyric poetry. The rhythm of *Sylvester* is not a pulse, but conveys rather the pace of the film. It does not refer back to itself as in poetry establishing instead an ever-ongoing and varying pace, which directs the tension between the actor’s gestures, and captures in words the actual process of a film, the movement of images over time” (FABER, 1978, p. 162).

Então: Os trens partiram.
 Alguém vê através de altos arcos de vidro.
 A Praça da Cidade em frente à estação ferroviária.
 Com casas altas.
 Lojas, automóveis, carros de passeio.
 Auto-ônibus, estrutura elevada, pessoas.
 No vapor do asfalto quente (SCREENPLAYOLOGY, 1917, n. p.).²⁸

Jean-Pierre Geuens destaca: “O que é radical na abordagem de Mayer é que ele de alguma maneira encontrou uma forma que se lê como poesia ao mesmo tempo sugerindo ações específicas. Em suas mãos, o roteiro tornou-se realmente um instrumento magnífico” (GEUENS, 2000, p. 84). Lançado em 1927, *Aurora* não faz uma bilheteria expressiva - considerado o valor investido pelo estúdio, mas ganha três prêmios Oscar (atriz, produção artística e fotografia) e entra definitivamente para história do cinema mundial. Quarenta anos depois, os críticos do *Cahiers du Cinema* vão escolher o filme como a “maior obra-prima da história do cinema”. François Truffaut o define como “o filme mais belo do mundo”.

Com a presença do som sincronizado e do diálogo entre os personagens, novas mudanças são incorporadas ao texto cinematográfico, mas ao mesmo tempo novos problemas se interpõem, já que era preciso manter a visualidade do roteiro e não simplesmente direcionar a maior parte da dramaturgia às falas dos personagens como em uma peça de teatro. Geuens também destaca como as

²⁸ Original:

“Title:

Summer - Vacation time:

Quick fade in:

INT. RAILROAD STATION

Vacation trains.

Just leave.

Overcrowded with perspiring,
 traveling public.

Waving through windows.

Then: The trains have left.

One sees through tall, glass
 arches.

The City Plaza in front of Rail-
 road station.

With highest houses.

Shops, automobiles, street cars.

Auto busses, Elevated structure,
 people.

In hot Asphalt vapor”.

limitações técnicas relacionadas à gravação do som também interferiam no processo:

Os atores devem permanecer a uma distância constante de um microfone escondido, devem falar um de cada vez, nunca devem dar as costas ao microfone, etc. Confrontados com tais limitações, os diretores de fato tinham as mãos cheias, mas agora os escritores não estavam de todo fora do processo. As cenas faladas deveriam ainda ser divididas em tomadas ou seriam deixadas para que corresse até o fim? (GEUENS, 2000, p. 84).²⁹

Uma década depois do surgimento da banda sonora na obra cinematográfica, é possível observar – levando em conta o modelo-padrão atual – a formatação do roteiro em transição: com indicações de planos para o diretor e também de cabeçalhos de localização/tempo. O roteiro de *Casablanca* (1942), escrito pelos irmãos Julius J. Epstein e Philip G. Epstein com Howard Koch, e dirigido por Michael Curtiz, é um exemplo:

5. PLANO GERAL - PLANO DE VIDRO - ANTIGA PARTE MOURA DA CIDADE - DIA

No início, apenas as torres e os telhados são visíveis contra o céu ardente. À distância há um céu envolto em névoa. A CÂMERA DESCE pelas fachadas dos edifícios mouros até uma rua estreita e curva, repleta da vida poliglota de um bairro nativo. O sol intenso do deserto preenche a cena de uma tranquilidade entorpecida. As atividades não têm pressa e os sons estão silenciados... De repente, o barulho de uma sirene interrompe a calmaria. Mulheres de véu correm gritando, buscando abrigo. Vendedores de rua, pedintes e crianças se espremem pelas portas. Um carro da polícia entra correndo no PLANO e para na frente de um hotel mouro fora de moda - abandonado seria uma palavra mais adequada para ele.

CORTE

PARA:

6. INT. CORREDOR

desse hotel decrepito. Os policiais franceses nativos sobem os degraus correndo, arrombam as portas de quartos variados, saem - arrastando para fora refugiados amedrontados.

CORTE

PARA:

7. PLANO FECHADO – PORTA

no momento em que um policial escancara a porta. A sombra de um homem pendurado no lustre por uma corda é vista na parede. O oficial fecha a porta com força.

8. ESQUINA DA RUA

Dois outros policiais pararam um sujeito branco e estão conversando com ele.

²⁹ Original: “[...] actors should remain at a constant distance from a hidden microphone, they should speak one at a time, they should never turn away from the microphone, etc. Confronted with such limitations, directors clearly had their hands full, but the writers were now entirely out of the loop. Should spoken scenes still be broken down into shots or left to run all the way?” (GEUENS, 2000, p. 84).

1º POLICIAL

Seus documentos, por favor? (EPSTEIN at al, 1942, p. 2).³⁰

É neste mesmo momento que surgem alguns debates pontuais e significativos sobre o roteiro cinematográfico como texto literário, na indústria *hollywoodiana*. É certo que a questão já atravessava pontualmente algumas discussões. Fora dos Estados Unidos, vale destacar nomes como Osip Brik e Béla Balázs como proponentes de uma reflexão mais aprofundada. Escritor, roteirista e teórico literário do chamado Formalismo Russo, Brik define, em 1936: “[...] o roteiro não é uma obra literária independente [...] o roteiro está escrito em palavras. Mas isso de modo algum faz do roteiro uma obra literária, e muito menos autônoma” (BRIK, 1974, p. 96)³¹. Já o teórico húngaro Béla Balázs, em 1945, defende a forma literária do roteiro cinematográfico como meio potente de delinear o próprio cinema: “até hoje, a história do roteiro fílmico tem sido um mero capítulo na história do cinema. Mas, em breve, o roteiro poderá, por sua vez, definir a história do cinema” (BALÁZS, 1970, p. 255)^{32 33}. Nos Estados Unidos, o

³⁰ Original:

“5. FULL SHOT – GLASS SHOT – OLD MOORISH SECTION OF CITY – DAY

At first only the turrets and rooftops are visible against a torrid sky. In the distance is a haze-enveloped sky. The CAMERA PANS DOWN the facades of the Moorish buildings to a narrow, twisting street crowded with the polyglot life a native quarter. The intense desert sun bolds the scene in a torpid tranquility. Activity is unhurried and sounds are muted... Suddenly the screech of a siren shatters the calm. Veiled women run screaming for shelter. Street vendors, beggars and urchins melt into doorways. A police car speeds into the SHOT and pulls up before an old-fashioned Moorish hotel – flop-house would be a better word for it.

CUT TO:

6. INT. CORRIDOR

of this decrepit hotel. Native French police officers run up the steps, crash into the doors of the various rooms, come out – dragging frightened refugees.

CUT TO:

7. CLOSE SHOT – DOOR

as one police officer flings it open. The shadow of a man hanging by a rope from a chandelier is seen on the wall. The officer slams the doors shut.

8. STREET CORNER

Two other policemen have stopped a white civilian and are talking to him.

1ST POLICEMAN

May we see your papers, please?” (EPSTEIN at al, 1942, p. 2).

³¹ Original: “[...] the script is not a independente literary work [...] the script is written in words. But this in no way makes the script a literary work, let alone an autonomous one” (BRIK, 1974, p. 96).

³² Original: “Up to now the history of the film scrip has been merely a chapter in the history of the film. But soon the script may in turn determine the history of the film” (BALÁZS, 1970, p. 255).

debate ganha mais força graças à antologia de roteiros *Twenty Best Film Plays*, publicada em 1943 (um ano depois do lançamento de *Casablanca*). Escrita por Dudley Nichols (renomado roteirista e presidente do Screen Writers' Guild) e por John Gassner (professor e teórico de dramaturgia), a antologia traz dois ensaios que aprofundam o tema: *The Screenplay as Literature* (Gassner) e *The Writer and the film* (Nichols). Steven Maras sintetiza as duas abordagens:

Gassner considera que os roteiros são basicamente “narrativa e diálogo”. Sua abordagem está focada no “roteiro como literatura dramática” (1943: x). Embora demonstre algum interesse na dimensão industrial do cinema, e no roteiro como *script* e não como literatura, isso é mediado por seu interesse na narrativa e no diálogo, e no “roteiro literário” (1943: xviii). Já ouvimos Nichols contestando a ideia de que o roteiro é um objeto completo; ele toma um ponto de vista diferente sobre “escrever para a tela”, e sua obra pode ser lida como uma tentativa de definir o que essa frase significa como parte de um projeto com propósito mais amplo. [...] A abordagem de Nichols prioriza questões artesanais, um engajamento prático com a tela e com o meio, em vez de abstrações estilísticas. Ele trabalha com a ideia de que o roteiro é literatura – “o roteiro pode se tornar uma forma nova e fascinante de literatura” (1943: xviii) – mas a palavra “pode” não deve ser aqui ignorada. Seu engajamento com a literatura é, afinal, estratégico e associado à ideia da escrita para a tela (MARAS, 2009, p. 59).³⁴

Interessante ainda apontar certa atenção sobre a própria formatação dos roteiros publicados na antologia. Gassner faz questão de detalhar a supressão de termos técnicos ou indicações de direção a fim de dar mais prazer ao leitor e também tornar mais perceptível as qualidades literárias do texto. Ainda que apresente divergências, a parceria Gassner-Nichols vai render, no total, três antologias: 1943, 1945, 1946, posteriormente reeditadas.

Não há precisamente dados históricos que apontem em que momento a formatação de *Master Scene* (cena-mestre), sem indicações técnicas ou de direção, se cristaliza no roteiro norte-americano. No entanto, faz-se necessário avaliar de

³³ Curiosamente, Béla Balázs escreve o roteiro de *A Luz Azul* (1932), de Leni Riefenstahl, com Carl Mayer. Na época, a diretora alemã acaba retirando o nome dos dois roteiristas, dos créditos do filme, pelos dois serem judeus.

³⁴ Original: “Gassner takes the view that screenplays are basically ‘narrative and dialogue’. His approach focuses on the ‘screenplay as dramatic literature’ (1943: x). While he demonstrates some interest in the industrial dimension of film, and the screenplay as script rather than as literature, this is mediated through his interest in narrative and dialogue, and the ‘literary screenplay’ (1943:xviii). We have already heard Nichols disputing the idea that the screenplay is a complete object; he takes a different view of ‘writing for the screen’, and his piece can be read as an attempt to define what this phrase means as part of a project with a wider purpose (...) Nichols’ approach prioritises craft issues, a practical engagement with the screen, and the medium, over stylistic abstractions. He entertains the idea that the screenplay is literature – ‘the screenplay might become a fascinating new form of literature’ (1943:xviii) – but the word ‘might’ cannot be ignored here. His engagement with literature is in the end strategic and premised on the idea of writing for the screen” (MARAS, 2009, p. 59).

que forma dois importantes eventos da história do cinema mundial podem ter contribuído (quase concomitantemente) para tensionamentos e cristalizações tanto com relação à escrita quanto ao próprio *status* do roteiro cinematográfico.

3.2

Um roteiro sem roteirista (?)

Em 1948, a Suprema Corte dos Estados Unidos finalmente determina, através do Decreto Paramount, o fim do controle total dos grandes estúdios que detinham todas as etapas da obra cinematográfica: produção, exibição e distribuição. Assim, as cinco *majors*, mais popularmente conhecidas como *Big Five* (MGM, Warner Bros, 20th Century Fox, RKO Pictures e Paramount), acompanhadas dos chamados Little Three (Universal Studios, Columbia Pictures, United Artists), não podem mais manter o monopólio das salas de exibição e são obrigadas a vender suas salas de teatro onde exibiam os filmes que produziam. É o início do fim do *studio system*. Assim, as *majors* reduzem seus lucros drasticamente e também perdem poder no meio cinematográfico já que não podem mais determinar o que e quando os espectadores norte-americanos vão assistir. Antes, ao monopolizar todas as etapas da produção cinematográfica, as *majors* limitavam a liberdade dos exibidores independentes e influenciavam toda a comercialização dos filmes em território nacional, afetando diretamente os produtores independentes.

Nos anos seguintes, ocorre uma série de mudanças que contribuem para o desmonte do *studio system*. Além de vender todas as salas de cinema que controlavam, os grandes estúdios diminuem seus quadros de funcionários e também abrem mão de contratos profissionais a longo prazo, optando por acordos feitos por obra. Cai a linha de montagem fabril. Diretores, roteiristas e atores ganham maior liberdade para negociar seus trabalhos e contratos, e a figura do produtor com controle total do processo cinematográfico perde força. O roteiro como uma espécie de documento de validação e de autoridade exclusiva do produtor também tem seus dias contados. É um momento de transição para

Hollywood, momento em que novos arranjos e composições são testados e que vão se desdobrar nos anos seguintes, nas bases da chamada Nova Hollywood.

Enquanto isso, na Europa, novas formas de filmar, de produzir e de pensar o cinema, colocam o texto cinematográfico em um lugar de indiscernibilidade: não é mais o roteiro “industrial-narrativo” proposto pela indústria hollywoodiana, nem o roteiro poético de Mayer. A chamada “teoria do autor” ou “política dos autores”, proposta pelos críticos do *Cahiers du Cinema*, primeiramente por François Truffaut (com o artigo inaugural *Uma certa tendência do cinema francês*, em 1954), inicia uma espécie de insurreição quando coloca o diretor como único autor artístico do filme. Vale destacar que a questão da autoria havia sido sinalizada, de alguma forma, há alguns anos, como exemplifica Jean-Claude Bernardet: “Já em 1921, o ensaísta e realizador Jean Epstein aplica o termo ‘autor’ a cineastas, em 1924 fala claramente em ‘autores de filmes’ e declara ‘nós, autores de filmes’ em 1926” (BERNARDET, 2018, p. 16). Dentre seus argumentos acerca do autorismo, François Truffaut defende que mesmo os diretores “mais servis” na indústria norte-americana, deixavam sua assinatura, sua marca singular na obra cinematográfica. Em 1957, Truffaut destaca:

O filme do amanhã me parece ainda mais pessoal do que um romance individualista ou autobiográfico como uma confissão ou um diário íntimo. [...] O filme do amanhã não será dirigido por funcionários públicos da câmera, mas por artistas [...] será semelhante à pessoa que o fizer (TRUFFAUT, 2005, p. 298).

A autoria artística do filme é tão somente endereçada ao diretor que o termo *câmera stylo* (câmera-caneta), cunhado por Alexandre Astruc (1948), logo se cristaliza reiterando a ideia de que a arte cinematográfica se constitui unicamente através da escrita da câmera. Para Kevin A. Boon, a “teoria do autor” contribui para reposicionar o roteiro em um lugar menos significativo, menos potente:

A teoria do autor fez muito para elevar a estatura do filme, promovendo a percepção do filme como texto e do diretor como autor, mas também suplantou a significação literária do roteiro. O problema é principalmente semântico. Se o filme propriamente dito é definido como o texto do filme, como definir o roteiro? Ninguém negaria que um roteiro é texto, mas quando o mesmo termo é aplicado ao fluxo de imagens em um filme, “texto” conota uma ambiguidade irreconciliável. Em vez de abordar esta questão, os estudos eruditos parecem ter a evitado, ignorando o roteiro como um todo, permitindo que os

teóricos apliquem termos linguísticos às imagens sem gerar equívoco (BOON, 2008, p. 34).³⁵

No final dos anos 50, quando os próprios críticos do *Cahiers du Cinema* se tornam os principais diretores do movimento Nouvelle Vague, a teoria do autor ganha ainda mais força não só na França, mas em vários países da Europa e também em outras partes do mundo. As novas formas de realização, os novos procedimentos dramáticos (afinados em certa medida com os neorrealistas italianos) reverberam não somente na forma de contar uma história, mas também na forma de escrever o roteiro: “Roberto (Rossellini) me ensinou que o tema de um filme vem, em primeiro lugar, da originalidade da equipe, que um bom roteiro não deve ultrapassar doze páginas, [...] que a câmera não tem mais importância que um garfo [...]” (TRUFFAUT, 2005, p. 133). A escrita se torna mais aberta à improvisação, mais livre, mais minimalista, em oposição aos roteiros perfeitamente compostos, fechados e detalhados do chamado *cinéma de scénaristes et de dialoguistes* dos anos 30 (representados por Charles Spaak, Henri Jeanson ou Jacques Prévert) ou de filmes produzidos logo após a Segunda Guerra Mundial (escritos por Jean Aurenche e Pierre Bost). O texto inaugural da teoria de autor, escrito por Truffaut, já prefigurava, ainda que através de uma crítica contundente e não de um texto propositivo ou normativo, um roteiro mais livre, mais independente do próprio roteirista. Ao analisar a prática da adaptação literária, atacando a fidelidade do roteiro cinematográfico à obra literária original, Truffaut criticava a ênfase excessiva que os roteiristas (no caso, Aurenche e Bost) conferiam às palavras como o elemento central do filme:

[...] essencialmente literatos e, sob esse aspecto, critico-os por menosprezarem o cinema ao subestimá-lo. Comportam-se em relação aos roteiros como se acredita reeducar um delinqüente dando-lhe emprego, acham que sempre fizeram o máximo por ele enfeitando-o com sutilezas, com aquela ciência das nuances que são o pior mérito dos romances modernos (TRUFFAUT, 2005, p. 265).

A crítica inaugural somada à prática e à produção expressiva e coerente com as novas propostas fílmicas dos chamados *jeuens turcos* redefine ou, no

³⁵ Original: “Auteur theory did much to elevate the stature of film by promoting the perception of film as text and the director as author, but further supplanted the literary significance of the screenplay. The problem is largely semantic. If the film proper is defined as the text of the film, how are we to define the screenplay? No one would deny that a screenplay is text, but when the same term is applied to the stream of images in a film, “text” connotes an irreconcilable ambiguity. Instead of addressing this issue, scholarship appears to have sidestepped it by ignoring the screenplay altogether, enabling theorists to apply linguistic terms to images without equivocating” (BOON, 2008, p. 34).

mínimo, problematizam o lugar do roteiro cinematográfico. Em nome de uma liberdade criativa, de uma legitimidade criativa endereçada exclusivamente ao diretor, o texto cinematográfico francês parece se realocar como uma ferramenta técnica “à serviço de” e não como um texto técnico-artístico “em diálogo com”. Curioso lembrar que em 1962, oito anos depois do seu primeiro texto sobre a “política dos autores”, François Truffaut vai se recolar em frente ao roteiro:

[...] tanto se tem maltratado os roteiros desde então, que agora tenho vontade de escrever uma história bem contada. Mas, evidentemente, tampouco tem que se chegar à conclusão que devemos voltar ao cinema de outros tempos, a qualquer preço. De certa maneira, realizei Jules e Jim como uma reação contra aos roteiros maltratados (CAHIERS DU CINEMA, 1962, n. p.).³⁶

Vale ainda destacar que a proposta de teoria do autor ganha campo fora da França, mas não sem enfrentar, nos anos subsequentes, críticos fervorosos, como, por exemplo, a norte-americana Pauline Kael que apresenta seus primeiros contra-argumentos no artigo *Circle and squares* (1963)³⁷.

Diante do fim da chamada “era de ouro” do cinema (a crise dos grandes estúdios *hollywoodianos*) somado às tendências de cinemas autorais (fora dos EUA) abala-se o lugar do roteiro e assim do próprio roteirista. Mas é possível pensar em impactos diversos em cada cinematografia. Nos EUA, se por um lado há os diretores com mais poder de criação na hierarquia industrial, influenciados pela “política de autores”, abrindo mão de um roteiro milimetricamente detalhado (e, em alguns casos, abrindo mão do próprio roteirista), por outro, há os roteiristas não mais em contratos “vitalícios” com os estúdios e com a necessidade de tornar o roteiro original um texto suficientemente atraente para um diretor, um produtor independente ou um ator ou uma atriz de destaque. Estas duas configurações acabam, de certa forma, por cristalizar ainda mais o roteiro *Master Scene* (modelo-padrão utilizado atualmente).

³⁶ Original: “[...] tanto se há maltratado los guiones desde entocens, que ahora tengo ganas de ver una historia bien contada. Pero, evidentemente, tampouco hay que sacar la conclusión de que debemos voltar a cualquier precio al cine de otros tempos. He realizado en certa manera, Jules y Jim como reaccion contra los guiones maltratados” (CAHIERS DU CINEMA, 1962, n. p.).

³⁷ Pauline Kael, considerada uma das maiores críticas cinematográficas dos EUA, não se rende ao *autorismo* e se opõe diretamente ao também norte-americano Andrew Sarris, um dos maiores defensores da teoria. Entre seus artigos mais famosos, publicado pela revista *New Yorker*, já na década de 70, Kael fomenta uma grande polêmica ao questionar a assinatura de Orson Welles, no roteiro de *Cidadão Kane* (1941). Ao atribuir o texto exclusivamente ao roteirista Herman J. Mankiewicz, a crítica acaba por colocar sob suspeita a autoria de Orson Welles como um todo.

Em sua proposta inicial, a teoria do autor foi uma reação direta contra a produção entendida como mera execução de um modelo roteirizado, uma noção apoiada pelo roteiro de estilo contínuo (ou roteiro de continuidade). Afastar do escritor as direções de câmera e as instruções específicas de corte plano-a-plano e preservá-las para o diretor no roteiro de gravação manda uma mensagem poderosa, de que o diretor, e não o roteirista, é o criador da linguagem cinemática e, portanto, o autor da filme. É difícil não ver o formato de cena mestre como um modo de colocar o escritor em seu lugar. [...] o formato de cena mestre liberou a escrita do roteiro de sua prisão técnica carregada de jargão. Se o roteiro de gravação do diretor suplantou o texto do escritor como modelo, o texto do escritor tornou-se algo diferente — algo mais literário (SCREENPLAYOLOGY, 2017, n. p.).³⁸

Durante a chamada fase de transição, enquanto muitos diretores (na maior parte, do cinema independente americano) seguem novas estratégias de criação, prescindindo completamente do roteiro³⁹, há uma espécie de corrida dos roteiristas por compor o melhor roteiro *Master Scene* possível (visando a demanda e também a concorrência) seguindo, em certa medida, regras de dramaturgia que já haviam provado sua eficiência ao longo das décadas (das bilheterias e dos prêmios) e que já haviam sido explicitadas nos primeiros “manuais de roteiro” como, por exemplo, *The Art of Dramatic Writing* (1946), de Lajos Egri, utilizado por dramaturgos e roteiristas até hoje. A narrativa clássica da era de ouro de Hollywood havia consolidado alguns princípios como protagonistas com objetivos claros e importantes, obstáculos que gerassem conflito constante para os personagens, conflito ao longo de todo o filme, ações ligadas por causa e efeito, tensão progressiva até o clímax onde finalmente os problemas se resolvessem. Tais regras dramáticas (replicadas em uma infinidade de obras cinematográficas) não impossibilitaram inovações significativas de roteiro. Em *The way Hollywood tells it*, David Bordwell faz questão de elencar:

Qualquer tentação de se ver a estética do estúdio como não ousada deve ser descartada, evocando todas os experimentos narrativos dinâmicos dos anos 1940–1955. Depois de dois filmes de flashback inovadores, *Citizen Kane* e *How Green Was My Valley* (1941), Hollywood oferecia flashbacks não confiáveis [...]. Uma sequência de abertura poderiam

³⁸ Original: “As first proposed, auteur theory was a direct reaction against production as the mere execution of a scripted blueprint, a notion sustained by the continuity style script. 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. It is hard not to see the master scene format as a case of putting the writer in his place. [...] the master scene format has liberated screenwriting from its jargon-laden, technical prison. If the director’s shooting script has supplanted the writer’s draft as blueprint, the writer’s draft has become something other — something more literary” (SCREENPLAYOLOGY, 2017, n. p.).

³⁹ *Shadows* (1959), de John Cassavetes, primeiro filme-símbolo do cinema independente, finaliza seus créditos com “o filme que você acabou de ver foi uma improvisação” (MERGULIES, 1998, p. 282)

levar-nos a suposições equivocadas, que são corrigidas apenas no clímax (*Mildred Pierce*, 1945). Longos trechos da história poderiam ser apresentados pelos olhos do protagonista (*The Lady in the Lake*, 1947; *Dark Passage*, 1947). A história poderia ser narrada por vários personagens (*All about Eve*, 1950), por um antagonista que nunca vemos (*Letter to three Wives*, 1949), por um homem morto (*Sunset Boulevard*) ou por uma estatueta do Oscar (*Susan Slept Here*, 1954). Foi um período emocionante, mas todas essas inovações invocavam os cânones da narrativa clássica. Por mais criativas que tenham sido as formas dos filmes torcerem a causalidade ou a ordem temporal ou o ponto de vista, suas revisões sempre foram inteligíveis para o público comum (BORDWELL, 2006, p. 72).⁴⁰

O momento de transição (50–60) para a chamada Nova Hollywood ou *American New Wave* (67/70) é o momento de consolidação do formato *Master Scene* e também da própria narrativa clássica. Forma e conteúdo vão se amalgamar na grande maioria dos roteiros escritos (à espera de uma aprovação de um estúdio, de um produtor/diretor) e também nos novos manuais de roteiros que vão invadir as prateleiras americanas nos anos seguintes.

A enxurrada de manuais que surgiu no final da década de 1970 respondeu a esse novo processo de criação de histórias. Milhares de aspirantes a roteiristas enfrentavam um mercado descentralizado e faltava a eles um treinamento comum. Syd Field, Robert McKee, Christopher Vogler e outros gurus do roteiro começaram suas carreiras como analistas de histórias (BORDWELL, 2006, p. 27).⁴¹

Tais tendências da escrita cinematográfica não diminuem conflitos, divergências, paradoxos na indústria cinematográfica *hollywoodiana*. Para alguns diretores que flertavam com o cinema autoral, mas que ao mesmo tempo eram atraídos pelos orçamentos milionários dos estúdios, o roteiro classicamente formatado se tornava uma espécie de atestado de abandono artístico ou de subserviência eterna ao sistema comercial. Francis Ford Coppola estava em meio a esse tensionamento desde o início da carreira. Depois de lançar o musical *O caminho do arco-íris* (1968) pela Warner, funda – juntamente com George Lucas – a American Zoetrope. Uma espécie de estúdio alternativo com o que havia de

⁴⁰ Original: “Any temptation to see the studio aesthetic as unadventurous should be scotched by recalling all the dynamics storytelling experiments that emerged in the years 1940-1955. After two trailblazing flashback movies, *Citizen Kane* and *How Green Was My Valley* (both 1941), Hollywood offered unreliable flashbacks [...] An opening sequence might lead us to erroneous assumptions that are corrected only at the climax (*Mildred Pierce*, 1945). Long stretches of the story might be presented through the eyes of the protagonist (*The Lady in the Lake*, 1947; *Dark Passage*, 1947). The tale might be narrated by several characters (*All about Eve*, 1950), by an antagonist whom we never see (*Letter to three Wives*, 1949), by a dead man (*Sunset Boulevard*) or by an Oscar statuette (*Susan Slept Here*, 1954). It was an exhilarating period, but all these innovations called on the canons of classical storytelling. However creatively a movie twisted causation or temporal order or point of view its revisions were always intelligible to mainstream audiences” (BORDWELL, 2006, p. 72).

⁴¹ Original: “The flood of manuals that broke forth in the late 1970s responded to this new process of story development. Thousands of aspiring screenwriters faced a decentralized market and lacked common training. Syd Field, Robert McKee, Christopher Vogler, and other script gurus all started their careers as story analysts” (BORDWELL, 2006, p. 27).

mais moderno em equipamento cinematográfico e que também tinha a pretensão de atrair jovens talentos com ideias ousadas. Lucas define:

A Zoetrope era uma ruptura com Hollywood. Era um modo de dizer: “Não queremos fazer parte do sistema, não queremos fazer esse tipo de filmes, queremos uma coisa completamente diferente”. Os filmes é que são essenciais para nós, não os acordos e fazer filmes comerciais (BISKIND, 2009, p. 94).

Coppola escrevia roteiros desde sua saída da Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA) (em 1971, vai receber o Oscar de melhor roteiro por *Patton*) e acreditava que diretores para serem considerados cineastas deveriam escrever seus próprios roteiros. Marcia Lucas relembra: “George não era roteirista e foi Francis quem o obrigou a escrever [...]. Praticamente algemou George à mesa dele” (BISKIND, 2009, p. 95). A American Zoetrope mal dá os primeiros passos e se revela sem fôlego para manter todos os planos e também as diferenças entre os dois diretores e, em final de 1970, quando Coppola recebe a proposta da Paramount de dirigir *O Poderoso Chefão* (com roteiro adaptado de Mario Puzo), se vê mais uma vez diante de uma escolha que não gostaria de fazer: “Eu curti a Nouvelle Vague e Fellini e, como toda a garotada da minha idade, queria fazer filmes assim. Então o livro representava tudo aquilo que eu queria evitar na minha vida” (BISKIND, 2009, p. 148). As dívidas de Coppola (mais de 300 mil dólares à Warner) definitivamente pesam na decisão e é George Lucas quem o convence a aceitar o convite:

Para ele (Coppola) não era uma questão de “Devo fazer esse filme?” e sim “Devo realmente aceitar que o sonho da Zoetrope, do estúdio alternativo, toda essa coisa que discutimos tanto nos últimos dois anos...fracassou?” Porque, naquele momento, a Zoetrope desabou (BISKIND, 2009, p. 148).

Mesmo aceitando o convite da Paramount, Coppola não vai se dobrar ao esquema hierárquico do grande estúdio e muda diversas vezes a dinâmica e o plano de produção: não abre mão de fazer um filme de época (a história se passa em 1940), de filmar em locações, de um elenco mais alternativo (com rostos e nomes desconhecidos do grande público como, por exemplo, Al Pacino) ou de nomes como Marlon Brando (visto como *persona non grata* depois de protagonizar situações polêmicas em outras produções). O orçamento previsto se multiplica, mas apesar dos embates com produtores executivos e também com profissionais da equipe, Coppola se mantém na direção. Tem a seu favor a longa permanência do livro de Puzo na lista dos mais vendidos e também o Oscar de

melhor roteiro que ganha naquele mesmo ano. Em poucos meses, Coppola transforma o projeto da Paramount em uma obra pessoal e autoral. O roteiro escrito de Puzo sofre alterações constantes, mesmo durante as filmagens, atrasando o cronograma. Coppola trabalha em diálogo com Puzo, mas não deixa de criar cenas importantes para o filme e chega a pagar três mil dólares a Robert Towne (já um roteirista de destaque, na época) para escrever uma cena crucial para a história. Quando Coppola pergunta a Towne sobre inserir seu nome nos créditos do filme, Towne apenas brinca dizendo: “Se você ganhar o Oscar, me agradeça” (BISKIND, 2009, p. 164). E é o que Coppola faz, em 1973. Quando o filme ganha entre os três prêmios, Oscar de melhor roteiro adaptado, o diretor sobe no palco, agradece e finaliza com a frase: “Eu gostaria de agradecer a Bob Towne que escreveu a linda cena entre Marlon (Brando) e Al Pacino, no jardim. Aquela foi uma cena de Bob Towne”⁴². Curiosamente, quase trinta anos depois do lançamento do filme, em entrevista a Kim Aubry, Coppola revela seu processo de criação não através do roteiro, mas de uma espécie de caderno, de fichário criativo com uma série de anotações feitas a partir dos principais eventos dramáticos da obra literária de Puzo. As notas (devidamente datilografadas) estavam hierarquizadas em: 1. Sinopse; 2. Época; 3. Imagens e Tom; 4. Essência; 5. Armadilhas. Assim, cada segmento, cada cena do livro de Puzo é composto de uma infinidade de comentários de Coppola que ganham sucessivas observações durante todo o processo de produção. O diretor define assim seu processo criativo:

Lembro quando dirigi, embora houvesse um roteiro, costumava trazê-lo comigo (o caderno de anotações) e trabalhar em cima de *O Poderoso Chefão*... Estava mais interessado a trabalhar a partir disto... Eu já havia feito esta preparação e escrevi o roteiro a partir dela. Mas o **roteiro era realmente um documento desnecessário**. Podia ter feito o filme só usando esse caderno de anotações (AUBRY, 2001, grifo meu).

Dois anos depois do lançamento de *O Poderoso Chefão*, John Cassavetes, o “pai” do cinema independente americano, lança seu sétimo filme *Uma mulher sob influência* (1974). Com um estilo já bastante consolidado com seus personagens complexos construídos a partir de conflitos interiores, com tramas realistas, enquadramento e ritmo documentais, opostos à narrativa clássica de Hollywood, Cassavetes mantém seu estilo independente, mas já não trabalha em

⁴² Original: “I would like to thank Bob Towne who wrote the beautiful scene between Marlon and Al Pacino in the garden. That was Bob Towne’s scene”.

uma dinâmica improvisada, como em *Shadows* (1959). Em entrevista ao *Daily Californian*, em 1975, detalha seu processo criativo de escrita:

Cassavetes: Tenho uma visão bem curiosa sobre a escrita para o cinema. Ela continua mudando, mas minha visão atual sobre a escrita para o cinema é que o diálogo deve ser tão fortemente amarrado com o acontecimento que você não sente o diálogo e você não sente a conversa, mas você sente as emoções das pessoas.

D.C.: Quanto de improvisação havia na realização de *A Woman Under The Influence*?

Cassavetes: Praticamente nenhuma. Em *Faces*, também não havia nenhuma. No primeiro filme que eu fiz, *Shadows*, foi tudo improvisado, *Faces* não, *Husbands* era praticamente metade-metade, *Minnie e Moskowitz* estava tudo escrito e neste [*A Woman Under The Influence*?] estava tudo escrito (CASSAVETES, 1975, n. p.).⁴³

Postos lado a lado, estes dois exemplos de processos criativos trazem questões para o debate sobre o lugar do roteiro e do roteirista neste novo momento da indústria cinematográfica. Enquanto Francis Ford Coppola, em seu “filme de estúdio”, parece entrar em um processo de apropriação e, ao mesmo tempo, de embate com o roteiro, o “independente” John Cassavetes assume com tranquilidade uma fidelidade à escrita cinematográfica. No processo de reescritura, Coppola se mantém fiel a um de seus “dogmas”: “um diretor só pode se tornar cineasta se escrever” e ao mesmo tempo traça o esboço de uma dinâmica (diretor-roteirista) que irá se repetir no padrão hollywoodiano: o diretor, ao se apropriar do roteiro, limita a influência e a presença artística do roteirista. Este tipo de dinâmica criativa e (em princípio) produtiva parece se tornar uma armadilha inevitável para a própria legitimidade do roteiro. A fala de Coppola trinta anos depois (“mas o roteiro era realmente um documento desnecessário”) aponta este caminho. No caso de John Cassavetes, se por um lado a fidelidade à escrita cinematográfica aponta para uma valorização do texto, por outro vale lembrar que tal fidelidade artística está operando entre o “mesmo autor”: quem escreve é quem dirige. Esta “dupla autoria” acaba por borrar ainda mais a fronteira do roteiro, sobretudo quando se levado em conta que o filme é, por excelência, o produto final a circular comercialmente, a obra artística que carrega todo o processo de criação narrativa da produção cinematográfica e não roteiro.

⁴³ Original: “**Cassavetes:** I have a very funny view on writing for films. It keeps changing, but my current view on writing for films is that dialogue should be tied up so heavily with the incident that you don’t feel dialogue and you don’t feel talk, rather you feel the emotions of the people.

D.C.: How much improvisation was involved in the making of *A Woman Under The Influence*?

Cassavetes: Hardly any. On *Faces* there was none either. On the first picture I did, *Shadows*, was all improvised, *Faces* was not, *Husbands* was about fifty-fifty, *Minnie And Moskowitz* was all written and this one was all written” (CASSAVETES, 1975, n. p.).

Vistos no contexto da época, os exemplos isolados de dois cineastas renomados (de diferentes vertentes) não deixam de reforçar a soberania artística do diretor na construção do roteiro e a conseqüente invisibilidade do próprio texto cinematográfico. Tal soberania está diretamente ligada ou a uma independência artística ou a uma determinada influência dentro da indústria cinematográfica. Visto em perspectiva, é possível perguntar retoricamente: seria apenas mera coincidência que após seu aclamado filme *O Poderoso Chefão* ser alçado a cânone do cinema norte-americano, Coppola queira simplesmente “abrir mão do roteiro”? Parece que a busca pela autoria total (ou, melhor dizendo, a busca por um cinema mais autoral) pressupõe o apagamento de um roteiro escrito exclusivamente por roteiristas não-diretores. Em relação especificamente a própria escrita, o roteiro cinematográfico sai perdendo mais uma vez, afinal, mesmo que uma linguagem mais inventiva, mais livre dos padrões e ritmos comerciais/industriais seja composta, o processo criativo está tão recluso (no caso do roteiro escrito pelo próprio diretor) ou o filme está tão limitado a percorrer um circuito de exibição mais periférico (no caso das produções independentes direcionadas aos festivais), que o acesso ou mesmo o interesse exclusivo sobre esses textos se torna bastante pontual.

Se no cinema mais autoral existe, neste momento, independente das causas, uma espécie de restrição ou inacessibilidade ao roteiro, no cinema clássico-industrial aparece um movimento contrário. O roteiro *hollywoodiano* entra na pauta do dia:

Na década de 1970, a escrita do roteiro tornou-se uma questão acadêmica – não só porque foi estudada nas universidades, mas também porque, assim como a pintura de salão do século dezenove, teve como características regras rígidas e um cânone amplamente aceito. Esse é outro sinal de atraso. O roteirista pós-1960 teve que estudar os clássicos e discernir em sucessos recentes os princípios fundamentais que explicavam sua popularidade (BORWELL, 2006, p. 34).⁴⁴

⁴⁴ Original: “In the 1970s screenwriting became an academic enterprise - not only because it was studied in colleges, but also because, like nineteenth-century salon painting, it was characterized by rigid rules and a widely accepted canon. This is another sign of belatedness. The post-1960 screenwriter had to study the classics and discern in recent hits fundamental principles explaining their popularity” (BORWELL, 2006, p. 34).

3.3

Roteiro: modo de usar

Se havia um texto cinematográfico, neste momento, possível de ser estudado, analisado, era o roteiro de narrativa clássica. Bordwell destaca que, ainda que a maioria dos princípios dramaturgicos fosse reiterada desde 1910, são os novos “gurus” do roteiro que vão organizá-los, ao longo do tempo (e dos manuais), em três principais formas (ou “inovações”): Primeira: seguindo o modo aristotélico, a trama deveria ser dividida em três partes (início, meio e fim), a famosa estrutura de três atos. O ato 1 introduziria o problema a ser enfrentado pelo protagonista e terminaria com uma crise e a necessidade do protagonista entrar na trama, enfrentar e tentar resolver o problema. No ato 2, o protagonista deveria enfrentar uma série de obstáculos até chegar em um ponto máximo de conflito e/ou perigo. Por fim, o ato 3 apresentaria o protagonista resolvendo o problema. De manual para manual, os “gurus do roteiro” ajustavam esses três atos incorporando novos detalhes como, por exemplo, o chamado “incidente incitante”, no primeiro ato, um evento que faz com que o protagonista não possa mais voltar a trás, um evento em que o personagem é obrigado a entrar na trama da história.

As regras se tornavam cada vez mais precisas e adequadas à narrativa *hollywoodiana*, a ponto de haver especificações relacionadas aos momentos dramáticos e o número de páginas do roteiro:

As fórmulas de número de páginas tornaram-se parâmetros para analistas de histórias e funcionários de estúdios. Hoje em dia, a maioria dos roteiristas reconhece a estrutura em três atos, e em todo o mundo ela é ensinada como o formato ideal para o filme de consumo em massa (BORDWELL, 2006, p. 29).⁴⁵

A segunda forma ou “inovação” apresentada pelos manuais tem a ver com a caracterização ou consistência dos personagens. Uma série de indicações (relacionadas ao perfil psicológico, sociológico, etc.) forma uma espécie de mapa para uma construção eficiente dentro do plano da narrativa clássica. Tais indicações se combinam, se sobrepõem até chegarmos mais contemporaneamente

⁴⁵ Original: “The page-count formulas became yardsticks for story analysts and studio staff. Today most screenwriters acknowledge the three-act structure, and around the world it is taught as the optimal design for mass-market movie” (BORDWELL, 2006, p. 29).

a uma ideia de um personagem com falhas: “Concedida uma falha, o personagem deve vencê-la. Aí está o arco do personagem. ‘Em termos mais simplistas’, diz o roteirista Nicholas Kazan, ‘(...) Hollywood é mantida pela ilusão de que os seres humanos são capazes de mudar” (BORDWELL, 2006, p. 30).⁴⁶

Por fim, ao lado da estrutura de três atos e da construção de um personagem com falhas, surge a terceira forma de organização dos princípios dramáticos ou a chamada “terceira inovação dos manuais de roteiro”: é a famosa “jornada do herói” (ou monomito). Inspirada no livro de Joseph Campbell, *O herói de mil faces* (1949), a “nova estrutura dramática” é rapidamente absorvida pela narrativa cinematográfica, na década de 80. George Lucas chega a declarar: “É possível que se eu não tivesse cruzado com ele, ainda estivesse escrevendo Star Wars hoje” (ROSEN, 2011, p. 11).⁴⁷ O roteirista Christopher Vogler adapta o texto de Campbell para linguagem cinematográfica e lança, em 1992, *A jornada do escritor: estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas*. Dentro de uma estrutura de três atos, Vogler resume a jornada de Campbell em doze estágios (que vai do chamado “Mundo Comum” até o “Retorno com Elixir”). Basicamente, a jornada começa quando o herói sai de seu “mundo comum” e aceita entrar no “mundo especial” (onde todos os obstáculos, conflitos, provações, aliados e antagonistas vão surgir). Para fazer o caminho de volta para casa, o herói ainda passa pela chamada “caverna oculta” onde terá uma última provação e, finalmente, sua recompensa. No caminho para casa, traz algo para compartilhar com todos (é o “Retorno com Elixir”).

Para além de uma determinada estrutura dramática, a cultura dos manuais de roteiro vai contribuir para a cristalização definitiva de uma escrita neutra, não literária, formatada. Importante lembrar que os autores de maior destaque começaram suas carreiras como analistas de roteiros, nos departamentos de desenvolvimento de grandes estúdios (Robert McKee, por exemplo, começa no United Artists e NBC, e depois segue como consultor para 20th Century Fox, Disney, Paramount). Há nesta dinâmica manual-roteiristas uma tentativa de cumprir uma demanda de mercado, um “como fazer” para vender o texto

⁴⁶ Original: “Given a flaw, the character must conquer it. Hence the character arc. ‘In the most simplistic terms’, says screenwriter Nicholas Kazan, ‘(...) Hollywood is sustained on the illusion that human beings are capable of change” (BORDWELL, 2006, p. 30).

⁴⁷ Original: “It's possible that if I had not run across him I would still be writing Star Wars today” (ROSEN, 2011, p. 11).

cinematográfico da forma mais rápida e eficiente. O famoso dogma: “um roteiro deve capturá-lo nas dez primeiras páginas” explicita bem o ambiente competitivo dos estúdios e o uma espécie de sistematização coletiva da estrutura das histórias.

É certo que ao longo do tempo, surgem novos manuais (ou livros) com uma abrangência pós-clássica, mas ainda que algumas obras (pontuais) saiam da proposta “receita de bolo” (alguns bons livros de roteiro não são exatamente sobre roteiro), contextualizando outros tipos de narrativa, outros filmes menos clássicos, menos aristotélicos, a questão de uma escrita menos ortodoxa, a questão do estilo textual (e suas ressonâncias) é sempre ou quase sempre deixada de lado.

Dentro de um padrão de roteiro que chega ao público geral e mesmo a um público profissional direcionado, disposto a estudar e, especialmente, seguir carreira como roteirista, o formato cânone é o chamado *Master Scene*. Roteiros fora do padrão, com escritas dispostas a subverter não só a ordem dramática, mas também a ordem da linguagem, parecem orbitar longe do universo editorial, parecem simplesmente não existir. Se existem (e existem) estão estritamente no ambiente fechado do cinema autoral-independente. Ao longo das décadas, o grande alcance e hegemonia dos manuais norte-americanos, em várias partes do mundo (inclusive no Brasil), neutralizou, de certa forma, ou arrefeceu uma maior reflexão/discussão/olhar sobre a escrita, sobre a linguagem do roteiro no próprio meio cinematográfico.

Mais recentemente, na última década, essa discussão ganha força no ambiente acadêmico, com o chamado *screenwriting studies* – campo de estudos sobre roteiro o qual se destaca com número considerável de pesquisas, publicações, eventos, grupos de estudos compostos por teóricos de diferentes partes do mundo (mais destacadamente da Inglaterra, Austrália, Bélgica, Holanda, Alemanha, Finlândia). Criado em 2007, o *Screenwriting Research Network* (SRN) se apresenta como uma rede para troca de pesquisas sobre o tema e promove encontros anuais em locais alternados. Já a *Journal of Screenwriting*, criada em 2010, se destaca como a revista acadêmica de maior referência com publicações da área. Em sua tese *O cinema como refúgio da escrita: ekphrasis e roteiro, Peter Handke e Win Wenders, arquivos e paisagens*, de 2015, Pablo Gonçalves define:

[...] o esforço dos *screenwriting studies* está em enfatizar certa autonomia – textual, dramática e ontológica – do roteiro, seja na sua contribuição à análise fílmica, seja na sua colaboração à história do cinema, tanto na sua vertente cronológica quanto nos acontecimentos de força genealógica (GONÇALO, 2015, p. 55).

Dentre os nomes de maior relevância, deste recente campo de estudos, ressaltamos aqui os ingleses Steven Price e Ian McDonald, e o australiano Steven Maras. Importante notar que muitas dessas pesquisas acabam por resgatar, por trazer para o debate atual referências fundamentais de outros teóricos como, por exemplo, Claudia Sternberg⁴⁸ (1997) e Margareth Mehring (1990). Por fim, acompanhando a tendência do *screenwriting studies*, destacamos o já citado site Screenplayology⁴⁹ (2011), do professor Andrew Kanneth da Southern Oregon University e ainda a coleção exclusivamente dedicada ao tema da editora inglesa Palgrave Macmillan⁵⁰.

3.4

Roteiro cinematográfico brasileiro: formas de ver, formas de escrever

Se mesmo na extensa literatura audiovisual norte-americana ou mundial, dedicada aos profissionais ou estudantes da área, há poucos ou pontuais estudos reflexivos sobre uma história do roteiro, rastrear informações sobre a história do roteiro cinematográfico brasileiro revela-se imediatamente um trabalho complexo e bastante lacunar. A intenção, aqui, não é compor um arco histórico completo ou realizar uma simples enumeração de obras sobre tal texto. O objetivo é destacar pontos de vista de roteiristas e diretores que se propuseram refletir sobre a escrita cinematográfica, e também pontuar alguns eventos expressivos para a cultura do roteiro brasileiro (sobretudo o roteiro “mais autoral”, considerando o objeto de estudo desta tese).

⁴⁸ Em sua obra seminal *The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism* (2010), Steven Price destaca a importância do estudo de Sternberg (*Written for the scene: The American Motion-Picture Screenplay as Text*) e, ao mesmo tempo, chama atenção para o impacto reduzido da obra, possivelmente em função da publicação (ainda que traduzida para inglês) pertencer a uma editora alemã de monografias acadêmicas.

⁴⁹ Endereço site: <<http://www.screenplayology.com/>>. Acesso em: 27 mai. 2017.

⁵⁰ Títulos da coleção: *Gender inequality in screenwriting work* (2018) de Natalie Wreyford; *Ethics in screenwriting* (2015) de Steven Maras; *Women Screenwriters – an international guide* (2015) de *Screenwriting in digital era* (2014) de Kathryn Millar; *Screenwriters and Screenwriting – Putting practice into context* (2014) de C. Batty; *Writing and producing drama in Denmark* (2013) de Eva Redvall; *A History of screenplay* (2013) de Steven Price; *Screenwriting poetics and screen idea* (2013) de Ian MacDonald.

Já em suas primeiras décadas de existência, o Cinema Brasileiro apresenta obras significativas para este debate, como *Limite* (1931), de Mario Peixoto e *Ganga Bruta* (1933), de Humberto Mauro. *Limite* destaca-se por uma narrativa oposta aos padrões clássicos *hollywoodianos*. O início do processo criativo de Peixoto já aponta uma composição que não privilegia especialmente a fábula com eventos tramados em uma relação de causa-consequência (como na narrativa clássica), mas que está armada muito mais a partir de impressões, de um ponto de vista completamente íntimo e subjetivo:

Mário conta que, depois de “um conflito com o pai”, particularmente doloroso, “uma coisa meio secreta” [...], viu em um quiosque do boulevard Montmartre “pendurada em um arame e bem na minha direção” a revista Vu [...]. Na capa, um rosto de mulher, de frente, olhar fixo e tendo em primeiro plano duas mãos masculinas algemadas. Era uma foto de André Kertéz que se transformou na imagem proteica de *Limite*, aquela que geraria todas as outras do filme. “A capa da revista provocou tudo”. [...] E então, continua Mário, “eu vi foi um mar de fogo, um pedaço de tábua e uma mulher agarrada”. Era o final do filme. Na mesma noite, “eu escrevi tudo no papel do hotel, que era o Hotel Bayard”. Não era ainda o *scenario* (roteiro, termo usado na época do cinema mudo), nem a “história contada” – mas uma “visão”. Mário tinha visto trechos do filme e não o filme integral. “Eu vi a cena final, depois outras coisas, tomei nota e larguei pra lá”. Era quase o filme – no sentido visualmente temático, “mas ainda não estava tudo bem concatenado”. O *draft* de Paris era uma tentativa de fixar uma “visão” – era uma antecipação de *Limite* (MELLO, 2007, p. 12).

Levando em conta este primeiro momento de criação do texto cinematográfico e posteriormente a obra fílmica finalizada de Peixoto, fiel muito mais a uma narrativa poética do que fabular, não deixa de surpreender a dedicação do cineasta com a escrita do roteiro. Ele mesmo destaca a importância do aprendizado com o escritor e jornalista Octávio de Farias para a passagem do *draft* para *scenario*. Amigos próximos e sócios do Chaplin Club, os dois trocam permanentemente ideias sobre linguagem e teorias cinematográficas. Considerado um dos intelectuais mais influentes do Chaplin Club e de sua publicação oficial *O Fan*, Farias faz questão de trazer à tona debates sobre um chamado “cinema de ritmo” (próximo à cinematografia europeia) e um chamado “cinema de continuidade” (próximo ao cinema clássico norte-americano). Ainda que esteja muito mais filiado a um “cinema de continuidade” ou “cinema de prosa”, Farias se envolve no processo de divulgação-crítica do filme de Peixoto. Além de redigir o texto distribuído no dia da estreia, escreve duas análises detalhadas publicadas em jornais da época. Saulo Pereira de Mello, diretor do arquivo de Mario Peixoto, também indica a autoria de Octávio de Farias para o texto não assinado sobre o filme, no último número de *O Fan*, em dezembro de 1930. Neste momento, Mario

Peixoto está ainda em pleno processo de montagem, mas o texto certifica de que algo grandioso está por vir: “Limite [...] será certamente na sua realização o sucesso do anno que vae entrar” (O FAN, 1930, p. 75)⁵¹. A resenha compara os fotogramas de Peixoto ao já renomado cinema russo e finalmente, apresenta o fragmento do roteiro como “prova” de que o filme muito provavelmente não irá decepcionar:

Pelo trecho do scenario que o Snr. Mario Peixoto teve a amabilidade de nos fornecer e que publicamos adiante podem os nossos leitores verificar que não estamos diante de uma obra qualquer. Sua concepção parece ser realmente cinematográfica. Tudo ainda depende, é verdade, do “montage”, actualmente em realização. É com a maior confiança porem que o Chaplin Club espera o resultado do extraordinário esforço do Snr. Mario Peixoto (O FAN, 1930, p. 76).

O roteiro apresenta uma série de indicações técnicas (*close up*, *shot*, *fusão*, *panorama*, etc.), mas não compõe uma narrativa contínua no sentido clássico nem revela uma linguagem poética próxima dos roteiros de Carl Mayer.

TRECHO DO SCENARIO DE “LIMITE”

Mario Peixoto
(Historia da Mulher 1)

cl up – boca da mulher 1 se distende ligeiramente – vira o rosto e olha o homem que acabou de comer e está curvado – abatido (o resto da scena visto em shot pelas costas do homem 1)

fusão cl up – cabelo mulher 1 visto de frente

fusão (machina um pouco de alto) – agua e uma beirada de barco

fusão – mesmo plano de scena anterior – grades de uma prisão e rosto de mulher 1 atraz – machina anda e vae alcançar uma porta à esquerda – chega até close up na fechadura da mesma – vê-se mão do guarda abrir a porta – machina desce até o chão – pés do homem entrando – a porta fica encostada - machina afasta e sempre focalizando a parte debaixo da porta, espera – tempo (O FAN, 1930, p. 76).

Para além de comparações exclusivamente relacionadas à escritura, vale destacar a publicação do roteiro cinematográfico como documento de comprovação da excelência artística da obra. Há, nesses primeiros momentos do cinema brasileiro, uma determinada reverência ao texto cinematográfico. Tanto o cuidado e a minúcia de Peixoto com a escrita quanto a publicação em uma das mais importantes revistas sobre cinema da época, revelam um certo *status* do roteiro.

Ainda nestes primeiros momentos, vale citar também outra obra importante do cinema nacional onde é possível observar o processo de escrita e a

⁵¹A ortografia da época foi mantida em sua originalidade em todas as citações extraídas dos periódicos pesquisados.

dinâmica roteirista-diretor: *Ganga Bruta* (1933), oitavo filme de Humberto Mauro, é o primeiro filme sonoro brasileiro, com roteiro assinado a quatro mãos. Mauro trabalha em parceria com Otávio Gabus Mendes que a esta altura já havia escrito e dirigido dois filmes – *Mulher* (1931) e *As armas* (1930). Vale também destacar a experiência de Gabus Mendes como crítico cinematográfico (sobretudo nos anos 20, nas revistas *Paratodos* e *Cinearte*) sempre defendendo uma certa modernização, um certo cosmopolitismo do cinema brasileiro: “Gabus Mendes queria dotar o cinema brasileiro de filmes dignos de espectadores modernos, avessos – como ele – ao dramalhão do século XIX” (SCHVARZMAN, 2005, p. 61).

Em parceria com Gabus Mendes, Mauro escreve uma história simples (empresário assassina a esposa, na noite de núpcias, após descobrir traição), mas a construção da estrutura dramática não segue uma cronologia início-meio-fim típica da narrativa clássica. A história está centrada, sobretudo, no universo psicológico, na subjetividade dos personagens que pouco falam ou se explicitam, e Mauro, através do domínio da linguagem cinematográfica, explora este aspecto de forma contundente. Produzido pela Cinédia, com assinatura de Adhemar Gonzaga, o filme não agrada ao público em geral mais familiarizado com os dramas populares e com comédias musicais. Se *Limite*, apesar do fracasso de público, teve um determinado reconhecimento artístico, na época, *Ganga Bruta* vai se destacar apenas posteriormente a partir do olhar de Glauber Rocha. Em 1963, na publicação *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, Rocha ressalta: “Em *Ganga Bruta*, Mauro realiza uma antologia que parece encerrar o melhor impressionismo de Renoir, a audácia de Griffith, a força de Eisenstein, o humor de Chaplin, a composição de sombra e luz de Murnau” (ROCHA, 2003, p. 45). Rocha aponta o filme de Mauro como “um dos vinte maiores filmes de todos os tempos” e posiciona o cineasta mineiro como “pai do cinema brasileiro”.

Produzidos quase no mesmo momento (com apenas dois anos de diferença), *Limite* e *Ganga Bruta* apontam aspectos importantes para o roteiro cinematográfico brasileiro: em primeiro lugar: uma preocupação, um interesse (por parte dos dois diretores) com o texto tanto no que se refere ao aspecto formal quanto aos aspectos dramáticos. Quando Peixoto busca a consultoria de Octavio de Farias ou quando Mauro trabalha em parceria com Gabus Mendes, revela-se um entendimento da necessidade de uma escrita específica para o

cinema. Nos dois casos, chama atenção a formação de crítica cinematográfica dos consultores-roteiristas, ou seja, os respectivos diretores dialogavam com interlocutores influentes no cinema brasileiro.

No início da década de 1980, o roteirista, dramaturgo e escritor Doc Comparato lança duas obras especializadas na composição do roteiro de cinema e de televisão. *Roteiro – arte e técnica de escrever para cinema e televisão* (1983), escrito com a colaboração da escritora Regina Braga, surge a partir de um curso de roteiro ministrado por Comparato e traz na página de rosto uma informação emblemática sobre a cultura dos estudos de roteiro, no Brasil: “Primeiro livro de “Play-Writing” em língua portuguesa” (COMPARATO, 1983, n.p.). A obra é composta por cinco etapas (ideia, storyline, argumento, estrutura, roteiro 1º. tratamento/roteiro final) as quais servem, como ressalta o autor, de “arcabouço didático”. No capítulo dedicado ao roteiro, mais precisamente no subcapítulo “O Script”, Comparato traz informações pontuais, sucintas sobre a linguagem a ser utilizada: “(...) todo texto deve ser o mais exato possível e, também, o mais resumido. Somente as informações consideradas essenciais deverão ser indicadas no texto” (COMPARATO, 1983, p. 135). Na obra *Da Criação ao Roteiro*, lançada em 1984, Comparato destaca a composição dos capítulos através de conceitos dramáticos⁵² e não operativos, como na obra anterior. No capítulo “Outros roteiros”, o autor faz questão de citar outros tipos de roteiro como documentários, vídeos institucionais, filmes adaptados, peças, etc., mas não se dedica especificamente a um estilo de escrita ou a uma linguagem diferenciada.

Sem a intenção de traçar um arco histórico, neste momento, mas sim pontuar exemplos-chave sobre a escrita do roteiro cinematográfico brasileiro, trago inevitavelmente para esta pesquisa o olhar singular e bastante significativo do cineasta baiano Glauber Rocha. A fonte original para o aprofundamento desta análise é a obra *Roteiros do Terceiro Mundo*, organizada por Orlando Senna. Lançada em 1985, a obra faz uma seleção de roteiros escritos pelo cineasta baiano. O projeto começa a partir do desejo do próprio Glauber Rocha, em articulação com o cineasta e professor Carlos Augusto Calil. Em 1980, de Paris,

⁵² A obra apresenta um total de dez capítulos: O roteiro, Primeiros apontamentos, A ideia, O conflito, A personagem, A ação dramática, Tempo dramático, A unidade dramática, Outros roteiros, O roteirista.

Glauber escreve duas cartas onde detalha separadamente, em cada uma delas, seu plano para um programa de exibição de seus filmes e para o livro:

Agradeço-lhe pela fantástica colaboração da Cinemateca em receber meu material. Gostaria que alguém lá se interessasse em preparar os roteiros para que fossem editados. Poderiam ser editados em um só volume, pois cada roteiro não tem mais de 30 páginas: *Barravento* – 40 páginas + ou -. *Deus e o Diabo* – 35 + ou -. *Terra em Transe* – 30 + ou -. *O Dragão...* – 30 + ou -. *O Leão...* – 20 + ou -. *Cabeças* – 20 + ou -. *Claro* – 20 + ou -. *A Idade da Terra* – 40 + ou - (é preciso tirar este na moviola). Gostaria de publicar estes roteiros num só volume – de umas 300 páginas – sob o título de “Roteiros do Terceyro Mundo” porque estes 8 filmes são referentes ao III Mundo e marcam uma fase do meu trabalho [...] seria bom preservar a base literária dos filmes – pois estes roteiros podem ser refilmados + televisados + montados em teatro e ainda funcionam como romances ou novelas etc (ROCHA, 1985, p. XIII).

A obra é composta em duas partes: uma seção intitulada *textos* traz cinco roteiros originais (em primeiro tratamento, na ordem em que foram escritos), a segunda seção intitulada “filmes” traz oito roteiros transcritos diretamente do filme (na ordem em que foram filmados). Na apresentação do livro, Orlando Senna faz questão de destacar suas escolhas na edição sempre com o objetivo de “preservação do conteúdo literário e reutilização desse conteúdo na multigrafonia de futuras manifestações artísticas” (ROCHA, 1985, p. X). Na seleção do material, Senna privilegia as primeiras versões do roteiro, deixando de lado os tratamentos intermediários, os roteiros utilizados nas filmagens e o roteiro de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* publicado pela Editora Civilização Brasileira.

[...] o roteiro básico e o roteiro fílmico. Ambos atendem o desejo de resgate e reaproveitamento expressado por Glauber. [...] Escrevendo à mão, Glauber trabalhou sobre quase todos os textos datilografados, cortando e adicionando, sem se preocupar em recompor a numeração das sequências. Renumerei-as na ordem natural, única intervenção na edição realizada rigorosamente segundo os originais (ROCHA, 1985, p. XI).

O *briefing* inicial de Glauber Rocha e a fidelidade com que Orlando Senna cumpre sua tarefa editorial trazem à tona uma face surpreendente do cineasta baiano. Famoso pela frase-símbolo do Cinema Novo: “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” (cunhada originalmente por Paulo César Saraceni) que implicitamente indica uma determinada improvisação do processo criativo, Glauber acaba revelando um olhar artístico para o texto cinematográfico. Seu discurso se torna ainda mais surpreendente se pensarmos que o Cinema Novo flerta com a Nouvelle Vague de Truffaut – movimento que inicialmente coloca o roteiro em segundo plano. Em *A Utopia no Cinema Brasileiro* (2006), Lúcia

Nagib destaca a influência do primeiro filme de François Truffaut com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*:

[...] o final de *Deus e o diabo* possui muitos pontos em comum com o de *Os incompreendidos*, sendo uma citação incontestável: o protagonista que corre em direção ao mar utópico, por ele jamais visto; a utilização do plano-sequência para evidenciar o esforço físico do ator; a luta heroica do indivíduo contra tudo e todos, aqui deixando para trás mesmo a mulher, que cai e não consegue acompanhá-lo (NAGIB, 2006, p. 35).

Ao falar em possibilidade de refilmagem para seus roteiros, Glauber aproxima o roteiro da peça de teatro, mas ao validá-los como romance e novela vai além: lança de forma irremediável uma expectativa de qualidade artístico-literária do texto, colocando-o assim em um status independente, descolando o roteiro do produto final cinematográfico. Abaixo o início da primeira versão de *Deus e o Diabo na Terra Sol* – que neste primeiro momento é intitulado de *A Ira de Deus (Corisco)*, o primeiro roteiro de longa-metragem escrito por Glauber Rocha, em 1959 (curiosamente, o mesmo ano do lançamento de *Os incompreendidos*, de François Truffaut):

Prólogo – Lampião

I

Travelling sobre a terra seca: silêncio
 Crepúsculo, vozes distantes: é lamp é lamp é lamparina é lampião
fusão
 cangaceiro canta baixinho tocando sanfona
 panorâmica por cima do acampamento: dormem
 Lampião dorme na rede, de óculos: é lamp é lamp etc.
 soldado aponta o fuzil
 outro soldado
 outro soldado

TENENTE

Fogo!

fuzis disparam
 fuzis disparam
 som: gritos e tiros, gritos e tiros
 romance cantando a morte de Lampião em Angicos:

Lampião e Maria Bonita
pensavam que não morria
ele morreu na boca da noite
Maria Bonita no romper do dia

II

pés de uma vaca correm: ruído
 pés de um cavalo: ruído
 uma vaca corre no campo, um vaqueiro atrás
 cavalo com vaqueiro avança de frente, ele meio arriado, mão aberta, avança até desfocar
 mão segura o rabo da vaca e dobra
 vaca cai violentamente

vaqueiro pula no chão com o laço e peia
 rosto violento do vaqueiro, depois descansado

fusão

campo imenso, boiada: o vaqueiro pastoreia aboiando
 o vaqueiro abóia feliz

fusão

volante avança por uma estrada
 volante entra numa fazendinha, dirige-se para o curral
 dois soldados saltam, abrem o curral e tiram dois cavalos
 um velho aparece na porta e vem correndo de rifle em punho, um tiro o abate
 o tenente abaixa o fuzil e vira-se gritando
 a volante sai violentamente, jogando poeira no cadáver do velho

fusão

do céu desce a voz do vaqueiro aboiando
 o vaqueiro vem só pelo campo descendo rumo à fazenda: abóia

fusão

o vaqueiro de chapéu na mão faz pelo-sinal olhando o velho morro: a família em volta
 chora baixo
 o vaqueiro apanha o rifle do velho, sai só para o centro do terreiro
 a velha vem atrás e se aproxima dele
 o vaqueiro olha a velha

VAQUEIRO

A bença, mãe

[...]

Se olharmos retrospectivamente para os exemplos de roteiro elencados neste capítulo, a escrita do cineasta baiano parece dialogar diretamente com a escrita poética do roteirista austríaco Carl Mayer. A organização do texto *A Ira de Deus (Corisco)* está longe da formatação *Master Scene* (onde cada página é diagramada a fim de criar uma minutagem ideal – aproximadamente um minuto por página), aproxima-se mais de uma escrita em versos, sem nenhum tipo de marcação técnica de temporalidade. Assim como Mayer, Glauber Rocha trabalha com repetição de estrofes (“outro soldado/outro soldado”; “fuzis disparam/fuzis disparam”), criando um determinado compasso, um ritmo na leitura. Evita compor parágrafos mais sucintos e resumidos, comuns no roteiro cinematográfico. Aproxima palavras da mesma família (*lamp*, *lamparina*, *Lampiã*), sem necessariamente apresentar uma construção formal-explicativa, mas criando uma musicalidade para o texto. Na parte dois, do prólogo, chama atenção como o cineasta utiliza explicitamente a aliteração, agrupando palavras com a letra V (vaca, vaqueiro, violentamente, violento, velho, volante, voz, vem, volta, velha) e a composição de verbos que se amalgamam a essas palavras e imprimem uma ideia de movimento contínuo e perigo (“cavalo com vaqueiro avança de frente”; “avança até desfocar”) – ponto central nesta parte da história. As mínimas indicações técnicas (*fusão*, *travelling*, *panorâmica*) parecem funcionar muito mais

como pontuações gramaticais e literárias do que propriamente indicações de direção.

De *A Ira de Deus (Corisco)* (posteriormente intitulado *Deus e o Diabo na Terra do Sol*) até *Anabaziz – O primeiro dia do novo século* (posteriormente *A Idade da Terra*) Glauber revela as nuances de sua escrita cinematográfica, durante quase vinte anos de produção. Lançado em 1985, ainda em uma época em que o Brasil dá os primeiros passos nos estudos de roteiro, *Roteiros do Terceiro Mundo* estaciona na primeira tiragem e passa longe de causar qualquer impacto imediato nas discussões teóricas e práticas audiovisuais ou de se tornar posteriormente referência em bibliografias sobre o texto cinematográfico. Vale destacar que a publicação chega a uma época em que a produção cinematográfica brasileira e as bilheterias começam a cair drasticamente. O cinema nacional não resiste à crise financeira do país e, em 1990, a situação chega ao seu pior momento com a extinção da Embrafilme.

Em 1992, depois de ter seu curta-metragem *A Ilha das Flores* aclamado no Festival de Berlim de 1989, Jorge Furtado lança o livro *Um astronauta no Chipre*, um dos primeiros livros sobre roteiro, escrito por um roteirista brasileiro. A obra traz algumas reflexões sobre cinema, televisão, roteiro, profissão de roteirista, além de três roteiros escritos por Furtado. Já nas primeiras páginas da obra, no capítulo *Visão de Cinema*, Furtado analisa a eficiência da indústria cinematográfica norte-americana e faz uma breve comparação com a indústria brasileira no que se refere à competência na produção de roteiros:

Eles têm uma indústria, que inclui laboratórios, equipamentos de som, e produção de roteiro. Roteiro também é técnica, e eles sabem fazer roteiros que funcionam. Às vezes no cinema brasileiro cometemos erros primários de roteiro, de apresentação de personagem, e outros erros do mesmo calibre. E se cometemos estes erros é porque simplesmente não dominamos totalmente a técnica. Porque não precisamos aprender ou porque não tivemos capacidade de aprender. Ou porque não tivemos como aprender, mas tivemos como fazer. Ou seja, saímos fazendo sem saber o mínimo necessário (FURTADO, 1992, p. 16).

Furtado destaca a dificuldade de encontrar orientação para construção do roteiro e cita como principal referência *Technique of Screen and Television Writing* (1982), de Eugene Vale. A obra, dividida em três grandes capítulos (*A Forma, O Relato, A Construção Dramática*), centra-se na composição dramaturgica do roteiro sem debruçar-se sobre estilo e forma da escrita. Vale está interessado em uma construção onde personagens tenham objetivos e motivações

claras, uma linha narrativa com conflitos, obstáculos e resoluções. Furtado segue o mesmo caminho. Ainda que destaque a liberdade do processo criativo, a possibilidade de quebra de regras, seu olhar se atém a um modo de fazer eficiente para envolver o espectador de uma determinada forma: “[...] eu acho que o cinema que faço é comercial. Ele é feito para o público, para que as pessoas vejam e queiram ver. Eu não me envergonho disso, ao contrário. Eu quero que o público se interesse pelas coisas que me interessaram [...]” (FURTADO, 1992, p. 30). O roteirista-diretor cita Glauber Rocha como uma espécie de contraexemplo: “[ele] foi filmando cada vez mais para ele mesmo, foi se distanciando do espectador” (FURTADO, 1992, p. 29). Furtado não esconde sua admiração e reverência, mas problematiza o poder de comunicação do cinemanovista: “[...] os filmes de Glauber parecem exigir muito uma pré-disposição do espectador. Acho que para gostar, ou entender o que Glauber pretende, há a necessidade desta pré-disposição” (FURTADO, 1992, p. 29). Diferente de Glauber, Jorge Furtado, naquela época, tem uma visão bastante pragmática do texto cinematográfico:

E o roteiro é um instrumento de trabalho para a equipe encarregada de transformar palavras em linguagem cinematográfica. Ele é um intermediário, uma ponte. O mais importante, no entanto, é saber o que o roteiro não é. Ele não é, por exemplo, literatura. Ele não é um ensaio ou tese política, filosófica, psicanalítica ou econômica. O roteiro também não é um texto para o público (FURTADO, 1992, p. 47).

A partir dos olhares destes dois cineastas é possível pensar em determinados caminhos do roteiro cinematográfico brasileiro: se por um lado, há um cineasta filiado a um cinema autoral que exalta a qualidade artística do texto e sua capacidade de existência livre da obra cinematográfica, por outro há um cineasta que se mobiliza, sobretudo dentro dos estudos de roteiro, com questões dramáticas e que posiciona o roteiro como texto funcional, exclusivamente a serviço de um produto artístico final (o filme). Importante destacar que este último posicionamento não revela menos preciosismo, menos elaboração na escrita cinematográfica e, no caso de Furtado, muito pelo contrário, desde a publicação de *Um Astronauta no Chipre* até os dias atuais, o cineasta apresenta, sempre quando possível (através de palestras, entrevistas, conferências,

masterclasses), um olhar atento para a linguagem do roteiro, um ponto de vista formalista.⁵³

Inevitavelmente, a postura de Furtado, na sua obra de referência, estava de comum acordo com a grande maioria das bibliografias norte-americanas e indicava, assim, a tendência das bibliografias nacionais subsequentes de sedimentar o roteiro como texto técnico, texto-neutro, texto-passagem. O roteiro, neste momento, é objeto de debate e estudo apenas no âmbito das teorias dramáticas (a construção/caracterização de personagens, a geração de conflito e obstáculos para esses personagens, a composição da estrutura dramática, a utilização de narração em *off* ou *flashbacks*, etc.) ou de uma escrita técnica (formatação de fonte, de cabeçalhos, de rubricas), mas raramente no âmbito do texto artístico-autoral. O livro-arquivo de Glauber Rocha e sua defesa de um roteiro-artístico se esvanecem ao logo do tempo e perdem campo de “batalha”, de “debate público” sobre as possibilidades artísticas do roteiro cinematográfico. As bibliografias ou debates subsequentes tratam rapidamente essa questão como ponto pacífico: a escrita do roteiro não deve almejar uma qualidade artístico-literária. Qualquer discussão mais pormenorizada surge apenas no sentido de explicitar a irrelevância do tema. Uma batalha perdida. Como se, em algum momento, tivesse havido um acordo tácito entre estudiosos do roteiro e roteiristas, como se debater a possibilidade (ou influência) artística do texto cinematográfico denunciasse apenas uma certa ingenuidade sobre o processo de produção cinematográfica.

A profissionalização dos roteiristas e o surgimento de laboratórios e editais para desenvolvimento de roteiro também contribuem para consolidação do chamado roteiro *Master Scene* – independente de tal formatação estar diretamente

⁵³ Na conferência *Imagens e sons por escrito: a arte do roteiro*, realizada pela Academia Brasileira de Letras, em setembro de 2018, Jorge Furtado fala sobre a relação do cinema e literatura e, entre outros assuntos, lista uma espécie de *check-list* de “palavras proibidas em roteiros” ou “palavras e expressões perigosas nas rubricas de um roteiro”. Cito, aqui, apenas as classificações listadas por Furtado: palavras que exprimem não existência; palavras que exprimem relações não visíveis; palavras que exprimem duração de tempo; palavras que exprimem ordem não visível; palavras que exprimem mudança não visível; palavras que exprimem qualidades subjetivas; palavras que exprimem qualidades não visíveis do espaço; palavras que exprimem qualidades não visíveis da matéria; palavras que exprimem faculdades cognoscitivas; palavras que exprimem faculdades volitivas; palavras que exprimem operação afetiva não visível (FURTADO, 2018).

relacionada a uma determinada estrutura dramática ou a um estilo de cinema. Em 1997, é lançado o 1º Laboratório Sundance de Roteiros, no Brasil. O laboratório é uma iniciativa do Sundance Institute, criado no final da década de 80, com o objetivo de ampliar o mercado de filmes autorais/independentes. Nos primeiros anos de laboratório, o instituto seleciona dez roteiros, em cada edição, e promove o encontro dos roteiristas com consultores norte-americanos e brasileiros. Em 1998, nomes como Elena Soarez, Anna Muylaert, Murilo Salles estão na lista de selecionados. Na época, em entrevista ao Jornal Folha de São Paulo⁵⁴, Soarez cita uma certa deficiência da formação dos roteiristas brasileiros: “No Brasil, não existe uma tradição muito forte em termos de roteiro. Somos quase autoditadas” (SOAREZ, 1998, n. p.). Já Anna Muylaert faz questão de destacar a possibilidade de compartilhar um determinado *know-how* mais típico da indústria norte-americana: “Quero fazer um filme para o grande público, e isso eles (os diretores e roteiristas convidados) sabem fazer” (MUYLAERT, 1998, n. p.).

No final do ano de 2004, os roteiristas Leandro Saraiva e Newton Cannito lançam *Manual de roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV*⁵⁵. A obra surge em um momento importante para o cinema nacional e mais particularmente para história do roteiro brasileiro: naquele ano, o filme *Cidade Deus*, de Fernando Meirelles, recebe quatro indicações ao Oscar: melhor diretor, melhor fotografia, melhor montagem e melhor roteiro adaptado, escrito por Bráulio Mantovani. O livro *Manual de roteiro* havia sido criado originalmente como conteúdo do *Workshop de Roteiro Cidades dos Homens* para quase quinhentos alunos de várias partes do país. Já na introdução, os autores fazem questão de sublinhar um posicionamento contrário aos clássicos “manuais de roteiro”:

[...] na verdade, desconfiamos bastante de manuais de roteiro. Estamos convencidos de que a escrita de um roteiro depende, basicamente, de processos criativos subjetivos e intransferíveis que não podem ser traduzidos em regras simples e absolutas (SARAIVA, 2004, p. 13).

⁵⁴ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq02069821.htm>>. Acesso em: 25 abr. 2018.

⁵⁵ No ano anterior, o jornalista e roteirista Luiz Carlos Maciel lançava *O poder do clímax: fundamentos do roteiro de cinema e TV*. A exemplo da publicação de Doc Comparato, Maciel compõe a estrutura didática da obra a partir dos conceitos dramáticos e não se detém sobre aspectos de linguagem e/ou estilísticos do roteiro.

Leandro e Cannito chamam atenção para o fato das chamadas “regras de sucesso” dos manuais não se aplicarem à grande maioria dos filmes realizados naquele momento, nem mesmo aos filmes “comerciais” ou de “indústria”. Há em toda obra, um movimento de distanciamento da famosa “receita de bolo” dos manuais (faça isso na página x, faça aquilo na página y). Os autores tratam o roteiro cinematográfico como um guia para um percurso a ser realizado: “um roteiro não é o mesmo que escrever uma peça ou um romance. Um roteiro não é uma obra, mas um plano para uma obra” (SARAIVA, 2004, p. 17), e ao tratar do texto em si falam basicamente de questões de formatação técnicas de roteiro e não de uma estilística, de uma escrita técnico-artística:

[...] esse espantinho da formatação é uma falsa questão. Para que não se fale mais nisso: basta que as indicações definam claramente o espaço a ser filmado, o que é importante para análise técnica que a produção fará, preparando a filmagem. Ou seja, basta que o famoso cabeçalho “interior/noite/sala do fulano” seja feito com clareza, indicando cada nova mudança de espaço. O resto é detalhe. Um roteiro é um instrumento de comunicação e deve ser escrito de modo a facilitar ao seu leitor a visualização da história (SARAIVA, 2004, p. 18).

A composição dos capítulos também não indica nenhuma reflexão mais pormenorizada da escritura do roteiro, ou seja, não existe uma pré-disposição inicial que aponte um olhar sobre a eficiência de procedimentos artístico-literários na escrita do roteiro. Ainda assim, chama atenção, no subcapítulo *Espaço*, no item b – “definir mais ou menos espaço”, como os autores debatem qual o efeito de uma descrição mais ou menos detalhada: “É possível afirmar que quanto mais detalhadamente escrito o espaço, mais realista é o filme. Roland Barthes explica “o efeito do real” – a impressão de que uma narrativa é verdadeira – vem do acúmulo de detalhes” (SARAIVA, 2004, p. 197). Ainda sobre manipulação do espaço, os autores destacam como recurso:

[...] alternar cenas com grande quantidade de descrições do espaço com cenas em que o espaço não é importante, parecendo muito pouco. Assim, o filme, mesmo parando para fazer algumas descrições espaciais, não perde sua unidade dramática e mantém o público preso ao drama principal (SARAIVA, 2004, p. 198).

Ao propor ao leitor um aprofundamento sobre o assunto, Saraiva e Cannito não trazem como exemplo um roteiro (como fazem nos demais capítulos), mas o conto *A Sociedade* (1927), de Antônio de Alcântara Machado, e tentam assim revelar como a “alternância entre drama e espaço [...] pode e deve ser induzida pela escrita do roteiro”, trazendo ritmo para o filme antes da interferência do

diretor. Interessante notar que mesmo sem propor, no “plano de voo”, um debate mais amplo sobre os efeitos de procedimentos literários para a escrita do roteiro, os autores acabam tratando inevitavelmente (será que também desavisadamente?) sobre o assunto.

Se na grande maioria dos manuais de roteiro ou das obras sobre a prática de roteirização, o texto cinematográfico é entendido “apenas” como uma obra de transição e não como um texto técnico-artístico que possa articular uma linguagem literária (ou como um texto literário que se valida intrinsecamente), no discurso atual dos profissionais de roteiro, no Brasil, é possível observar uma distinção. Mais recentemente, obras acadêmico-teóricas ou centradas em entrevistas de profissionais da área jogam luz sobre essas questões.

Na obra *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema* (2010), Vera Figueiredo apresenta algumas dessas distinções quando traz depoimentos como de Marçal Aquino, Fernando Bonassi, Bráulio Mantovani e Anna Muylaert. Enquanto Muylaert aponta um certo tensionamento e uma conseqüente valoração do roteiro: “Teoricamente um roteiro não tem mais valor depois que sai do papel e vai para tela. Mas na prática não é bem assim” (MUYLAERT apud FIGUEIREDO, 2010, p. 30), Aquino (a despeito de suas práticas) tenta se manter fiel a uma ideia de descartabilidade do texto cinematográfico. Ao falar sobre as recentes publicações de roteiros (com notas introdutórias a fim de justificar a publicação e preparar o leitor) e também sobre a dinâmica de “mão dupla” entre textos literários e textos cinematográficos (com romances adaptados para filmes e roteiros que influenciam a criação ou reedição de obras literárias), Figueiredo vai além e atualiza o escasso debate teórico sobre o assunto, valorizando assim o chamado entre-lugar do roteiro.

No livro *Palavra de Roteirista* (2015), Lucas Paraizo apresenta entrevistas com vinte e um renomados roteiristas brasileiros. As perguntas trazem temas bastante abrangentes desde processo criativo, passando pela relação com o diretor até a formação de roteiristas, no Brasil. Em quase todas as entrevistas, Paraizo demanda um posicionamento em relação ao roteiro como um produto técnico ou artístico e, a grande maioria dos entrevistados não limita o texto cinematográfico a um ou a outro campo, mas procura um local intermediário. David França Mendes condiciona a questão a uma demanda específica de trabalho: “Às vezes, trabalhamos em um projeto que tem uma possibilidade mais artística e, em outros

casos, menos. [...] Agora, não se pode ignorar o fato de que não existe artista sem técnica” (PARAIZO, 2015, p. 72). Já Elena Soarez define o roteiro como texto “radicalmente artístico”, ainda que tenha que vir acompanhado de uma determinada técnica. A roteirista ainda destaca a especificidade (mais artística) de sua própria forma de escrever: “[...] tenho muito cuidado e prazer ao escrever minhas rubricas. Dizem que são literárias demais. Tem gente que gosta e aceita que sejam assim, tem gente que não. Eu gosto” (PARAIZO, 2015, p. 119).

O roteirista e diretor Hilton Lacerda engrossa o coro, afirma o poder literário do roteiro e defende uma maior liberdade para a escrita: “acho mais importante é saber que não existe um padrão básico de como escrever o roteiro [...]. Não acredito em estruturas formatadas [...]. Por outro lado, defendo que, para o roteirista se permitir essas licenças, isso requer também experiência!” (PARAIZO, 2015, p. 206). Bráulio Mantovani, apesar de realçar a brevidade do texto “ele pode ir para o lixo quando acaba a filmagem” (PARAIZO, 2015, p. 25), faz questão de destacar a necessidade de uma escrita atraente: “[...] se o filme não estiver muito bem escrito de maneira que seja gostoso de ler, prazeroso, e que envolva o leitor tanto quanto um romance é capaz de envolver, será difícil realizá-lo” (PARAIZO, 2015, p. 25).

Interessante notar que mesmo entre parceiros de escritas (roteiristas e/ou diretores que costumam escrever juntos), há opiniões divergentes sobre o assunto. Em entrevista publicada em site sobre processos de roteirização, o escritor e roteirista Marçal Aquino reitera a neutralidade do texto cinematográfico: “Um bom roteiro é uma peça de transição, não deve ter ambições literárias, nem de direção”⁵⁶. Já o diretor e roteirista Beto Brant, com quem Aquino costuma trabalhar, aponta para outro sentido, afastando-se da ideia do roteiro técnico. Para Brant, o roteiro é uma peça literária que precisa ter expressividade para convencer os atores.

O roteirista e diretor Karim Aïnouz ainda que defenda, em um primeiro momento, a mesma posição de Aquino, não deixa de questionar e problematizar o assunto. Em entrevista no evento *Ficção Viva II – O roteiro cinematográfico*, destaca: “o roteiro é um pouco como decidir de cabeça fria. O problema é quando a cabeça fica fria demais porque fica só você e o texto e um filme não é isso”

⁵⁶ Fonte: <<https://webwritersbrasil.wordpress.com/a-arte-do-roteiro/entrevistas-2/marcal-aquino/>>. Acesso em: 1 mai. 2017.

(AÏNOUZ, 2013, p. 39). Durante o evento, Aïnouz faz questão de mostrar um fragmento de um dos seus roteiros onde está escrito: “João Francisco anda pelo quarto, arrumando o impossível, calado”. E conclui:

Este “arrumando o impossível” não serve para nada, concordam? Para mim, na época, pareceu importante para dar o tom da cena, mas tenho certeza que a equipe não entendeu nada. [...] eu acho que durante alguns meses foi muito importante ter mantido o “arrumando o impossível”. Porque cada vez que lia aquela cena eu me conectava diretamente com o que estava acontecendo com o personagem (AÏNOUZ, 2013, p. 46).

Neste momento Aïnouz praticamente “confessa” a utilização da linguagem literária, no roteiro, e admite que, de certa forma, essa linguagem serve de guia para sua prática cinematográfica. Já em outro momento, na mesma entrevista, Aïnouz destaca outro roteiro no qual a escrita é extremamente fiel ao paradigma “escrever apenas o que pode ser visto ou ouvido”, mas que, na hora de filmar, ficou evidente a ineficiência do roteiro em descrever o estado emocional do personagem. O que incomodou o diretor foi a ruptura brusca de uma cena com grande carga emocional (onde a protagonista leva uma sequência de tapas e chora) para uma cena onde a protagonista está conversando com uma amiga. “Como é que eu poderia sair de uma cena desta e ir para outra? [...] Seria um desrespeito com o personagem. Aí eu estou falando de roteiro”, desabafa Aïnouz. A opção do diretor, durante a filmagem, foi “documentar”, na verdade, o estado emocional da atriz que, informada de que a cena do tapa já havia terminado, se afastou para chorar realmente. Aïnouz pediu ao fotógrafo que continuasse filmando e, assim, esta sequência “real” é a cena que vem entre a “cena do tapa” e a “cena do bate-papo”.

Os dois exemplos mostram como diferentes linguagens podem afetar o trabalho do diretor para além de uma leitura *ipsis litteris*. No primeiro exemplo, a linguagem literária deixou o diretor mais seguro durante as filmagens, sabendo como configurar seu personagem na cena, ainda que tenha realizado mudanças eventuais. Já no segundo exemplo, a linguagem “puramente” cinematográfica do roteiro levantou dúvidas relacionadas à representação do personagem, criando assim uma brecha, uma ausência que impeliu o diretor a buscar na “prática do real” o dispositivo mais eficiente para representação da deriva no universo ficcional.

Na lista das publicações mais recentes, vale ressaltar a obra *A construção do poético no roteiro cinematográfico* (2015), de Ana Johann, como texto que

propõe olhar mais detalhadamente para escrita, para as potencialidades das palavras no texto cinematográfico. Em certa medida, ainda que proponha outro *corpus*, outra abordagem teórica, a obra de Johann seria o interlocutor mais próximo desta tese. Por fim, importante mencionar ainda o livro *O cinema como refúgio da escrita: roteiro e paisagens em Peter Hanke e Win Wenders* (2016), fruto da tese de doutorado do professor da Universidade de Brasília, Pablo Gonçalo.

A partir da leitura dos roteiros cinematográficos desta pesquisa, certifico-me ainda mais do conceito de deriva como uma espécie de catalisador de novas escritas ou de novas formas de filmar. Considero, aqui, o próprio roteiro como um texto à deriva, primeiro, no sentido na concepção original, no embate intrínseco que causa sua hibridez artística e técnica e, segundo, no sentido de seu deslizamento para realização fílmica impactando a narrativa cinematográfica de formas completamente diferentes. Há nessa proposta uma intenção explícita de tensionamento já que, como pressuposto técnico em uma cadeia produtiva audiovisual, “à deriva” é tudo o que um roteiro não deveria ser.

4

A deriva no roteiro cinematográfico: a estrutura e o personagem

Quando tudo foi dito,
quando a cena maior
parece terminada,
há o que vem depois.

Antonioni

4.1

De onde surge o personagem? Como e quando a trama se decompõe?

De que formas o tema da deriva interferiria no roteiro cinematográfico ficcional? Quais são os rastros que evidenciam a tensão ou que propiciam o jogo entre o ficcional e o documental dentro da escrita destes roteiros, aqui, elencados? Seria a cena ou a sequência com configurações “do real” proposta previamente em uma escrita documental? Ou, surpreendentemente, descritas de forma ficcional e minuciosa – e o que, nesta minúcia, contribui para impressão de “real”, de documental ao filme? Minha proposta, nesta análise, não é sistematizar padrões, mas perceber estratégias, parentescos, desvios e também diferenças entre estes roteiros, afinal, ainda que elejam o mesmo tema de fundo, apresentam diferentes abordagens, diferentes medidas entre o real e o ficcional. Não à toa, em alguns casos, nem mesmo os realizadores sabem definir ao certo se estão produzindo um documentário ou uma ficção: “Não sei se é uma ficção documental ou um documentário ficcional”, confessa Marília Rocha, durante o lançamento de *A cidade onde envelheço*, em 2016. Vale ainda ressaltar que a análise não se deterá apenas a esta questão, mas deve se expandir para particularidades destas narrativas, no sentido de identificar procedimentos que se contrapõem a qualquer construção fílmica pré-determinada, comum dentre os manuais de roteiro.

A opção de reunir a análise da estrutura dramática e do personagem dentro de um mesmo capítulo leva em conta a centralidade do personagem, nestas narrativas. Distantes do modelo clássico, tais enredos colocam o protagonista

diante de questões existenciais ou de angústias e melancolias cotidianas (ao invés de eventos dramáticos capazes de operar, de demandar ações e intenções explícitas), rompendo assim com uma estrutura causa-consequência, onde cada cena, cada sequência tem a função de levar a história adiante. O estado emocional do personagem vai determinar a ação ou mesmo, ironicamente, uma não ação, desfazendo qualquer possibilidade de perspectiva dramática lógica ou de uma construção estrutural a partir de procedimentos dramáticos canônicos.

Em *La Trama Escrita* (2000), Floreal Peleato chama atenção para esta espécie de “decomposição da estrutura” a partir da análise do roteiro de *Umberto D* (1952)⁵⁷, enquadrado, pelo próprio teórico, dentro de um “cinema de deambulação”:

Umberto D é um roteiro no qual o enredo se desvanece. Isso é demonstrado pelo fato de que a ordem de algumas sequências pode ser modificada sem alterar o sentido geral. [...] Então acontece que algumas sequências são ambivalentes, seu significado intrínseco se presta a várias leituras. É também próprio de certa dramaturgia que mergulha na ambiguidade do ser humano e nos limites do conhecimento. No filme ainda existe uma relação de causa /efeito, mas não condiciona eventos. A ameaça de despejo leva Umberto D a vender seu relógio e seus livros, mas não provoca nele a vontade de encontrar outro quarto ou de lutar contra o dono da pensão, essa seria a abordagem mais clássica. O personagem é definido mais pelo que ele não quer – “eu não morro”, “eu não vou ao hospício” – que pelo que ele quer [...] (PELEATO, 2000, p. 44).⁵⁸

Ao analisar o roteiro de *A Noite* (1960)⁵⁹, Peleato destaca como a angústia dos personagens desarmam uma estrutura dramática determinada pela ação, pela lógica causa-consequência. Regida pelo estado emocional do personagem, a narrativa traz à tona os momentos de dúvida, de desamparo, de repetições, de ações inconclusas, de tensão em consequência de uma inação. De certa forma, o personagem parece sobrepor-se à estrutura, ironicamente, ao próprio roteiro. Não raro, roteiristas do cinema independente e/ou autoral defendem a construção do roteiro através do personagem em detrimento da estrutura. Marcelo Gomes faz questão de destacar:

⁵⁷ Escrito por Cesare Zavattini e dirigido por Vittorio de Sica.

⁵⁸ Original: “*Umberto D* es un guion en el que se difumina la trama. Lo demuestra el hecho de que se puede modificar el orden de unas secuencias sin alterar el sentido general. [...] Sucede pues que unas secuencias son ambivalentes, su significado intrínseco se presta a varias lecturas. También es propio de cierta dramaturgia que ahonda en la ambigüedad del ser humano y los límites del conocimiento. En la película sigue habiendo una relación causa/efecto, pero no condiciona los acontecimientos. La amenaza de desahucio conduce a Umberto D a vender su reloj y sus libros, pero no provoca en él la voluntad de buscar otra habitación o a luchar contra la dueña de la pensión, eso sería el enfoque más clásico. El personaje se define más por lo que no quiere – ‘Yo no me muero’, ‘yo no voy al hospicio’ – que por lo que quiere [...]” (PELEATO, 2000, p. 44).

⁵⁹ Escrito por Tomino Guerra, Ennio Flaiano e Michelangelo Antonioni e dirigido por Michelangelo Antonioni.

Eu gosto de roteiros que são centrados em personagens. E a partir dos sentimentos dos personagens as situações vão desencadeando. É o afeto, é a emoção dos personagens que desencadeia uma situação, não o contrário: situações exteriores que influenciam o personagem. Eu gosto de construir roteiros nesse sentido, então, para isso eu tento entender os personagens, quem são meus personagens a partir de uma profunda pesquisa do tema, a partir de conhecimentos até de pessoas que têm uma vida muito parecida com a dos meus personagens e ir fundo na gênese deles. A partir dessa gênese construir um roteiro que tenha vínculos afetivos, não vínculos de causa e efeito, não vínculos racionais (GOMES, 2013).⁶⁰

Nesta espécie de embate (ou entrelaçamento?) entre o personagem e a estrutura promovido não só pela própria configuração da narrativa à deriva, mas também por uma escolha estética, investigo através da escrita do roteiro as brechas, as fissuras que permitem ou que demandam a interferência de um contexto externo.

Os filmes selecionados para esta pesquisa têm como ponto de partida a representação do indivíduo comum à deriva. Abandonado na narrativa, esse personagem se desloca, mas parece não sair do lugar. Atravessa pequenos eventos que se transformam rapidamente em iscas para um encontro existencial, solitário, mas não necessariamente consciente. Não há a busca de um objetivo explícito permanentemente reiterado ou situações dramáticas repletas de ação com conflitos evidentes, facilmente compreensíveis, nem uma grande diversidade de acontecimentos. Personagem que *pode ser qualquer um*, que não apresenta nada que o diferencie e o enquadre como um personagem único, heroico, típico de narrativas clássicas.

Historicamente, podemos afirmar que a representação de um “homem comum” (não especificamente de um personagem à deriva) começa a se estabelecer na arte narrativa a partir da fundação do romance realista. Para o filósofo Jacques Rancière, com *Madame Bovary* (1857), de Flaubert, temos uma nova possibilidade de narrativa que se opõe ao modelo romântico, subvertendo regras e hierarquias:

Quando são publicados, *Madame Bovary* ou *A educação sentimental* são imediatamente percebidos como “a democracia em literatura”, apesar da postura aristocrática e do conformismo político de Flaubert. Até mesmo sua recusa em confiar à literatura uma mensagem é considerada como um testemunho da igualdade democrática. Ele é democrata, dizem seus adversários, na sua opção por pintar em vez de instruir. Essa igualdade de indiferença é consequência de uma opção poética: a igualdade de todos os temas é a negação de toda relação de necessidade entre uma forma e um conteúdo

⁶⁰ Fonte: <<https://www.youtube.com/watch?v=wvc4VTkFGU4&t=629s>>. Acesso em: 29 mai. 2018.

determinados. [...] Essa igualdade destrói todas as hierarquias da representação [...] (RANCIÈRE, 2009, p. 19).

Assim tudo e todos podem se tornar objetos artísticos relevantes e, de tempos em tempos, esse “homem comum”, esse “qualquer um”, esse indivíduo ordinário pode se reconfigurar, assim como a sua própria representação artística (seja literária ou cinematográfica). No artigo *Homem comum, estética minimalistas* (2010), Denilson Lopes se aproxima da filmografia de Robert Bresson para pensar o homem comum no cinema contemporâneo.

Mouchette reafirma uma linhagem de personagens que parecem distantes dos grandes fatos históricos por estarem imersos no seu dia a dia [...]. A recusa da grande história dialoga com a recusa de motivações psicológicas fundadoras e determinantes. Os personagens até por falarem pouco e serem pouco autorreflexivos parecem estar mais no instante do aqui e agora em que a questão de origens e passado é algo que é apagado, esquecido, dissolvido, no máximo, uma sombra, nunca um trauma (LOPES, 2010, p. 5).

Cesar Guimarães (2005) vai tratar da reaparição do homem ordinário, no documentário brasileiro contemporâneo (especificamente, desde os meados da década de 90), orientada por dois gestos: a renúncia das tentativas de totalização e de sínteses das gerações anteriores (assumindo, assim, o incompleto, o inacabado e as dificuldades dos processos de representação) e a adoção de novos suportes tecnológicos e seus impactos criativos. Guimarães traz como um dos exemplos o curta-metragem *Essa não é sua vida* (1992), de Jorge Furtado, e destaca a exposição da vida comum não pelo extraordinário ou trágico (como a televisão costuma lançar mão), mas pela ausência de picos de atração, pela monotonia, pela insignificância.

Na narrativa cinematográfica ficcional brasileira mais recente (sobretudo a partir de 2010), este indivíduo ordinário se apresentaria radicalmente à deriva. Haveria aí uma crise da ação, da vontade deste personagem, mas curiosamente haveria um “pôr-se em movimento” contínuo. Personagens que se revelam incansáveis para andar, para vagar pela cidade ou entre cidades. Deleuze destaca a crise da imagem-ação a partir do Neorealismo italiano e a partir daí, uma ação do personagem reduzida ao mínimo ao mesmo tempo em que este se torna uma espécie de espectador, culminando com a ascensão de situações puramente óticas e sonoras: “Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais possível, em princípio, de uma resposta ou ação. Ele registra, mais que reage” (DELEUZE, 1995, p. 11). É este indivíduo comum amalgamado a uma

banalidade cotidiana (que mesmo submetida a esquemas sensório-motores é ainda capaz de escapar às leis desse mesmo esquematismo) que possibilitaria uma situação puramente ótica e sonora.

Deleuze traz o cinema de Yasujiro Ozu para destacar a radicalidade do comum ou do banal: não haveria mais o personagem entre situações ordinárias e situações limite. Haveria, sim, a ausência de intriga. Deleuze destaca, em Ozu, o desaparecimento da imagem-ação em favor da imagem puramente visual do que é uma personagem, e da imagem puramente sonora do que ela *diz* (DELEUZE, 1995, p. 24). Haveria a proliferação dos chamados tempos mortos. A espera. O vazio. O nada acontece.

O filósofo também faz questão de relembrar as críticas marxistas que tais cinematografias (seja Ozu, Rossellini, Godard, Rivette) vão receber no sentido de construir personagens passivas e negativas demais, “que substituem a ação modificadora por uma visão confusa” (DELEUZE, 1995, p. 30), mas defende esses novos personagens modernos no sentido de se apresentarem em mutação (mutação do pós-guerra, da americanização do Japão, etc.). O enfraquecimento dos encadeamentos sensório-motores possibilitaria novas potências, liberaria grandes forças de desintegração.

Ora, desde as primeiras aparências, outra coisa acontece no cinema dito moderno: não algo mais bonito, mais profundo, nem mais verdadeiro, mas outra coisa. É que o esquema sensório-motor já não se exerce, mas também não é ultrapassado, superado. Ele se quebra por dentro. Quer dizer que as percepções e as ações não se encadeiam mais, e que os espaços já não se coordenam nem se preenchem. Personagens, envolvidas em situações óticas e sonoras puras, encontram-se condenadas à deambulação ou à perambulação. São puros videntes, que existem tão-somente no intervalo de movimento, e não tem sequer o consolo do sublime, que os faria encontrar a matéria ou conquistar o espírito. Estão, antes, entregues a algo intolerável: a sua própria cotidianidade (DELEUZE, 1995, p. 55).

Desde o início do cinema moderno, a deambulação e o cotidiano são ferramentas determinantes para construção do personagem – sobretudo quando se refere à representação do indivíduo comum, e que acabam articulando situações mais descritivas do que propriamente dramáticas, “transforma as ações em descrições óticas e sonoras” (DELEUZE, 1995, p. 13). Haveria aí, de certa forma, um ambiente narrativo formado por três forças-motrices: o indivíduo comum, seu próprio cotidiano e sua deambulação.

Estas mesmas forças-motrices estariam presentes nas narrativas, aqui, investigadas, compostas por diferentes traços documentais entre si ou com

diferentes recursos que habilitariam a presença do real. Não raro tem-se a impressão de uma espontaneidade ou de uma certa improvisação aparentemente apenas possível através de uma não roteirização. William Horne chama atenção para o equívoco recorrente de relacionar diretamente improvisação cinematográfica com ausência de roteiro e destaca exemplos como Jean Renoir e John Cassavetes – considerados gênios inventivos, frequentemente associados a uma criação livre e espontânea, mas que trabalharam através de um processo contínuo de improvisação e reescritura: “Na verdade, um estilo improvisado quase sempre envolve uma revisão progressiva de um roteiro no processo contínuo de filmagem” (HORNE, 1992, p. 50).⁶¹ No caso de Cassavetes, os atores se tornavam assumidamente colaboradores diretos no processo de reescritura do roteiro. Sobre o processo criativo de *Faces*, o pai do cinema independente americano vai dizer: “A emoção foi improvisação. As linhas foram escritas” (HORNE, 1992, p. 50).⁶²

A questão da representação do personagem na escrita do roteiro – independente do tema a qual pode estar associada – vem sendo abordada por alguns teóricos como o professor Steven Price, da Bangor University. Price destaca, por exemplo, o problema da necessidade de explicitar a existência do personagem para “além do texto”, um personagem com qualidades múltiplas, contraditórias as quais ampliariam sua interioridade, personagem que se constitui como um indivíduo autônomo e não apenas uma entidade textual que cumpre funções determinadas para narrativa. O problema se torna ainda mais visível quando os próprios manuais de roteiro demandam a criação de uma história progressiva do personagem ou de um perfil psicológico mais detalhado, ao mesmo tempo em que rejeitam tais informações na escrita do texto. É certo que todas as narrativas lidam com esta questão (o equilíbrio entre o que mostrar e o que não mostrar), mas a escrita cinematográfica se constituiria ainda mais restrita, no sentido de não acessar uma maior variedade de procedimentos, de não operar em todas as possibilidades da linguagem literária:

Indiscutivelmente, o roteirista normalmente não tem acesso a nenhum dos mais comuns métodos relevantes de caracterização explorados pelo romancista: descrição física

⁶¹ Original: “In effect, in a improvisatory style almost always involves progressive revision of a screenplay in the continuing process of filmmaking” (HORNE, 1992, p. 50).

⁶² Original: “The emotion was improvisation. The lines were written” (HORNE, 1992, p. 50).

detalhada, a capacidade de descrever o pensamento interior e as possibilidades mais amplas de narração onisciente (PRICE, 2011, p. XX).⁶³

A partir da perspectiva de Price, pode-se pensar que a representação dos personagens das obras aqui elencadas se torna um desafio ainda maior para escrita do roteiro, visto que estes se filiam diretamente a um conceito de narrativa aberta, onde o personagem, ao mesmo tempo em que se apresenta menos ativo dramaticamente, parece ter uma vida que persiste para além do filme.

Neste capítulo, pretendo me ater à análise da representação do personagem e da estrutura nos roteiros das respectivas narrativas, na busca de recursos, de procedimentos que convocariam já na escrita uma prática documental ou uma prática ficcional com traços do real.

4.2

“Se você tiver uma história sobre solidão, nos conte”

Livremente inspirado no conto de Edgar Allan Poe, de 1840, *O Homem das multidões* (2014), de Marcelo Gomes e Cao Guimarães, conta a história de Juvenal, um maquinista de metrô, na Belo Horizonte do século XXI, que vive uma rotina previsível, anônima e solitária entre seu trabalho e seu apartamento vazio e impessoal. Em meio à solidão de Juvenal, surge Margô, a controladora de fluxo dos trens nas plataformas. Aos poucos, os dois personagens à deriva se aproximam e, na medida em que se envolvem, percebemos o quanto estão abandonados na metrópole. Esta curta sinopse resume o foco central do filme. Através de Juvenal e Margô, Gomes e Guimarães vão tratar da solidão contemporânea. Durante o lançamento do filme, uma série de matérias jornalísticas e o material promocional da obra expõem o processo criativo dos diretores que haviam se inspirado em uma série de entrevistas de anônimos sobre solidão⁶⁴, no ambiente urbano, para compor Juvenal e Margô. Ao ter acesso ao

⁶³ Original: “Arguably, the screenwriter ordinarily has access to none of the most common relevant methods of characterization exploited by the novelist: detailed physical description, the ability to describe inner thought and the broader possibilities of omniscient narration” (PRICE, 2011, p. XX).

⁶⁴ Captadas em vídeo, posteriormente publicadas na página do filme, na internet.

último tratamento do roteiro⁶⁵, descubro, curiosamente, que Marcelo Gomes e Cao Guimarães também estavam representados como personagens do filme, mas completamente apartados da história central dos personagens Juvenal e Margô, em um momento anterior ao surgimento desses personagens ficcionais.

Considerando uma estrutura-macro, é possível dividir o roteiro de *O Homem das multidões* em cinco partes: inicialmente, uma espécie de prólogo com uma citação de La Bruyère⁶⁶ (em tela preta) e cenas dos dois filmes anteriores de Cao Guimarães acompanhadas do *off* do diretor explicando sua aproximação com o tema da solidão. Na segunda parte: uma encenação de Cao Guimarães e Marcelo Gomes (os dois diretores interpretando a si mesmos, alguns anos mais novos), em uma sala no Hotel Brasil Palace (em Belo Horizonte), com a continuação da narração de Guimarães, agora, explicando a razão da parceria dos diretores. Após o título do filme, temos a terceira parte do roteiro com um diálogo significativo de Gomes e Guimarães sobre o processo de escrita, agora, no presente. A quarta parte desta estrutura-macro é o filme sem a participação dos diretores, a história central dos personagens ficcionais Juvenal e Margô, e, por fim, a quinta e última parte do roteiro é a volta dos diretores com o filme finalizado, em cartaz, em um cinema de Belo Horizonte (a quarta parte do roteiro, na realidade, se transformou no filme propriamente dito, as outras partes citadas – ainda que tenham sido produzidas – foram excluídas da versão final do filme).

Atendo-me, ainda, à estrutura-macro inicial, destaco o momento quando os dois diretores interpretam a si mesmos (no presente), explicitando o processo de escrita ao retomar a criação do roteiro que havia sido colocado de lado há alguns anos (entre 2009 e 2012). Nesta sequência, composta por sete cenas, o primeiro debate gira em torno da própria necessidade do roteiro e mistura diálogos ficcionais e indicações abertas (características de roteiro de documentário). Segue um fragmento da cena 10:

Na mesa algumas romãs são devoradas pelos diretores.

CAO GUIMARÃES

Eu acho que esse roteiro, assim como nós, envelheceu nesses anos todos.

Marcelo fica em silêncio

⁶⁵ Datado em maio de 2012.

⁶⁶ Jean de La Bruyère. Pensador, moralista francês, nascido no século XVII. Autor de *Personagens ou costumes do século* (1688).

MARCELO

Mas o roteiro é um guia. Não uma prisão domiciliar... podemos mudar ou seguir outros caminhos.

Vários momentos de discussão de Cao e Marcelo onde eles debatem diferentes temas:

- 1 – Questionando o roteiro como uma prisão.
- 2 – Questionando o processo do filme.
- 3 – Questionando sobre cinema = imagem + som, palavra = literatura (GOMES & GUIMARÃES, 2012).

As duas cenas seguintes mantêm a tensão entre os diretores acerca da necessidade do roteiro ficcional. Enquanto Marcelo Gomes insiste em levar adiante uma rotina de escrita, Cao Guimarães está descrente sobre a continuidade de todo processo fílmico. Eles levantam a possibilidade de escrever o roteiro com um jovem escritor, autor de um livro sobre solidão, mas diante da negativa, seguem com a criação entre eles, agora, debatendo a questão documentário *versus* ficção.

EXT. - RUAS DO CENTRO - DIA

Marcelo e Cao Guimarães caminham pelas ruas do centro.

MARCELO

Eu vejo nessa cena a câmera no ponto de vista do nosso personagem observando a multidão. Ele fica escutando a conversa alheia. Podemos caminhar pelo centro captando alguns sons e momentos interessantes dessa realidade e depois colocar atores pra representar essas situações.

CAO GUIMARÃES

Atores? Muito pelo contrário, eu acho que devemos sair com a câmera e com os meninos do som para captar aleatoriamente situações sonoras reais e depois montar um mosaico de conversas bizarras. Pode ser muito mais rico desta forma e situações maravilhosas poderão acontecer.

Marcelo fica em silêncio.

MARCELO

Eu acho que o acaso no trabalho artístico é maravilhoso, em muitos dos meus filmes cenas por acaso aconteceram e ficaram na montagem final. Agora por que não dar uma mãozinha ao acaso?

CAO GUIMARÃES

Tudo bem, então te proponho a gente fazer um teste. Vamos filmar a cena das duas maneiras diferentes pra gente sentir que caminho seguir.

INT. - STUDIO DO CAO - DIA

Assistimos as duas cenas em duas versões que ficaram semelhantes em estilo.

Os dois diretores ficam em dúvida sobre que caminho seguir, ficam em silêncio e pensativos por alguns momentos.

Marcelo pega um livro na estante e narra um trecho:

MARCELO

Seja documentário ou ficção, o todo é sempre uma grande mentira que contamos. Nossa arte consiste em contá-la de modo que acreditem nela. Se uma parte é documentário e

outra parte é reconstituição, isso diz respeito ao método de trabalho, não ao público. O mais importante é alinhar uma série de mentiras de modo a alcançar uma verdade maior. Mentiras irreais, mas de algum modo verdadeiras. É isso que importa. Tudo é inteiramente mentira, nada é real, mas o todo sugere a verdade. Abbas Kiarostami.

Pausa. Os dois ficam em silêncio.

CAO GUIMARÃES

Eu proponho o seguinte: vamos então voltar à fonte de onde tudo isso começou.

Cao Guimarães vai na estante e pega outro livro: as obras completas de Edgar Allan Poe. Cao começa a ler o conto em que o filme foi inspirado (trechos do conto sendo lido por Cao) (GOMES & GUIMARÃES, 2012).

Na cena seguinte, após ler trechos do conto de Edgar Allan Poe, Cao Guimarães defende que o melhor caminho é abdicar do roteiro e tentar encontrar “o homem na multidão” nas ruas de Belo Horizonte. Nesta mesma cena, a última rubrica de ação indica um plano do roteiro sendo jogado no lixo. As sequências seguintes (16 a 19) são descritas de forma mais documental, indicando o processo de busca de entrevistados (anônimos) no centro da cidade e no metrô: “Uma pessoa da produção carrega um cartaz que diz: *Se você tiver uma estória sobre solidão, nos conte*” (GOMES & GUIMARÃES, 2012). As rubricas preveem pessoas na multidão, rostos em close e sugestões sobre os depoimentos dos anônimos. Finalmente, na sequência 19, em meio às entrevistas dos anônimos para os diretores (que também estão previstos para aparecer em quadro), surgem os personagens ficcionais Juvenal e Margô. Esta sequência representa, de certa forma, uma espécie de “passagem” quase definitiva da narrativa documental para narrativa ficcional⁶⁷:

INT. - ESTAÇÃO ELDORADO DO METRÔ - DIA 19

Várias pessoas são entrevistadas pelos diretores e contam suas histórias solitárias.

Um dos entrevistados é Margô que fala muito. Outro entrevistado permanece silencioso o tempo inteiro. Ele é Juvenal.

SEGUNDA CAMERA EM OUTRO PONTO DE VISTA filma a equipe entrevistando Juvenal.

A câmera está na mão e mostra, em plano aberto, a equipe entrevistando Juvenal.

Devido ao insistente silêncio de Juvenal, os diretores desistem de continuar a entrevista, agradecem a Juvenal que se levanta.

A equipe toda se abraça e comemora o fim das filmagens.

Juvenal segue caminhando e passa perto da câmera que começa a segui-lo. Até que Margô se aproxima dele e, por trás dele, toca em seu ombro.

⁶⁷ Da sequência 19 até a cena/sequência 64 teremos somente situações ficcionais. Apenas as duas últimas cenas do roteiro (65 e 66) retomam situações documentais.

MARGÔ

Oi Juvenal!

Tudo bem?

Tudo joia?

Então dá pra gente almoçar amanhã? Tem um PF aqui pertinho que é tranquilo e barato.

Pode ser?

Juvenal se assusta com o convite mas diz sim com a cabeça.

Juvenal segue andando pela estação e vai para a rua do centro (GOMES & GUIMARÃES, 2012).

Os roteiristas-diretores não só oscilam entre uma escrita documental e ficcional, como trazem para dentro do próprio roteiro, da própria fábula, a discussão sobre a escrita cinematográfica e assim, explicitam seus diferentes pontos de vista sobre processo criativo, sobre cinema e também suas afinidades. Cada um, a sua maneira, está à espera do acaso, do imprevisto, a tal epifania bradada por André Bazin. A tal certeza de que “algo a mais pode acontecer durante as filmagens” (ainda que a direção siga o roteiro ficcional) fica explícita tanto no conteúdo dos diálogos entre os diretores como na composição das cenas, das sequências e até mesmo na extensão do roteiro. Formatado dentro dos padrões internacionais de escrita, o texto apresenta um total de 35 páginas. Ao selecionar apenas a parte em que aparecem os personagens ficcionais (a única parte do roteiro a qual foi para tela), contabilizam-se apenas 26 páginas, com 45 cenas (um número destacadamente reduzido para um roteiro de longa-metragem de uma hora e trinta e cinco minutos).

Da cena 20 até a cena 34, apresentam-se apenas o personagem Juvenal e sua rotina rarefeita. O protagonista atravessa alguns lugares no centro da cidade (ruas, lanchonete, correios, praça, terminal de ônibus), chega ao seu prédio, passa a noite em seu minúsculo apartamento; no dia seguinte, caminha pelas ruas novamente, chega ao metrô da cidade, conduz o trem do metrô. Pouco acontece durante essas 14 cenas (uma situação ou uma ação de uma determinada cena não leva a outra cena). As situações que se apresentam não são especificamente dramáticas, mas sim cotidianas, banais, comendo, já neste início, uma estrutura distendida.

Juvenal não se envolve em um conflito explícito, nem mesmo dialoga com outros personagens. As informações sobre o protagonista surgem muito mais através do seu olhar sobre as pessoas e os lugares e de rubricas com características literárias (trazendo indicações sobre o passado de Juvenal, sobre seu estado

emocional, sobre seus pensamentos). No primeiro caso, os roteiristas optam pela descrição em detrimento da narração. Esta espécie de inversão de hierarquia visual (onde o que deveria ficar em segundo plano toma a frente da narrativa) cria um desequilíbrio nas escritas das rubricas de ação: na maioria das vezes, há uma descrição sucinta da ação do protagonista e, em contraponto, uma descrição detalhada dos lugares e das pessoas que compõem o seu ambiente narrativo. A cena 22 é um exemplo:

EXT - PRAÇA SETE - DIA 22

Juvenal descansa do almoço. Ele está em um banco onde ao lado dele um grupo de aposentados joga dominó e conversa amenidades.

Um pouco mais a frente um garoto joga bola solitariamente.

Ele chuta devagar e corre para defender. Narra o jogo para si próprio como se fosse atacante e goleiro. Uma trave improvisada de tocos de madeira marca os limites do gol.

Juvenal observa a brincadeira e a expressiva narração do garoto que personifica um time inteiro – passa a bola pra si mesmo, dribla um oponente fantasma a sua frente e chuta ao gol adversário.

Uma recordação nostálgica está impressa em seu rosto. É como se a infância de Juvenal fosse cheia de momentos solitários como aquele (GOMES & GUIMARÃES, 2012).

O leitor-espectador delinea Juvenal de forma tênue, não através de ações capazes de gerar grandes tensões dramáticas, mas sim através do seu olhar sobre seu entorno e também através de seu estado emocional (descrito de forma mais literária com o uso de verbos de ação interna – vestígios da influência do texto de Poe?). Vale destacar as possíveis rupturas documentais como, por exemplo, a conversa dos aposentados. Os roteiristas não “abrem caixa de diálogo”, também não explicitam um assunto específico, apenas indicam a conversa de uma forma vaga, aberta, “cotidiana”. E aqui vale resgatar parte da fala de Cao Guimarães, na cena 13 (transposta na página nove), quando o ele propõe que a dinâmica da obra seja mais documental: “[...] devemos sair com a câmera e com os meninos do som para captar aleatoriamente situações sonoras reais e depois montar um mosaico de conversas bizarras”. Ao longo do roteiro, é possível encontrar outras cenas em que Juvenal observa/ouve falas cotidianas (apenas indicativas) entre pessoas aleatórias, em lugares públicos (banca de jornal, supermercado, praça). Dessa forma, o texto propõe um jogo, uma sobreposição do documental e do ficcional. Os sons cotidianos, documentais (os sons que estariam por vir), acabam por atravessar a narrativa, suspender uma leitura ficcional, fechada, e criar novas possibilidades de percepções sobre o próprio personagem. Afinal, quais conversas

Juvenal ouviria? Quais sons compõem seu ambiente e interferem em seus sentidos?

Ao chegar a seu apartamento, Juvenal continua sozinho, sem interagir com nada nem ninguém e mantém seu interesse pelo cotidiano mundano, através de seu olhar pela janela: “A janela da casa é como uma grande tela de cinema onde Juvenal fica horas a observar o movimento da cidade”. Os roteiristas levam adiante duas imagens, fixadas no início da modernidade – a rua e a janela, “matrizes que se tornaram recorrentes nas artes e na literatura” (GOMES, 2001), para representar o envolvimento do personagem com a cidade (a “megacidade”, a megalópole), mas não sem revelar novas configurações contemporâneas.

A solidão e a falta de índices que revelem contrastes no perfil do protagonista se mantêm nestas cenas, dentro de casa. Uma reação mínima (Juvenal fica ofegante, ansioso, ao ouvir o locutor de rádio comentar o número de pessoas que sairão da cidade durante o fim de semana) não traz um dado novo, apenas amplifica uma informação dada em uma rubrica anterior: Juvenal não suporta ficar sozinho nem dentro, nem fora de casa. A cena seguinte que revela o personagem com “certa alegria” ao ver o elevador apinhado de gente confirma dramaticamente todas as cenas anteriores. Não há uma alteração no ritmo emocional do roteiro, destaca-se, de certa forma, uma estrutura cíclica (Juvenal volta ao “ponto zero” do roteiro. Está novamente autômato, em meio à multidão).

Nestas cenas, onde o leitor-espectador se depara apenas com o personagem Juvenal, há uma dilatação do presente vazio, propagado por Leo Charney: “A experiência que chamo deriva descreve [...] a atividade geral de viver com o presente vazio, levando-o para frente através do tempo e do espaço” (CHARNEY, 1998, p. 7).⁶⁸ Uma repetição sistemática do presente vazio tanto no ambiente público quanto no ambiente privado. Este “nada acontece” é construído a partir de uma descrição detalhada da própria não ação dramática do personagem e de seu olhar sobre o entorno – assim, a câmera/o espectador assistiria o personagem vendo/observando e não agindo – ainda que – na maioria das cenas, só seja possível assistir o personagem observando e não exatamente *o que* ele está observando (questão que devo analisar mais profundamente, no capítulo seguinte).

⁶⁸ Original: “The experience that I call drift describes [...] the general activity of living with empty present, carrying it forward through time and space” (CHARNEY, 1998, p. 7).

A cena 35 do roteiro traz a personagem Margô e o segundo “diálogo” entre personagens ficcionais. A partir daí, Juvenal é confrontado de forma mais dramática na narrativa. Na escrita da cena, chama atenção, em contraponto ao diálogo-monólogo, a utilização de rubricas sobre o estado emocional e o próprio passado de Juvenal:

Juvenal faz um curioso ‘sim’ com a cabeça. Afinal ninguém jamais lhe confidenciou um segredo, ou falou de forma tão íntima e confidencial com ele.

Juvenal pensa por um instante e faz um sinal que não. Margô tem olhar de desamparo.

MARGÔ (CONT’D)

Você foi a única pessoa que tive coragem de pedir esse favor, sabia.

Ele fica sem saber o que dizer. Está sensibilizado e, de certa forma, identificado com o drama de Margô – a vergonha de se revelar como uma pessoa solitária, sem amigos, vivendo como que a *deriva* dos acontecimentos que exigem uma sociabilização. Fica ali em silêncio observando o desespero dela. Finalmente estampa um sorriso no rosto como querendo dizer que sim.

MARGÔ(ALIVIADA) (CONT’D)

Muito obrigado! Num sei o que dizer. Somente muito obrigado (GOMES & GUIMARÃES, 2012, grifo meu).

As rubricas, novamente, utilizam recursos mais literários do que audiovisuais e assim, de certa forma, explicam o conflito interno de Juvenal. Interessante notar o emprego pontual da palavra “*deriva*” para explicitar a situação dramática do personagem. A partir desta cena, desenrola-se uma sequência de apresentação de Margô onde ela aparece na rua, em uma *lan house* e em casa. Ela interage mais virtualmente do que pessoalmente e os diálogos (apenas previstos de forma genérica) surgem somente nas cenas em que a personagem utiliza o computador. Esta espécie de parada na narrativa com o objetivo de apresentar um segundo personagem revela a intenção dos roteiristas-diretores (bastante destacada durante o lançamento do filme) de representar dois tipos de solidão: a solidão analógica (Juvenal) e a solidão digital (Margô). Quanto à escritura, para além da descrição ou dos recursos literários já citados, chama atenção a utilização de uma escrita documental (mais aberta e indicativa, menos detalhada), por exemplo, quando Margô tecla com possíveis interlocutores no computador: “Ouvimos as vozes em *off* de diferentes pessoas se alternando com as de Margô. Essas que representam os diálogos de texto que ela mantém com diversas pessoas na Internet. Desses diálogos ouvimos somente fragmentos” (GOMES & GUIMARÃES, 2012).

A partir da apresentação de Margô, não há uma progressão dramática, no sentido clássico, os personagens não são confrontados com obstáculos que se interpõem aos seus desejos explícitos. Não há dilemas, não há escolhas. As rubricas sobre o passado e o estado emocional do personagem continuam a trazer mais informações do que as ações realizadas. O final da cena 45 é mais um exemplo:

Juvenal fica assistindo a partida de Margô. Ele nem vai fechar a porta. A visita daquela mulher o perturbou de uma forma muito profunda.

Sua cabeça gira. Tem vontade de chorar ou de tirar alguma coisa grande de dentro de si, algo que o oprime desde sempre.

Se soubesse gritar, gritaria, se pudesse correr, correria, mas não faz nada, fica quieto, imóvel, olhando para a porta aberta, ouvindo os passos de Margô pelo corredor, o barulho do elevador que desce por aquele volume de concreto onde vive.

Naquele momento não se sente mais tão sozinho. Guarda para si, como um pedaço de nada que lhe dá as mãos, o que Margô finalmente não disse. O não dito estranhamente preenche sua alma, insere uma semente desconhecida naquela terra árida de sentimentos.

Juvenal vai até a janela e acompanha com os olhos Margô saindo do prédio, caminhada lenta pela rua até desaparecer na esquina (GOMES & GUIMARÃES, 2012).

Possivelmente a sequência dramática mais encadeada de forma lógica-causal do roteiro, no sentido de uma cena se apresentar como resultado da anterior seja a sequência em que Juvenal vai até um prostíbulo logo depois de Margô ir a sua casa. Haveria aí uma ação mais contundente, mais significativa por parte de Juvenal (que até então parece apenas responder e reagir passiva e automaticamente ao que Margô propõe a ele, tanto que – de forma sintomática – o roteiro ainda não apresenta nenhuma fala de Juvenal).

O cotidiano dos dois personagens segue até o dia do casamento de Margô (cena 61). E é apenas aqui que surge a primeira fala de Juvenal, no roteiro:

A festa parece que não vai durar muito. Juvenal está tão contente que nem se dá conta que bebe muito rápido. Os noivos já se vão.

Margô chega próxima a ele e diz:

MARGÔ
Obrigado por tudo, Juvenal.

Ele inesperadamente abre a boca e diz:

JUVENAL
Eu que agradeço a você (GOMES & GUIMARÃES, 2012).

O diálogo com Margô é breve, mas Juvenal continua a conversar com o pai da noiva, Odilon. É uma conversa entre tímidos (como o roteiro indica), mas que segue com certa naturalidade. Nas três cenas posteriores, Juvenal permanece em seu cotidiano, mas traz pequenas alterações emocionais que se revelam (novamente) muito mais por rubricas de ações internas: “mas não parece preocupado com as ruas desertas” (cena 62); “prazerosamente sozinho, parece não precisar de nada” (cena 63); “ele começa a gostar daquele silêncio” (cena 64). Na última cena – que traz alguma mudança nos gestos automáticos de Juvenal (fecha a janela, ao invés de abrir) – Margô chega ao apartamento do colega, triste, abatida e sem dizer uma palavra (ao que tudo indica, o casamento relâmpago não deu certo). Ela tira um pacote da bolsa e entrega para Juvenal.

Juvenal abre o pacote. É um copo de água igual ao que existe na casa de Juvenal. Ele olha para ela. Olhar de cumplicidade. Ele coloca água nos dois copos. Os dois sentam-se à mesa. Saboreiam a água, cada um no seu copo. Silêncio. Sobem os créditos com música de Gilberto Gil cantada por Chico Buarque (GOMES & GUIMARÃES, 2012).

O roteiro traz a letra da música *Copo vazio* na íntegra e, logo na sequência, a rubrica de “sobem os créditos”, indicando o fim da narrativa. As duas cenas seguintes, não incorporadas no filme, revelando os diretores convidando pessoas para assistir o longa-metragem, em cartaz, compõem uma espécie de epílogo, fechando a estrutura-macro, fazendo o leitor do roteiro resgatar o início documental da narrativa.

Dos cinco roteiros aqui elencados, *O Homem das multidões* é o único que traz para dentro do próprio texto uma discussão sobre a escrita cinematográfica, sobre a tensão entre as narrativas ficcional e documental. Um roteiro que simboliza de forma radical uma escrita contemporânea, reflexiva, onde os próprios autores estão representados, onde a obra reflete a própria obra. No deslocamento do roteiro à montagem, apenas as sequências com os personagens inteiramente ficcionais (Juvenal e Margô) permaneceram, se tornaram “o filme” na íntegra. O roteiro encarna da forma mais explícita um texto como plano de voo para criação, um texto em aberto. Ainda que as sequências de debate entre os diretores também estejam, em algum momento, descritas ficcionalmente, estão presentes dispositivos de quebras (seja dentro do próprio diálogo, seja nas sequências documentais). Mesmo na história de Juvenal e Margô (mais fechada, mais determinada), a rarefação das ações e a literariedade do texto também abrem

espaço para o imprevisto. Tal escrita parece dizer ao leitor que o filme não está no roteiro. Há um filme a ser construído nas fissuras do texto.

4.3

“João segue esperando” ou uma poética da decomposição

Situado entre ficção e documentário, *Castanha* (2014), de Davi Pretto, apresenta um processo de realização peculiar: João Carlos Castanha, ator, interpreta a si mesmo em situações baseadas em seu cotidiano, com pessoas que fazem parte de sua rotina. O diretor define o processo: “fui me aproximando de um modelo onde a construção ficcional parte de um registro documental bastante preparado e com muitas intervenções”.⁶⁹ A última versão do roteiro⁷⁰, na realidade, um argumento, ou melhor, um texto híbrido entre um argumento e uma escaleta, apresenta 21 páginas com 92 cenas no total (todas devidamente filmadas, segundo Pretto). Ao lado do roteiro de *O Homem das multidões*, o texto chama atenção pela curta extensão. Não há uma equivalência entre o número de páginas e a duração prevista para o filme, formato bastante disseminado no mercado cinematográfico.

A correlação do tempo de tela com a página tem sido uma parte importante do discurso do roteirista contemporâneo e tem sido uma maneira significativa em que o roteiro foi “quantificado”. Ele permite que os roteiristas se refiram à página X de um roteiro formatado corretamente ao minuto X do filme. De fato, muito dos conselhos de Syd Field sobre pontos de enredo e pontos de virada estão na forma de recomendações de páginas. Desta forma, o roteiro escrito é capaz de funcionar como um substituto para o filme (MARAS, 2009, p. XX).⁷¹

Existiria aí um propósito de facilitar uma visualização total (sobretudo sem as indicações técnicas de direção, fotografia, etc.), a ideia de ler o roteiro e montar o filme mentalmente com maior precisão. A equação minuto/página somada à

⁶⁹ Fonte: <<https://jornaltabare.wordpress.com/2014/11/18/diario-de-cinema-davi-pretto-autor-de-castanha/>>. Acesso em: 11 dez. 2018.

⁷⁰ Em quarto tratamento, datado de maio de 2013, um mês antes do início das filmagens.

⁷¹ Original: “The correlation of screen time to the page has been an important part of contemporary screenwriting discourse, and has been a significant way in which the screenplay has been ‘quantified’. It allows screenwriters to refer to page X of a properly formatted script to minute X of the film. Indeed, much of Syd Field’s advice on plot points and turning points are in the form of page recommendations. In this way, the written screenplay is able to work as a proxy for the film” (MARAS, 2009, p. XX).

narração no tempo presente criaria assim um efeito de viver a experiência. Ao longo das últimas décadas, tal convenção ganha força na medida em que serve de baliza para produtores e também como uma espécie de marca de uma escrita profissional.

Assim como em *O Homem das multidões*, o roteiro de *Castanha* lança mão de uma série de cenas e sequências que representam o cotidiano repetitivo do protagonista. Há, novamente, uma tendência em descrever, de forma detalhada, ações que aparentemente não tem nenhuma importância para trama. Comparativamente ao filme de Gomes e Guimarães, a estrutura dramática é mais delineada, sobretudo por utilizar uma trama subjacente que acaba por demandar uma ação mais explícita do protagonista. É possível definir três linhas narrativas, no roteiro: o cotidiano de Castanha (alternado entre seu mundo íntimo-familiar e seu mundo profissional), o conflito da mãe Celina com o sobrinho de Castanha, Marcelo, e as presenças fantasmáticas de personagens desconhecidos ou de cenas líricas que irrompem a narrativa.

A deriva de Castanha parece vir de uma desistência, de um cansaço. Nada é novo para ele, nada o mobiliza. Entre suas performances na boate, no *set* de filmagem, no palco do teatro, suas interações nas redes sociais e mesmo o sexo com Boy, o protagonista se mantém pouco mobilizado, sem vontades, sem objetivos concretos. Na primeira metade do roteiro, alguns conflitos se apresentam (a relação do sobrinho viciado em crack e a mãe de Castanha, o dinheiro para pagar as contas, o desejo de parar com as apresentações na boate), mas parecem emergir e logo submergir no cotidiano sombrio e letárgico. A utilização de cenas líricas/oníricas (descoladas de qualquer situação dramática apresentada no roteiro) cria um efeito de tensionamento sobre a narrativa cotidiana. A primeira cena do roteiro (argumento escaletado) é um exemplo:

01. Pequena rua. Madrugada. Silêncio. Vemos na penumbra um vulto movimentando-se com dificuldade. Ele fica silhuetado pelas luzes amareladas dos postes. O vulto manca. Parece machucado. A câmera se afasta lentamente, enquanto o vulto caminha em direção a ela, ao longe. Ao passar pela luz de um poste, reconhecemos JOÃO nu e descalço. Ele caminha com muita dificuldade. Seu rosto e seu tronco parecem ensanguentados. A câmera se afasta cada vez mais dele (PRETTO, 2013).

Nas primeiras cenas do roteiro, se por um lado, há a descrição detalhada de situações pouco dramáticas de Castanha, por outro, chama atenção como cada uma dessas cenas, cada uma dessas situações monocórdicas é atravessada,

interrompida por ações/situações/imagens violentas: “Na televisão, uma notícia de um espancamento brutal de um idoso num supermercado da cidade” (cena 6); “Num relance, um pássaro atinge brutalmente o para-brisa dianteiro do carro, chocando-se forte” (cena 7). Estas interrupções (ainda que descoladas da linha narrativa da cena e ainda que não dialoguem diretamente entre si) funcionam como uma espécie de prefiguração, uma forma de indicar possíveis situações para o personagem, mas, aqui, em um nível mais simbólico, engendram uma atmosfera de suspense na história.

Ainda no que se refere ao cotidiano de Castanha, vale destacar como suas performances como ator (no clube, no teatro, no set de filmagem do curta-metragem) e a forma que são distribuídas ao longo do roteiro quebram a tênue progressão dramática da rotina do protagonista, sobretudo quando não há indicação (no início da cena) de que Castanha está representando um outro personagem:

13. Carro. Rua. Vemos João no banco do motorista. Pelo vidro, reflexo da rua. Carros passam. João desce. Ele grita e reclama com um casal na rua. Começa a discutir com o jovem do casal. O casal não dá atenção.

Um jovem grita “Corta!”. Pessoas entram no local, ajudam o casal e João. João segue sério. Um jovem DIRETOR fica olhando para ele, diz que foi muito bom, enquanto outras pessoas se movimentam no set. Jovem sai caminhando, sério (PRETTO, 2013).

Estas cenas ampliam a ausência de um encadeamento dramático (enfraquecem ainda mais qualquer tentativa de uma estrutura causa-consequência), a linha narrativa do cotidiano de Castanha se apresenta estilhaçada, solta, interrompida, à deriva. É desta forma que o leitor-espectador vai construindo o personagem: em partes soltas (que indicam uma falta), em estilhaços, em uma espécie de decomposição. Em relação à escrita das cenas, destaca-se o detalhamento de ações pouco dramáticas (já citado anteriormente), com a presença de um “narrador câmera” que descreve apenas o que pode ser visto e ouvido (diferente do roteiro de *O Homem das multidões* onde se destaca um tom muito mais literário através de um narrador onisciente capaz de revelar sentimentos e pensamentos do personagem). Há também uma alternância desta escrita ficcional com uma escrita mais documental e aberta (em cenas mais pontuais):

11. João está em cima do palco, falando para o público. A música agora toca bem baixa. João, ainda vestido de mulher, faz algumas piadas para o público. Ele é muito engraçado.

Todos riem e aplaudem. Vemos em um plano aberto a extensão do bar. O lugar é pequeno, pouco iluminado. Em torno de 20 pessoas compõe a plateia. O palco é bastante improvisado (PRETTO, 2013).

Estaria impresso nesta escrita híbrida a própria parceria do ator-personagem com o diretor na escrita deste roteiro? Ainda que na escrita ficcional venha à tona uma espécie de criação simbiótica (onde o roteirista-diretor tem acesso direto ao mundo interior do ator-personagem), ainda que a história seja bastante fechada ficcionalmente, seriam essas cenas mais documentais, possibilidades de desvios, de uma presença mais incontrolável do real? Uma possibilidade do ator-personagem se colocar à deriva (à revelia do roteiro e do próprio diretor)?

Ainda na composição desse personagem, no roteiro, vale ressaltar a presença de *offs* de Castanha revelando seu estado emocional ou seu passado afetivo. Ao todo são quatro *offs*, distribuídos nas cenas 08, 26, 41 e 64. Interessante notar que os três primeiros *offs* estão distribuídos na primeira metade do roteiro, antes da cena 46 em que Castanha age de forma mais dramática (no sentido de um encadeamento lógico-causal, de criar expectativas no leitor/espectador). Os *offs* nessa primeira metade do roteiro parecem dar conta desta composição mais fragmentada do personagem, parecem ancorar de alguma forma o leitor/espectador.

A relação de Celina (mãe de Castanha) e Marcelo (sobrinho de Castanha, viciado em crack) também delinea, aos poucos, mas com maior precisão, o protagonista. Através desse conflito paralelo, Castanha é impelido a uma ação mais explícita, mais incisiva. Se na primeira metade do roteiro, as cenas relacionadas a este conflito surgem de forma inconstante, fragmentada (cenas 04, 12, 19, 31, 33, 42) revelando, em um primeiro momento, um desconforto de Castanha com a situação de sua mãe sustentar seu sobrinho Marcelo (dar dinheiro e comida quando o garoto aparece eventualmente), após a cena 46 (quando Castanha coloca veneno na comida de Marcelo), há um acirramento do conflito e da angústia do protagonista. Esta linha da narrativa segue em progressão dramática de forma clássica (com o sumiço da mãe de Marcelo, o enfrentamento final entre Castanha e Marcelo, a contratação de um matador de aluguel por Castanha, a prisão de Marcelo, o reaparecimento da mãe), mas paralelamente Castanha carrega sua própria rotina, seu cansaço contínuo. A sua deriva não

desaparece, muito pelo contrário. O conflito, o embate Marcelo *versus* Castanha parece perder força em meio ao cotidiano de Castanha (sua presença que atravessa a peça de teatro, o clube, o camarim, a casa) e assim, mesmo que tal conflito esteja completamente aparente, em primeiro plano, não se torna o foco principal da história. Algumas cenas mais poéticas, descoladas desta linha narrativa servem para indicar que a história mais significativa do filme não é a história mais aparente. O final da cena 74 é um exemplo:

Castanha e Caio estão sentados no sofá da sala, sozinhos. João começa a falar. Ele conta a história de um sonho. Ele descreve detalhadamente, falando devagar. O sonho é macabro e irreal sobre um dia em que o sol não nasceu. Não estava nublado, nem era uma tempestade. O sol não nasceu e a noite se estendeu o dia inteiro e mais o dia seguinte e assim vários dias. Ele conta que caminhava pelas ruas escuras e todos os lugares que ele conhecia já existia um Castanha lá. Na sua casa, a casa de shows, o teatro, em um set de filmagem... Sempre já existia um João Castanha. E ele não tinha pra onde ir. Apenas vagar num mundo em que seria noite pra sempre (PRETTO, 2013).

Assim como a cena 85:

85. Praia. Madrugada/Amanhecer. João está sentado na areia de frente pro mar. O céu está azulado, escuro, antes do sol nascer. As ondas do mar quebram e formam uma cor densa misturada com o azul do horizonte. Um vulto começa a sair do mar, de trás das ondas. Ele caminha em direção a areia. Esse vulto é Castanha (PRETTO, 2013).

Um detalhe que vale destacar é a postura cada vez mais contemplativa de Castanha sobre a própria rotina, sobre os próprios colegas (novamente, o “personagem mais registra do que reage”), como se, aos poucos, se colocasse fora da cena, fora da própria vida. A sequência final do roteiro (com o deslocamento de Castanha até o asilo, onde está o pai) não indica nenhum tipo de fechamento. Composta por quatro cenas (parada de ônibus, ônibus, corredor do asilo, parada de ônibus), a sequência coloca o personagem em compasso de espera. No corredor do asilo, ele apenas observa a mãe Celina cantando parabéns para o pai. Castanha está longe de tudo e todos (sem ser visto, sem ser notado) e assim sai do local.

A descrição da última cena, mais precisamente, a última frase espelha esse final em abismo, incompleto na própria sintaxe, na escolha poética da disposição das palavras: “94. Parada de ônibus. João chega e espera na parada. Ouvimos ainda ao longe, a cantoria e música da festa no asilo. **João segue esperando**” (PRETTO, 2013, grifo meu). No filme, Castanha contempla o pai, no asilo. O homem está sozinho, em frente a uma mesa com um bolo e alguns copos de plástico. Não há festa, não há comemoração, nem a mãe de Castanha está

presente. Como no roteiro, Castanha sai sem ser visto, e este é o último plano antes do início dos créditos finais. É sobre os nomes de João Castanha e Celina Castanha que começamos a ouvir um novo *off* sobre fade: “Eu estarei aplicando em vocês, hoje, a primeira dose da cura gay. Vamos todo mundo deixar de ser gay, deixar de sofrer”. Castanha aparece novamente travestido, num local indeterminado (possivelmente um clube ou boate). Com uma Bíblia na mão, começa a cantar: “Se as águas do mar da vida quiserem te afogar, segura na mão de Deus e vai”.

4.4 O personagem não está mais lá

Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010), José Renato é um geólogo de 35 anos. O personagem está no sertão nordestino com o objetivo de mapear uma área que servirá de passagem a um canal aquífero. Deixou a capital do Ceará para o trabalho e tem trinta dias para cumprir seu itinerário. Sem aparecer em nenhum momento durante o filme, o personagem narra a viagem como quem narra um diário de bordo. Vale ressaltar, logo no início, os aspectos *sui generis* da realização deste filme (e consequentemente do roteiro). Os roteiristas e diretores Marcelo Gomes e Karim Aïnouz levaram dez anos para produzir o longa-metragem. Após serem contemplados com um edital para realização de um filme (curta ou média-metragem) sobre memória, sobre a relação entre passado e presente, os dois percorreram, durante quarenta dias, o sertão do país (Bahia, Sergipe, Paraíba, Alagoas e Ceará). Durante a viagem, captaram imagens que representassem a paisagem local, os moradores e seus costumes. Com o material, produziram o curta-metragem *Sertão Acrílico de Azul Piscina*, mas acreditando no potencial narrativo das imagens, decidiram fazer um longa-metragem de ficção a partir do material documental. E, assim, escreveram um roteiro, agora, com um personagem (a voz de um personagem) e uma história. O filme, lançado em 2010, tem setenta e cinco minutos de duração.

A última versão do roteiro, repassada pelo diretor Marcelo Gomes, traz de partida uma singularidade. Ao ser questionado sobre a versão “valendo” do texto,

Gomes responde: “É muito difícil te dizer qual foi a última versão do roteiro antes da filmagem e quando se fala do *Viajo* é quase impossível pois tudo se fez na montagem”.⁷² Com cinquenta e sete páginas digitadas, o roteiro (nomeado no arquivo como “guia de roteiro”) apresenta já em sua própria formatação uma série de diferenças em relação ao padrão *Master Scene*: fonte fora do padrão *courier new* 12, cabeçalhos de cena sem indicações interior/exterior ou dia/noite, fotos ao longo do texto, uma cena por página (independente da extensão da cena, cada nova cena se inicia em uma nova página). Interessante notar que ainda que não esteja dentro do padrão consagrado, a formatação escolhida por Gomes e Aïnouz revela um cuidado com a apresentação visual do texto, um entendimento do impacto que a organização do texto (ou a chamada “mancha do texto”) causa no leitor.

Em *The screenplay – a blend of film form and content* (1990), Margareth Mehring se destaca como uma das poucas teóricas do meio a debater a função do design da página do roteiro. Para Mehring, o design se torna essencial por três razões: facilitar a leitura, dar ênfase às informações importantes e representar o conteúdo emocional.

[...] não é apenas uma questão simples de colocar palavras nas páginas. Há um formato tradicional a ser seguido; as páginas devem ser fáceis de ler; os elementos importantes de cada cena devem ser enfatizados, as palavras que você usa e a maneira como elas são organizadas na página devem ser escolhidas e projetadas para evocar suas imagens e emoções pretendidas (MEHRING, 1990, p. 231).⁷³

Alguns anos antes, James F. Boyle (1983) chamava atenção para aspectos de poesia visual ou concreta, no roteiro de cinema, através da colocação das palavras na página. No roteiro de *Viajo* até mesmo os vários (e muitas vezes, longos) espaços em branco, nas páginas, não só facilitam a leitura (como destaca Margareth Mehring), mas também criam um determinado ritmo. A formatação parece também revelar o próprio processo criativo do filme: não há dúvida que o roteiro se apresenta em plena transição. O conteúdo traz cenas-arquivo já realizadas e os *offs* do personagem recém-incorporado. Em entrevista para esta

⁷² Em comentário feito por e-mail, ao enviar o roteiro.

⁷³ Original: “[...] is not just a simple matter of putting words on pages. There’s a traditional format to be followed; the pages must be easy to read; the important elements of each scene must be emphasized, the words you use and the way they’re arranged on the page must be chosen and designed to evoke your intended images and emotions” (MEHRING, 1990, p. 231).

pesquisa, Marcelo Gomes destaca como o processo de escrita e reescrita do roteiro se tornou essencial, durante a montagem:

A gente fez um roteiro e precisava de uma voz para habitar aquele roteiro. E a gente começou a fazer exercícios de texto. Então, a gente tinha um primeiro texto do Irandhir [Irandhir Santos, ator], a gente tinha nossas imagens. E começamos a fazer esse exercício de montagem a partir da primeira versão do roteiro. Então: primeiro veio o roteiro, depois a gente começou a trabalhar as imagens (já captadas) separadas em bloco e depois começamos a fazer o exercício com o Irandhir. Foram oito meses de montagem, roteiro, Irandhir, motagem, roteiro, Irandhir (GOMES, 2017).

No roteiro, o personagem de José Renato inicia sua viagem ao sertão e sua própria narrativa-confessional listando uma série de objetos que vai precisar para seu trabalho de campo e também localizando geograficamente o lugar em que se encontra: “Estou na BR 432, quilômetro 43, altura 450 metros, clima árido [...]”, e fazendo comentários científicos intermeados com impressões subjetivas sobre a paisagem e sobre o tempo que vai ficar. No texto, ao invés de trabalhar com uma unidade de cabeçalhos técnicos (ex: SALA – INTERIOR – DIA), padrão na escrita *Master Scene*, Gomes e Aïnouz intercalam cabeçalhos de localização com ações ou emoções do personagem: Exemplos: **3. JOSÉ RENATO NUMA ESTRADA VERDE**; **6. 1ª. PARADA: LUGAREJO ERMO**; **13. JOSÉ RENATO TEM SAUDADE DE JOANA AO OLHAR O POR DO SOL**.

Em poucas cenas, através do *off* e de rubricas revelando os estados emocionais, o personagem se revela como alguém da cidade grande, alguém que só está naquela paisagem em função do trabalho, mas que não está familiarizado com aqueles cenários. Logo, José Renato revela “com quem está falando”, para quem produz aquele diário-sonoro: é para Galega (ou Joana), sua mulher. É dela que José Renato diz ter saudade, é ela quem diz amar, é por ela que inicia uma contagem regressiva para o fim da viagem. As rubricas emocionais do roteiro contrariam a máxima da escrita audiovisual (já destacada, nesta pesquisa) “só escreva o que pode ser visto ou ouvido”. Em *Prática do roteiro cinematográfico*, Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer elencam uma série de “conselhos que podem ajudar” e, entre eles, está: “Repetir três vezes em voz alta toda manhã esta citação de Tchekhov (em seus cadernos de notas): ‘O melhor é evitar qualquer descrição de um estado de alma. É preciso tentar torná-lo compreensível pelas ações dos heróis’” (CARRIÈRE, 1996, p. 40).

As rubricas de *Viajo* estão repletas dos chamados verbos de conflito interior ou de substantivos abstratos. Em todas as cenas, no final das rubricas de ação e antes do *off*, os roteiristas destacam em caixa alta a palavra ESTADO e assim detalham a situação emocional do personagem na cena (em frases sublinhadas). Exemplos: cena 4: ESTADO: vontade de mergulhar no trabalho para esquecer das agruras da vida afetiva; cena 5: ESTADO: ele quer esquecer de algo que aconteceu com ele e que não sabemos ainda o que é, por isso se dedica de uma forma objetiva, quase compulsiva, ao trabalho. Ainda nessas mesmas rubricas “emocionais”, os roteiristas dão indicações que marcam um determinado arco dramático do personagem: ESTADO: estágio 3 da solidão de José Renato depois de ler a insígnia. Gomes destaca a necessidade de tal escrita para o processo: “Essas rubricas foram fundamentais... Porque imagina que Irandhir ia habitar um personagem sem corpo” (GOMES, 2017).

Outro aspecto importante a ressaltar é o conteúdo das rubricas de ação, as rubricas que estariam “fora” da descrição “ESTADO”. Aqui, os roteiristas utilizam esse espaço do texto de formas variadas (tanto no que se refere à indicação de conteúdo e conceito, quanto no que se refere à linguagem – de documental à literária): podem intercalar descrições de ações do personagem com indicações explicitando o arco dramático do personagem ou observações conceituais-artísticas. A seguir, três cenas indicam diferentes procedimentos.

3. JOÃO RENATO NUMA ESTRADA VERDE

Construir o percurso do personagem, fazendo um distanciamento do mar e um mergulho no Sertão. Escutamos a voz de José Renato. Ele mergulha no trabalho pra esquecer de alguma coisa.

Estrada com lago no fundo em Buíque.

O *off* é lido de uma forma seca, robotizada, sem pausas, monocórdica. O rádio do carro está ligado. O áudio oscila entre os sons do rádio e o *off*, como ondas.

ESTADO: vontade de mergulhar no trabalho para esquecer das agruras da vida afetiva.

JOSÉ RENATO

Transferidor e compasso. Tabela de função trigonométrica. Mira. Papel ofício. Papel acetato e vegetal. Clips. Percevejos. Cartolina. Grampeador. Pasta tipo classificador. Máquina de calcular. Máquina fotográfica. Câmera super 8. Câmera digital. Vinte fitas minidv de 60 minutos. Carregador de bateria. Computador portátil. Fio para conexão com internet. Telefone celular (AÏNOUZ & GOMES, 2008).

Na cena acima, a rubrica do primeiro parágrafo “construir o percurso do personagem...” funciona mais como uma espécie de lembrete para

direção/montagem sobre o objetivo dramático da cena do que propriamente uma descrição de ação do personagem. As possíveis descrições de ação: “José Renato numa estrada verde” e “Ele mergulha no trabalho pra esquecer alguma coisa” não dão conta de uma visualidade ativa do personagem. Ao contrário, as duas descrições parecem não “sincronizar”, não combinar a ação dramática da cena.

Abaixo, a cena 8 do roteiro:

8. JOSÉ RENATO ATRAVESSA UMA MONTANHA

O conflito do personagem agora é um conflito de ordem profissional: seria mais barato deslocar 3.000 mil casas do que implodir uma montanha. A posição de José Renato é clara: isso não é um problema meu.

Faz 3 dias que José Renato está viajando.

ESTADO: José Renato é racional, claro, nada vulnerável, quase firme.

JOSÉ RENATO

Dia 05.

Região localizada a 100 quilômetros do Jupira da Serra. Topografia do terreno íngreme, geomorfologia acidentada. Aspecto geológico da região: o arcabouço geológico é complexo e heterogêneo, englobando terrenos pré-cambrianos cristalinos e metassedimentares.

Pausa.

A região apresenta um morro de altura elevada que irá prejudicar a passagem do canal. A opção mais barata é que o canal faça um contorno pela montanha. Evita-se assim a implosão do morro.

Pausa.

Porque insistem em fazer essa obra aqui? Bom na verdade esse não é um problema meu.

Pausa.

Terminei a avaliação do morro do Jupira da Serra cinco horas antes do previsto. Estou a quase meio dia adiantado no cronograma (AÏNOUZ & GOMES, 2008).

Na cena, chama atenção a explicação sobre origem do conflito do personagem e também, em termos de linguagem, a mistura de discurso indireto-direto (“A posição de José Renato é clara: isso não é problema meu”) evidenciando uma frase do *off*.

Abaixo, na cena vinte e um do roteiro, as rubricas trazem outras especificidades do texto de Gomes e Ainouz:

21. JOSÉ RENATO NUMA FEIRA NOTURNA – DELÍRIO

Começa aqui o delírio de José Renato. Ele cansou de fantasiar sobre uma possível relação amorosa com Joana, ele está cansado de estar sozinho, ele está cansado de catalogar rochas e terrenos e fraturas.

É tudo mentira!

Aqui é a virada emocional de José Renato: ele confessa o seu abandono, ele confessa que a vida dele virou um labirinto meio sem saída, que nem uma feira.

Ponto de virada importante do roteiro, o personagem se desmorona.

Aqui descobrimos que ele usou esta viagem para curar um abandono, mas que depois que iniciou a viagem a dor parece que aumentou.

ESTADO: Meu mundo caiu. Aqui ele revela que foi abandonado pela companheira, que ele fez aquela viagem para ajudar a esquecer-la, mas que aquela região e seu vazio só o faz lembrar mais dela.

“Parece que esta viagem faz com que eu me sinto que estou andando pra trás nos meus sentimentos. Estou andando pra trás” (AÏNOUZ & GOMES, 2008).

Além de explicar em que momento dramático o personagem se encontra: “aqui é a virada emocional de José Renato”, os roteiristas destacam a importância da cena para o próprio roteiro (o próprio filme): “ponto de virada importante do roteiro, o personagem desmorona”. As indicações emocionais (não audíveis e não visíveis) continuam a permear as rubricas: “[...] mas depois que iniciou a viagem a dor parece que aumentou”.

A escrita singular e destoante do roteiro de *Viajo* em comparação ao roteiro-padrão *Master Scene*, parece revelar o desafio de Gomes e Aïnouz na representação de uma narrativa que se constitui “à deriva” em várias camadas: 1º.) na sua própria origem e concepção quando surge como narrativa documental e é transposta para o ficcional; 2º.) na escolha do tema errante (construindo um personagem em deslocamento, com estados emocionais transitórios, sem objetivos claros); 3º.) na derivação de cenas pré-existentes que orientam a construção narrativa do roteiro; 4º.) no apagamento físico do personagem-ator que surge apenas através da voz em *off*⁷⁴.

Parece que ao optar pelo apagamento, pela ausência visual do personagem, os roteiristas se viram obrigados a carregar nas tintas de uma escrita mais subjetiva, mais emocional, a fim de contaminar a narrativa já bastante árida (composta por paisagens vazias do sertão, sem outros personagens em conflito e/ou em ação dramática, mas apenas “personagens-portrait” que servem para descrever o estado emocional do protagonista ausente). Sem a presença física do ator-personagem, o roteiro parece ampliar sua presença, se torna peça fundamental para o jogo montagem-narrações (imagem e som). Na escrita, o roteiro constrói as emoções não visíveis, mas que devem ser interpretadas-

⁷⁴ Este tipo de personagem foi definido como “acousmètre” pelo teórico e professor de audiovisual Michel Chion. Autor de obras cânones como *O roteiro de cinema* (1989) e *O som* (1998), Chion criou a definição a partir do termo *acusmático*, originado do grego. Segundo relatos históricos, na Grécia Antiga, Pitágoras costumava lecionar para seus alunos atrás de uma tela (ou de uma cortina) a fim de não distraí-los com sua presença e expressões e assim concentrar suas atenções exclusivamente nos sons produzidos (e assim aumentar suas percepções auditivas).

incorporadas-verbalizadas pelo ator. O tom e as informações emocionais não se restringem mais ao *off* em primeira pessoa, mas percorrem toda a escritura do roteiro. Mesmo uma descrição de cenário, como na cena treze, pode ganhar especificidades mais afinadas a uma linguagem artística, menos subserviente à escrita audiovisual.

Aqui José Renato revela que sofre de agorafobia, ou algo assim, que não sabe nomear, mas um medo de ficar sozinho, em espaços abertos. Medo de se achar só num espaço livre e descoberto ou de atravessar uma praça pública, uma rua.

O céu é assustador, presente demais, é muito azul. O final de tarde é aterrorizante. O dia vai acabar e vai começar um novo dia igual ao anterior. O vazio de hoje é muito semelhante ao que vai vir amanhã, vai ser sempre vazio, sem surpresas, sem imprevistos, sem acidentes, sem muito de diferente do que foi ontem e do que será amanhã (AÏNOUZ & GOMES, 2008).

A descrição pormenorizada não apresenta apenas o cenário, mas sim como tal cenário impacta o personagem emocionalmente e, ao mesmo tempo, aumenta a extensão do texto (de uma rubrica que, em princípio, poderia ser mais sintética) valorizando o tempo dramático da cena. Curiosamente, ao chegar ao fim da narrativa, quando José Renato parece superar sua decepção amorosa e imagina-se mergulhando nos penhascos de Acapulco, surge – finalmente – uma presença corporal correspondente. Mas não é o corpo de José Renato. Nem de qualquer corpo capturado durante a viagem documental de Gomes e Aïnouz. São corpos masculinos que mergulham. Imagens de arquivo (indicadas no roteiro) que ameaçam, que invadem as imagens captadas.

Inserido em um processo de produção e realização ímpar (mesmo para os padrões de filmes autorais), o roteiro de Gomes e Aïnouz reflete as consequências de escolhas artísticas radicais (como o apagamento do personagem à deriva) e se configura como lugar de experimentação de linguagem artístico-literária e/ou técnica.

4.5 **Quando seu mudo acaba, você caminha**

Abismo prateado (2011), de Karim Aïnouz, conta a história de Violeta, uma dentista, moradora do bairro de Copacabana, no Rio de Janeiro. Casada há 14

anos, mãe de um filho adolescente, a protagonista perde o rumo ao receber uma mensagem de voz do marido Djalma dizendo que vai embora para Porto Alegre e não volta nunca mais. Quem assina o roteiro é a escritora e roteirista Beatriz Bracher.⁷⁵ A canção *Olhos nos olhos*, de Chico Buarque, é a inspiração direta para o roteiro/filme, encomendado pelo produtor de cinema Rodrigo Teixeira. Em relação aos roteiros já analisados, *Abismo* traz algumas diferenças no campo extratexto: se antes os próprios diretores escreviam seus roteiros, aqui, essa atividade é realizada exclusivamente pela roteirista. Outro dado importante, relacionado à dinâmica do trabalho, é o fato do roteiro/filme ser uma encomenda, criando assim, em princípio, uma reconfiguração nas relações de poder.

O roteiro, escrito na formatação padrão, totaliza 90 cenas distribuídas em 84 páginas. Diferente dos outros roteiros já analisados onde todos os textos apresentaram uma extensão mais reduzida, aqui o número de páginas do roteiro corresponde exatamente à duração do filme (83 minutos).

A narrativa começa com uma espécie de prólogo, com Djalma dublando um documentário. Quatro cenas apresentam exclusivamente esse personagem que logo vai desaparecer da história (ainda que permaneça de forma dramática, como motivação para protagonista) e são essas mesmas cenas que serão suprimidas na versão fílmica. A cena quatro do roteiro traz a protagonista Violeta. A partir deste momento até Djalma abandonar Violeta, o foco narrativo do roteiro se divide entre o casal, mas a protagonista se revela apenas em suas ações cotidianas, sem nenhum traço aparente de conflito interno. A cena 6 é um exemplo:

INT. APTO VIOLETA/BANHEIRO - MANHÃ 6

Banheiro recém-reformado. Sobre a bancada da pia: um copo de vidro com duas escovas de dentes e uma fileirinha de objetos femininos: batom, lixa de unha, alicate, justapostos sobre a bancada.

Violeta está de sutiã e leva a camisa na mão. Olha-se no espelho, agrada a mancha roxa em seu pescoço. Passa creme no rosto, observa de perto seus olhos, boca, tem uma pele bonita.

Ajeita seu cabelo molhado com as mãos. Resolve secá-lo com secador. Liga, seca e desliga secador. Prende o cabelo em um rabo, deixando a mancha no pescoço a mostra.

Ouve o barulho de um celular-despertador, logo depois, o som baixo de uma música. Veste sua camisa. *

⁷⁵ O roteiro intitulado *Violeta*, em oitavo tratamento, está datado em 23 de agosto de 2010. Na página de rosto, destaca-se a indicação autoral “roteiro de Beatriz Bracher” e “história de Karim Ainouz e Beatriz Bracher”. Na obra fílmica, nos créditos finais, a autoria aparece da seguinte forma: argumento e roteiro de Beatriz Bracher e Karim Ainouz, livremente inspirado na música *Olhos nos olhos*, de Chico Buarque.

Repara que a torneira ainda pinga. Fecha com força, ela continua a pingar, lentamente. *

Confere meticulosamente o conteúdo da bolsa. Coloca a bolsa dentro de uma mochila. Põe também na mochila sua roupa de ginástica e uma sacolinha com: xampu, sabonete, cremes, coloca ainda uma toalha (BRACHER, 2010).

A descrição detalhada do cotidiano é mais uma vez um recurso para representar o personagem à deriva, mas, aqui, este presente vazio é tensionado pelas cenas anteriores em que o personagem de Djalma parece esconder seus verdadeiros sentimentos de Violeta. Quanto mais banal, mais desavisada a ação da protagonista, mais irônica se torna a cena. A estrutura dramática deste início do roteiro é composta pelas cenas cotidianas de Violeta e as cenas dramáticas de Djalma (até o momento em que ele, ao telefone anuncia que tem algo para falar). Neste jogo entre os dois personagens, as cenas de Violeta interrompem, atrasam, suspendem o conflito de Djalma. A partir da cena 14 B, quando Djalma grava uma mensagem para Violeta, em um gravador (mensagem esta que o leitor não tem acesso, neste momento), o foco narrativo se desloca para ela. Na cena 20 B, quando ouve a mensagem do marido, a protagonista finalmente tem suas ações cotidianas interrompidas. Depois do choque, Violeta sai da academia de ginástica e ganha a rua:

EXT. COPACABANA/AVENIDA/CALÇADA CENTRAL - DIA 22A *

Ela para na frente de uma faixa de pedestres a espera do sinal fechar para os carros. O sinal fecha, as pessoas à sua volta atravessam a rua e ela fica parada, sua expressão é dormente.

Não ouve o trânsito, não se mexe, não faz nada.

O sinal abre-se novamente para os carros. Novo grupo de pessoas se aglomera ao lado de Violeta.

24A EXT. COPACABANA/PRAÇA ALMIRANTE GONÇALVES - DIA

Violeta para em uma praça pequena com muito trânsito e barulho em volta. Senta-se em um banco olha em volta e vê carros, e, mais ao longe, a praia e o horizonte. É um lugar mais reservado apesar da cidade em volta. *

Escuta novamente o recado. Vemos que ela faz esforço para ouvir a voz que vem do celular.

Ela desliga o telefone.

Desliga, liga, digita um número, espera.

VIOLETA
(hesitante)

Djalma... eu não ouvi direito o seu recado... Tava muito barulho do aeroporto, você agora deve estar voando né?... Uma coisa de *

você não voltar, do sul... Assim... liga logo que der.

Ela desliga o telefone, levanta-se e caminha em direção à praia (BRACHER, 2010).

Nesta sequência de cenas, Violeta está em plena desorientação. Destaca-se, a descrição do que Violeta *não* está fazendo: “Não ouve o trânsito, não se mexe, não faz nada”. A descrição negativa (indicando o que o personagem não faz e não que ele está fazendo), em princípio contrariaria um dos paradigmas da escrita cinematográfica: “Um roteiro deve ser uma descrição de ações” (SARAIVA, CANITO, 2004, p. 18), mas abre espaço dentro da escrita da cena, cria uma atmosfera de imobilidade e também possibilita uma sobreposição do entorno (a rua, a paisagem urbana, os pedestres).

Há também, no início da cena 24 A, a mudança de foco da própria protagonista que, pela primeira vez, olha (contempla) ao redor. Nas dez cenas seguintes, Violeta segue em busca de uma explicação para o abandono (vai até a casa da sogra e também até o trabalho da cunhada). Existe uma intenção de criar um arco dramático mais delineado, ao colocar Violeta em busca de uma resposta imediata sobre ação do marido (compondo um contraste entre as cenas), mas tal procura deixa a protagonista cada vez mais à deriva. Importante destacar que a sequência na casa da sogra está ausente do filme e a sequência do diálogo entre a cunhada e Violeta é alterada no sentido dramático (já que o diálogo explicativo é elipsado pelos barulhos das máquinas da obra). Destaca-se aí, inevitavelmente, uma espécie de negação do roteiro (exatamente no momento em que o texto/em que a história se torna mais inteligível, exatamente na sequência em que criam uma progressão dramática mais explícita – a cunhada de Violeta deixa claro que sabia das intenções de Djalma, conta para Violeta que ele apenas esperava o momento certo para sair de casa).

De volta a sua casa, sozinha, Violeta busca vestígios, segue rastros de Djalma: liga para o hotel em busca do marido, ouve sua mensagem de despedida no gravador, investiga o que ficou no armário do casal, cheira o lençol, na cama. A chegada do filho João Paulo, acompanhado de uma amiga, não altera a situação dramática, apenas expõem o estado emocional de Violeta que alterna ações cotidianas – deslocadas de contexto – com inações. Os cacos da xícara que ela deixa cair, assim que chega ao apartamento, permanecem no chão até que a amiga do filho junte. Violeta não conta o que está acontecendo, mas mente para o filho

dizendo que Djalma pediu que ela fosse até Porto Alegre. As descrições seguem minuciosas e fiéis a uma escrita cinematográfica. Em um momento de estagnação dramática, antes de Violeta avisar sobre sua viagem, duas rubricas de ação se destacam na cena 47:

Violeta se aproxima do filho. Os três assuntam o ar e a vizinhança. O barulho do exaustor no prédio vizinho continua.

JOÃO PAULO

Eles ligaram aquele maldito exaustor de novo, mãe.

CAROL

É barulhento demais.

JOÃO PAULO

Desde que a gente se mudou, nessa hora ele ligam... A mesma coisa.

Violeta os abraça por trás.

Os três apoiados no parapeito da janela procuram entre as janelas vizinhas a origem daquela tristeza (BRACHER, 2010).

A primeira rubrica se destaca pela frase “os três assuntam o ar e a vizinhança”. A utilização do verbo “assuntar” impõe uma quebra na linguagem denotativa do roteiro. Partindo do significado de assuntar (segundo o dicionário Houaiss: 1. Prestar atenção, observar, reparar; 2. Pensar longamente, refletir) cria-se uma composição frasal mais poética, a linguagem ganha um sentido conotativo e causa um efeito diverso no leitor do roteiro. A frase também ganha relevo ao entremear uma situação cotidiana, sem maiores efeitos dramáticos (afinal, Violeta não contou ao filho que o pai resolveu abandoná-los e eles apenas conversam sobre o barulho do exaustor).

A segunda rubrica de ação onde descreve que os três personagens “procuram entre as janelas vizinhas a origem daquela tristeza” parece confirmar a intenção da roteirista de utilizar uma linguagem conotativa nesta sequência a qual compõe muito mais uma determinada atmosfera do que traz informações importantes ou coerentes com a história (afinal, não há nenhuma ação ou diálogo que indique que João Paulo e Carol também tenham motivos concretos, aparentes para estarem tristes como Violeta).

Os dois exemplos possibilitam trazer à tona o debate em torno da linguagem poética, no roteiro e, mais amplamente, o debate em torno da construção de uma linguagem própria do texto cinematográfico. Enquanto muitos

teóricos ignoraram essa questão ou simplesmente se opõem a uma linguagem conotativa, Margareth Mehring defende:

Roteiros são combinação de prosa e poesia. Eles contêm a linguagem comum da prosa e a linguagem emocional e visual da poesia. Sua finalidade é fornecer instruções específicas e, ao mesmo tempo, extrair respostas emocionais e imagens (MEHRING, 1990, p. 238).⁷⁶

Mehring propõe uma atenção específica na escolha das palavras (sejam de teor conotativo ou denotativo) no sentido de causar um determinado efeito no leitor:

Todas as palavras e imagens que evocam respostas emocionais e exploram as experiências dos leitores. Observe a economia de palavras. Observe como apenas alguns substantivos e verbos podem criar uma imagem expressiva completa em sua mente (MEHRING, 1990, p. 239).⁷⁷

Steven Maras defende um equilíbrio entre linguagem técnica e poética, uma combinação ideal para o roteiro o mais eficiente possível para todos envolvidos na produção. Para o teórico, detalhes poéticos muitas vezes podem funcionar de forma técnica: “Um diretor de iluminação, por exemplo, pode encontrar alguma parte evocativa da poesia do roteiro crucial na iluminação de uma cena” (MARAS, 2009, p. 73).⁷⁸

Violeta sai de casa rumo ao aeroporto e assim se coloca novamente em trânsito. Na movimentada Avenida Nossa Senhora de Copacabana, tenta pegar um táxi e sofre mais uma queda ao pisar no bueiro. Nesta primeira metade do roteiro de *Abismo* destaca-se uma inabilidade nas ações de Violeta. Ela se comporta atordoadamente, sem rumo, sem domínio (tanto emocional quanto fisicamente). A inabilidade está em seus deslocamentos (quando cai de bicicleta, quando sofre um tombo, quando deixa cair a xícara, quando pisa no bueiro da rua) e também em suas interações pessoais, sua forma de se comunicar (“o apagamento do outro”, professado por Charney). Mesmo quando tenta buscar informações do marido com a sogra ou com a cunhada, Violeta parece inábil a processar o que lhe é dito, o que lhe é contado. Inábil para se comunicar até mesmo com o filho que percebe

⁷⁶ Original: “Screenplays are combination of prose and poetry. They contain the ordinary language of prose and the emotional and visual language of poetry. Their purpose is to provide specific instructions and, at the same time, elicit emotional responses and images” (MEHRING, 1990, p. 238).

⁷⁷ Original: “All words and images that evoke emotional responses and tap into the readers’ experiences. Notice the economy of words. Notice how only a few nouns and verbs can create a full expressive picture in your mind” (MEHRING, 1990, p. 239).

⁷⁸ Original: “A lighting director, for example, may find some evocative part of the poetry of the script crucial in the lighting of a scene” (MARAS, 2009, p. 73).

que Violeta está agindo de forma ansiosa e incoerente (quando ela confere sistematicamente as caixas da mudança enquanto fala).

A última queda de Violeta marca uma espécie de transição na dinâmica dramática da protagonista. A partir daqui Violeta vai se comunicar apenas com estranhos, desconhecidos, em lugares públicos, mas é ironicamente com esses estranhos que vai conseguir falar sobre sua situação afetiva (mesmo que, às vezes, de forma cifrada). Depois da última queda, vai até a farmácia, fazer um curativo. Lá, em uma conversa entrecortada, conta ao farmacêutico que seu marido está longe, e também que precisa vê-lo ainda naquela noite. O diálogo com o desconhecido abre espaço para ambiguidades. Abaixo, destaco um fragmento desta sequência:

[...]

VIOLETA

Eu achei eu estava vendo tudo direito, vendo...

É interrompida.

TONI

Fica quietinha agora, por favor.

VIOLETA

O senhor acha que eu sou cega?

TONI

Eu não sei do que a senhora está falando... tá meio tan-tan por causa da queda, isso sim. (pausa) Pode inchar um pouquinho. Mas com poucos dias passa.

Os dois ficam em silêncio. Toni começa a falar como que para acalmar uma criança.

TONI (CONT'D)

Passa, passa, passa, pronto, passou.

VIOLETA

Eu sei, vai passar. Conheço o meu Djalma, ele está sempre brincando, imitando umas vozes... (imita uma brincadeira de Djalma) Cada dia é uma coisa diferente (BRACHER, 2010).

No diálogo, é possível perceber que enquanto o farmacêutico fala sobre algo concreto, sobre o machucado que Violeta acabou de sofrer, a protagonista diz frase carregadas de sentidos duplos: “Eu achei que eu estava vendo tudo direito, vendo...”; “O senhor acha que eu sou cega?”.

Interessante notar como as sequências do apartamento e da farmácia se distinguem, se alteram, na aproximação com a obra fílmica. Nas cenas realizadas, destacam-se as supressões: não há mais a cena com os cacos da xícara, nem os três personagens “assuntando a vizinhança”, nem mesmo o diálogo com o

farmacêutico. Da escrita do roteiro para o filme percebe-se ou a supressão, ou ainda o deslocamento (a desordenação) das cenas, reforçando assim o discurso de Aïnouz sobre o próprio processo de criação:

Eu acho que sempre tem um excesso, pelo menos no meu processo. [...] Quando eu falo que eu não gosto de escrever, eu realmente não gosto de escrever. Mas eu adoro editar. Adoro ter um texto onde eu posso passar e dar sugestões e cortar e fazer notas e tal. [...] sempre filmo mais diálogos do que tem no roteiro, sempre escrevo mais do que eu preciso (AÏNOUZ, 2013, p. 47).

Do roteiro ao filme, parece que este excesso (suprimido ou realocado) constrói uma espécie de estrutura invisível, as cenas criam uma maior sustentação para a história e, ao mesmo tempo, facilitam as próprias elipses futuras.

Violeta chega ao aeroporto, mas não embarca para Porto Alegre. Com todos os voos lotados, compra passagem para o dia seguinte. Assim, fica em completa suspensão. A cena 56 do roteiro traz ações mínimas ou descrições do corpo e da expressão da protagonista:

INT. AEROPORTO SANTOS DUMONT/SAGUÃO - NOITE 56

Violeta, com seu olho inchado, o curativo, as mãos enfaixadas, está sentada na cadeira do saguão no piso térreo do aeroporto.

Sua mala está na cadeira ao lado. O aeroporto bastante vazio. Ela é uma figura sozinha.

Apalpa devagar a região inchada de seu rosto. Afasta a cutícula das unhas. Tudo muito lentamente, com pausa entre as ações. Passa os dentes em seus lábios enquanto tira os sapatos. Abre e fecha os dedos dos pés. Coloca novamente os sapatos.

Abre a sacola e arruma melhor os objetos e roupas que ela jogou ali dentro, apressadamente, antes de sair de casa.

Tira da mala seu casaco e veste-o, aquecendo-se do frio do ar-condicionado do aeroporto (BRACHER, 2010).

Para além das ações mínimas e detalhadas que dilatam a cena, há ainda um breve comentário: “Ela é uma figura sozinha”. Uma aparente reiteração de toda a situação dramática, mas que marca a presença de um narrador e abre possibilidades de interpretação (as diversas formas de representar, de revelar uma mulher sozinha, em um aeroporto vazio). Ao mesmo tempo em que o roteirista faz um comentário sobre o personagem (extrapolando sua escrita neutra), abre também a possibilidade de interpretação para quem irá dirigir. O jogo se amplia. Como defende Pier Paolo Pasolini, o roteiro encaminha o leitor a um filme que está por ser construído: “[...] o autor de um roteiro pede ao seu destinatário uma

colaboração particular: a de levar ao texto uma completude visual que ele não tem, mas na qual ele sugere” (PASOLINI, 1986, p. 2).⁷⁹

Violeta pega um táxi de volta ao bairro de Copacabana. No táxi, conversa com a motorista Elvira, mas não é propriamente um diálogo onde uma ouve e responde à outra e faz a trama avançar. Há uma espécie de monólogo paralelo. A protagonista solta frases que indicam seu desejo: “eu não queria dormir antes de ver o meu marido” e assim até mesmo o diálogo do roteiro parece estar à deriva, sem uma continuidade lógica que crie qualquer expectativa dramática.

De volta ao bairro de Copacabana, Violeta perambula por um boteco, se instala em um hotel, dança em uma boate. Nesse momento de pausa dramática onde a protagonista parece deambular apenas na espera do voo rumo a Porto Alegre, há uma mudança de foco. Agora, Violeta parece contemplar o que está ao seu redor: “Ela olha em volta, observando os outros fregueses – alguns jovens, outros mais velhos que parecem estar ali sempre”; “Repara nas pessoas que entram, no trabalho dos garçons. Seu olhar é lento, cansado e não para quieto. Vai de um rosto ao outro”. Esse deslocamento de foco (agora, não são apenas leitores-espectadores que observam as ações, mas a própria protagonista observa o que se passa ao redor) abre para uma interpretação própria por parte do leitor. As rubricas de ação estão bastante resumidas, considerando o que está sendo proposto: afinal, que pessoas são essas? Que rostos são esses? E assim, também surge a possibilidade de uma interferência maior do contexto externo, de um real instantâneo.

O olhar mais contemplativo da protagonista também se volta a ela mesma, como se tomasse uma consciência maior do seu estado emocional: “De um momento para o outro, todo o seu corpo se apresenta estranho a ela, ressaltado, sozinho e machucado”. Aqui, na rubrica de ação, o narrador neutro se transforma em narrador onisciente seletivo ao acessar o estado emocional, mental do personagem. Ao longo do roteiro, quando as ações do personagem se transformam em ações menos consequentes, no sentido dramático, surgem rubricas mais literárias, ambíguas ou elípticas. Uma possibilidade de uma maior interpretação por parte do leitor.

⁷⁹ Original: “[...] the author of a screenplay asks his addressee for a particular collaboration: that, that is, of lending to the text a 'visual' completeness which it does not have, but at which it hints” (PASOLINI, 1986, p. 2).

Depois de passar parte da noite entre o boteco, a boate, o hotel, Violeta se põe a caminhar e caminhar. Na andança, atravessa lugares conhecidos de Copacabana e as rubricas de ação detalham essa jornada. Ao chegar à praia, ouve novamente (e pela última vez) a gravação de Djalma. A gravação surge de tempos em tempos, durante todo o roteiro, marcando uma situação dramática cíclica. Como se Violeta estivesse sempre na mesma situação. Na praia, finalmente, ela chora e depois encontra uma menina com quem consegue explicitar sua deambulação existencial. Separadas pela porta do banheiro público, os dois personagens revelam facilmente seus estados emocionais:

MENINA: Você também não tem casa?

VIOLETA: Não...

MENINA: Porcaria de vida...

VIOLETA: Tem alguém lá fora? Você quer que eu chame alguém?

MENINA: Não, eu quero ficar só.

VIOLETA: Por quê?

MENINA: Eu quero ficar com a minha mãe...

[...]

MENINA: Você vai pra onde?

VIOLETA: Eu não sei... (BRACHER, 2010).

Na conversa com o pai da criança, Nassir, Violeta descobre que eles estão também em “pleno trânsito”, estão “morando” há mais de uma semana dentro da van, mas seguem para um destino final, no nordeste: “[...] lá tem vó, tem vô, família de verdade, sabe?”. Violeta fala em tom confessional: “Eu acho que meu marido me abandonou”. Nesse encontro com a menina e com o pai da menina, Violeta parece enfim se deparar e assumir sua realidade. Parece se desprender de seu desespero e do desejo de permanência (a vontade de estar com o marido, a vontade de continuar um rumo pré-determinado da vida). Já no aeroporto, depois da carona, Violeta vê a menina brincar, sorrir. Nassir canta uma música de sua composição e a filha o acompanha, é um momento de afeto. Finalmente, eles se despedem, pai e filha seguem viagem de van, mas Violeta não embarca mais no avião. Volta para as ruas da cidade enquanto Nassir e a menina atravessam a ponte Rio-Niterói. No rádio do carro, começa a tocar a música-inspiração do filme *Olhos nos olhos*.

4.6 Derivas sobrepostas

A Cidade onde envelheço (2016), filme de estreia de Marília Rocha, se destaca como único roteiro do *corpus* da pesquisa escrito a seis mãos. Além da diretora do filme, assinam o texto João Dumans e Thais Fujinaga. O filme conta a história de duas jovens portuguesas Francisca e Teresa. Francisca mora, em Belo Horizonte há algum tempo, e recebe a visita da amiga de infância, Teresa, que chega às terras brasileiras para tentar uma nova vida. Vale ressaltar que boa parte da pesquisa e a seleção de elenco das protagonistas são realizadas em Portugal, impactando, assim, a criação do roteiro. Rocha faz questão de destacar o processo de escrita “em etapas”, similar a um processo de escrita documental:

A escrita do roteiro do *Cidade onde envelheço* não foi fechada em um momento do roteiro como é tradicionalmente, Ele seguiu... Ele teve a primeira parte antes da filmagem e a segunda parte, retomado na montagem. Nessa primeira parte, ele seguiu muito junto com a pesquisa. Inclusive foi uma pesquisa filmada e fotografada. Eu trazia essas referências para o João Dumans que foi o roteirista que trabalhou comigo, nesse momento... De escrita do argumento e de uma primeira versão do roteiro (ROCHA, 2018).⁸⁰

Assim como *Abismo Prateado*, o roteiro do filme segue a formatação padrão e o número de páginas (83), que corresponde relativamente à duração do filme de 89 minutos. Ainda vale destacar que o roteiro é dividido em três partes, nomeadas respectivamente: prólogo (da cena 1 até a cena 10), parte I (da cena 11 até a cena 67) e parte II (da cena 68 até a cena 114). Os dois filmes não guardam semelhanças apenas na extensão do texto cinematográfico e na autoria compartilhada (roteiro e direção). O início do roteiro de *A Cidade* traz um prólogo onde Francisca lê (em *off*) a carta de sua mãe explicando a chegada de Teresa. Interessante notar que assim como *Abismo* essa sequência inicial – que estabelece a situação dramática, também vai desaparecer da versão final do filme. Assim, a cena 11 do roteiro passa a ser a primeira cena do filme, deslocando desta forma o foco narrativo de Teresa para Francisca. Esta alteração durante o processo de realização do filme explicita bem a singularidade desta história a qual apresenta dois personagens à deriva que não se encontram para seguir uma jornada juntos, mas que se atravessam e se distanciam. Enquanto Teresa chega a Belo Horizonte e

⁸⁰ Em entrevista realizada em dezembro de 2018.

se deixa encantar pelas novidades de um país desconhecido, Francisca se encontra em plena saudade melancólica da terra natal. Existe aí uma espécie de sobreposição de duas derivas, como se Teresa (a portuguesa que acabou de chegar) representasse o passado recente de Francisca e Francisca (a portuguesa que está radicada em Belo Horizonte) o futuro de Teresa.

Esta sobreposição dramática está refletida na estrutura narrativa pendular do roteiro que oscila continuamente entre as duas protagonistas. As cenas cotidianas, banais tanto de Francisca quanto de Teresa diluem a possibilidade de tensão dramática de maior potência e servem mais para expor os traços de personalidade de cada uma das protagonistas. Os incidentes que, em princípio, poderiam funcionar como catalisadores de uma progressão contínua acabam por revelar e por demandar mais o estado emocional de Teresa e Francisca do que ações imediatas (lógico-causais). Assim, Teresa chega ao Brasil, precisa se estabelecer, mas não tem muita pressa em começar a trabalhar ou estudar. Busca informações aqui e ali, mas essas questões práticas de sobrevivência não a mobilizam dramaticamente. O mesmo acontece com Francisca que precisa lidar com o fechamento do restaurante onde trabalha, mas também não coloca esta situação como um problema a ser resolvido com urgência. Quando as duas amigas partilham a mesma cena, quando conversam, não desdobram essas situações em seus diálogos, não falam de seus problemas concretos, mas de suas impressões, de seus sentimentos sobre a terra natal e a cidade onde vivem. E o possível conflito inicial entre as duas – devido a uma receptividade nada acolhedora por parte de Francisca, não se desenvolve. Nesta primeira parte da narrativa, as vidas cotidianas das protagonistas, os “recortes de vida”, os presentes vazios que correm “em paralelo” engendram mais intensamente o efeito do real.

Sem mergulhar propriamente em um drama nuclear, as duas amigas são delineadas muito mais a partir de seus olhares sobre o mundo, sobre a vida (ainda que pontualmente, sem muitos arroubos filosóficos) do que por suas ações (ou, melhor dizendo, por suas ausências, por suas faltas de ações dramáticas). As relações afetivas das duas protagonistas também não chegam a criar sub-tramas expressivas, capazes de propulsionar o fio narrativo principal. Na cena 37, Teresa comenta que terminou um relacionamento, em Portugal, mas tal informação não se desdobrará em conflito. Já Francisca está envolvida afetivamente com Leandro, mas também não é a partir desta relação que a protagonista viverá um drama mais

explícito, ou uma angústia permanente, na narrativa. Quando Francisca e Leandro estão juntos, qualquer diálogo, qualquer situação emocional que aponte para uma possível tensão entre eles ou mesmo um maior aprofundamento da relação logo sofre uma espécie de interrupção pelas impressões, pelo estado de ânimo de Francisca (sobretudo pelas suas falas em relação ao Brasil, aos brasileiros, ou sobre sua estadia no país): “Pois eu ficaria feliz com qualquer espécie de praia, mesmo feia. Desde que vim pro Brasil não entro no mar” (cena 32).

Ainda que a progressão das cenas não siga uma lógica causal, delineando assim uma estrutura fluída, dispersiva, a divisão em três partes (prólogo, parte 1, parte 2) demarca não só uma nova situação dramática, mas traz a reboque uma cena significativa (cena 66/67). Se na cena 41 (parte 1), Teresa revela seu desejo de conhecer Inhotim e Francisca reage negativamente, dizendo que o lugar é o “que há de mais turístico” e que não tem nenhuma vontade voltar, nas cenas 66/67 (parte 1 para parte 2), as duas amigas aparecem no lugar, “sem aviso prévio”. Nenhuma cena, nenhum diálogo preparou tal momento:

66 INT. INHOTIM / GALPÃO JANET CARDIFF - DIA

Vemos apenas o rosto de TERESA. Ela tem uma expressão fascinada e, ao mesmo tempo, triste. Ouvimos a MÚSICA sublime que sai das caixas de som da instalação. TERESA está sentada em um banco ao centro do galpão. Num dado momento, ela sai do transe e vê uma MULHER limpando as lágrimas no banco à sua frente.

67 EXT. INHOTIM / JARDINS - DIA (POUCO DEPOIS)

FRANCISCA e TERESA estão sentadas no gramado, embaixo de uma árvore de copa gigante. Elas comem um lanche que trouxeram de casa. Enquanto come, TERESA olha seus pés.

Está de sandália e seus pés estão sujos da caminhada.

TERESA

Sabes que antes da viagem eu fui num astrólogo... num desses sérios... E ele me disse: vá pra qualquer país, menos pra o Brasil e pra Ásia.

TERESA ri e olha pra FRANCISCA.

TERESA

De verdade... aquilo até me abalou, sabes?

FRANCISCA

E mesmo assim quisestes vir ao Brasil?

TERESA faz que sim, termina de comer seu lanche e amassa o papel alumínio.

TERESA

Tu viste aquela rapariga a chorar com aquelas caixas de som?

FRANCISCA

Não.

TERESA

Uma moça... eu quis chorar vendo ela chorar. Não imaginei que existia um lugar assim.

FRANCISCA

Sim... é tudo tão grande, tão imponente. E não sei, acho que um tanto elitista também.

TERESA

Estás a ser cínica.

FRANCISCA

Esse lugar é que é um pouco cínico. E há outras coisas que nos fazem chorar e nem por isso são obras de arte.

TERESA

Sim, mas... agora... não se trata disso. Não sei explicar. Eu não tenho nada pra fazer em Portugal. Eu não quero voltar ao ZDB, à calçada do Combro, ao Quarenta e Nove.

FRANCISCA olha para TERESA.

TERESA

Foi isso que eu pensei enquanto ouvia aquela música, sabes? E além do mais, não sei, eu sinto-me acolhida aqui. Sinto que os olhares das pessoas sobre mim é mais interessante, deixa-me fluir mais.

FRANCISCA

A gente sente-se logo em casa no Brasil... os portugueses que conheci aqui vieram viver a vida que não podiam ter em Portugal. Para ter qualquer coisa que está muito mais associado a uma espécie de liberdade... que querem viver e lá não conseguem, ou porque estão presos, ou porque já não deu mais, ou porque se fartaram. Mas ao mesmo tempo querem estar em casa, aquela segurança da casa. É estranho... tem um pouco de uma atitude colonialista nesse sentimento.

As duas ficam em silêncio por um longo tempo.

TERESA

Sabes a única coisa que eu realmente sinto saudade?

FRANCISCA

Sei. Do mar.

TERESA

Tu também sentes?

FRANCISCA

Desde o primeiro dia (DUMANS, FUJINAGA & ROCHA, 2014).

A presença das amigas, em Inhotim, imprime de forma simbólica um certo progresso na relação de Francisca e Teresa. Mas a informação é sutil, submersa. Elas falam sobre seus sentimentos em relação ao Brasil e compartilham a saudade de Portugal. A última cena da parte 1 traz um enquadramento dos sentimentos dos personagens e uma preparação (ainda que cifrada) para o que está por vir. Mas interessante notar que a cena não se torna peça-chave para um futuro aprofundamento da relação das duas amigas. Quando Francisca desabafa dizendo

que “precisa desesperadamente ver Lisboa”, não é com Teresa que divide tal sentimento. Não há também uma progressão paralela desse conflito. Francisca não se mobiliza secretamente para ir embora. A estrutura dramática continua fiel a sua proposta dispersiva, intermitente. Nada está encadeado. Quando Francisca anuncia que vai embora definitivamente para Portugal, a notícia impacta Teresa, e também chega como uma certa surpresa para o próprio leitor-espectador (ainda que seja um desfecho inevitável).

A partida iminente de Francisca coloca Teresa em movimento, no sentido dramático. Precisa se fazer sozinha, precisa percorrer lugares para alugar. Depara-se com as dificuldades burocráticas do cotidiano que, por sua vez, acabam interrompendo o fluxo, aumentando continuamente a tensão entre deslocamento *versus* imobilidade, mas sem exatamente criar um drama para personagem. Teresa recebe a notícia de que não passou na faculdade, mas nada se torna um grande problema para ela. Enquanto isso, Francisca prepara sua partida também sem maiores dificuldades (seja de ordem prática, seja de ordem emocional). É a vida seguindo seu rumo esperado, quase cíclico. A tensão se dilui cena a cena, numa fatalidade cotidiana. Nenhuma das duas luta contra a situação em que se encontram. As derivas sobrepostas ficam ainda mais explícitas quando, depois de Francisca ir embora, Teresa encontra com Leandro, casualmente, na rua, e ele dá uma carona para ela. São as três últimas cenas do roteiro:

112EXT. BAIRRO SANTA TERESA – TARDE

TERESA está no ponto de ônibus da Rua do Ouro. O ponto está cheio de gente, especialmente de trabalhadores da região.

TERESA olha pensativa para a calçada, alheia ao tumulto do fim do dia e ao movimento intenso de passageiros que sobem e descem dos ônibus.

Uma lufada de vento agita as folhas e a desperta. TERESA confere o seu celular. São 17h15 e o céu começa a anunciar a chuva.

No fim da rua, TERESA vê seu ônibus se aproximando. O ônibus para e ela forma fila atrás das pessoas para subir. Enquanto espera sua vez de entrar, TERESA vê um rapaz se aproximar, vindo do outro lado da rua. Ele chega no ponto e seu olhar se cruza com o de TERESA e só então eles se reconhecem. É LEANDRO.

LEANDRO sorri e se aproxima. O ônibus fecha as portas e vai embora.

LEANDRO
Oi Teresa.

TERESA
Oi Leandro, tudo bem?

Os dois ficam se olhando sem ter muito o que falar.

LEANDRO
Você perdeu o seu ônibus?

TERESA
Sim. Mas não tem problema. Passa outro rapidinho.
O céu faz um estrondo, e o vento continua a soprar forte, ameaçando chuva.

LEANDRO
Cê tá indo pra casa da Francisca? Quer dizer, pra sua casa?

TERESA
Não é minha casa. Eu tenho que sair de lá amanhã.

LEANDRO
E pra onde você vai?

TERESA
Ainda não sei.

LEANDRO percebe que TERESA está um pouco perdida.

LEANDRO
Vem, vamos que eu te dou uma carona.

TERESA
Não precisa, pode deixar.

LEANDRO
Não, é sério. Me faz companhia...e cê pode me dar notícias da Francisca.

TERESA aceita. Ela e LEANDRO atravessam a rua e dobram a esquina correndo. Vão em direção a um Fiat Uno antigo.

113 INT/EXT. CARRO DE LEANDRO – TARDE
LEANDRO senta no banco do motorista e abre a porta pra TERESA entrar. Ele dá a partida no motor e espera.

LEANDRO
Tem que esquentar...

TERESA
O quê?

LEANDRO
Tem que esquentar o motor... é álcool.

Os dois esperam com o carro ligado. As primeiras gotas de chuva começam a cair no para-brisa.

TERESA
Eu tenho saudades de conduzir.

LEANDRO
Cê gosta de dirigir?

TERESA

Gosto... sempre gostei. Acho que é por causa do meu pai.

LEANDRO

Então pronto! Você dirige... eu não gosto de dirigir na chuva mesmo.

TERESA olha pra LEANDRO, tentando ver se a oferta é séria.

LEANDRO

Bora trocar de lugar... cê pula pra cá e eu dou a volta.

LEANDRO sai do carro e dá a volta correndo, enquanto TERESA pula pro banco do motorista. Ele entra no lado do passageiro respingado de chuva, enxuga o rosto com as mãos e põe o cinto de segurança. TERESA olha pra ele sorrindo e também coloca o cinto.

LEANDRO

Pode ir que já esquentou.

TERESA liga o limpador e dá a partida. A chuva aumenta e os vidros do carro começam a embaçar. LEANDRO limpa o para-brisa com as mãos. Depois ele se vira pra procurar algo no banco de trás. Se livra do cinto de segurança e enfia o tronco no meio dos bancos dianteiros.

LEANDRO

Deixa eu alcançar um jornal aqui atrás...

LEANDRO pega um maço de jornal velho no banco traseiro, arranca uma folha e começa a passar no para-brisa. Abre um pouco sua janela.

LEANDRO

Você se importa de abrir um pouco o seu vidro?

TERESA

Como? Abrir o vidro?

LEANDRO

É. Vai molhar um pouquinho, mas senão não vai desembaçar.

TERESA abre um pouco o vidro, uma fresta pequena.

TERESA

Está bom assim?

LEANDRO

Está ótimo. É só um pouquinho mesmo.

TERESA arreda um pouco para o lado, para escapar da chuva, mantendo-se atenta ao caminho.

LEANDRO

Tá te molhando?

TERESA

Um pouco.

LEANDRO

Então fecha, fecha. Acho que isso não vai dar muito certo.

TERESA

Ok.

TERESA ri e fecha a janela do seu lado. LEANDRO se vira novamente e abre o vidro do banco de trás.

Depois desse início alvoroçado, os dois ficam um tempo curto em silêncio.

TERESA
Só faltava ter um pouco mais de frio e eu estaria na Europa...

LEANDRO
Não entendi...

TERESA
É que a chuva... não sei, parece que iguala as cidades... em Lisboa, no verão passado... Ou foi este ano? Não, ano passado, no verão, choveu assim lá... ficou meio tropical.

LEANDRO
A chuva atrapalha, mas é bonita.

114 INT/EXT. CARRO DE LEANDRO - FIM DE TARDE
A chuva diminuiu, mas TERESA e LEANDRO estão parados no trânsito da Av. Getúlio Vargas.

O para-brisa vai e vem, fazendo um barulho repetitivo e irritante. Os vidros do carro já não estão mais embaçados, e as janelas estão completamente fechadas.

LEANDRO
Acho que melhorou.

TERESA
Sim.

LEANDRO
E a Francisca?

TERESA
Na verdade eu não sei... ela me escreveu que chegou bem, mas depois não tive mais notícia. Ela ainda não respondeu meu último e-mail.

LEANDRO e TERESA ficam em silêncio por um longo tempo. O limpador de para-brisa continua a fazer um barulho repetitivo e irritante.

LEANDRO abre a janela do carro e coloca uma das mãos para fora. TERESA faz o mesmo.

TERESA
(sorrindo)
Parou.

Os dois ficam em silêncio por um longo tempo, ouvindo os sons da rua.

LEANDRO
Agora que você está prestes a ser despejada, você tem algum plano?

TEREZA
Você diz... um plano para a vida?

LEANDRO
(rindo)
Não, para a noite, mesmo.

TEREZA
(rindo)
Não. Não tenho.

LEANDRO
Você quer beber uma cerveja?

TEREZA
Sim. Acho que sim. Uma cerveja vai ser bom.

Com as janelas abertas, um ar refrescante invade o carro.
Lá fora, o trânsito começa a melhorar.
FIM – (DUMANS, ROCHA & FUJINAGA, 2014).

Esta sequência final se revela bastante emblemática para o roteiro como um todo. No que se refere à construção dramática, nada mais significativo do que o personagem à deriva esperando pelo ônibus que vai acabar perdendo (em *Castanha*, de Davi Pretto, o protagonista também espera pelo ônibus, na última cena). A carona oferecida por Leandro, ex-afeto de Francisca, pode indicar uma espécie de narrativa cíclica (Teresa repetindo, de certa forma, os passos de Francisca, ainda que possa refazê-los de forma diferente já que as duas revelam – ao longo da narrativa – traços de personalidade contrários, em alguns casos, quase como um “clichê de opostos”).

Se a ação dramática, nesta última sequência, não propõe nem prefigura grandes mudanças para Teresa, assim também são construídos os diálogos que novamente se alternam entre o irrelevante e o banal e, entre as falas cotidianas, submerge pontualmente o subtexto da narrativa.

O excesso do real, na escrita de todo roteiro, surge mais uma vez das ações banais descritas detalhadamente e destes diálogos que – na superfície – não apontam para uma evolução da trama. Assim também como através de uma escrita mais documental (em algumas cenas) procedimento este já destacado nos roteiros anteriores, aqui, analisados. Ainda neste campo, vale salientar um recurso estilístico-dramático no roteiro de Marília Rocha, João Dumans e Thaís Fujinaga, a saber: uma espécie de insistência do detalhe banal, uma permanência do gesto irrelevante. Na cena 33, por exemplo, quando Teresa vai buscar informações no guichê de atendimento, a personagem da secretária não recebe nenhuma descrição relacionada à idade ou a alguma característica física ou ainda ao figurino, mas há um destaque para um detalhe banal: “está mastigando algo”. Teresa vai ser atendida enquanto a secretária e uma outra funcionária almoçam. Há aí uma espécie de atravessamento do dramático pelo cotidiano. E o gesto de mastigar

surge novamente na última frase da cena: “A funcionária, mastigando, acena para Teresa, que sorri e sai”.

Por fim, esta sobreposição das protagonistas (Francisca-Teresa) também não deixa de ser uma forma de criar uma impressão de real. Como se para fechar minimamente uma lógica narrativo-representativa para o roteiro (para o filme) se tornasse imprescindível lançar mão dos “dois fragmentos de vida” de Francisca e Teresa. Uma espécie de “falso-recurso” (já que tais fragmentos são construídos ficcionalmente) que intenciona criar uma narrativa aparentemente fechada. Como se a sobreposição fosse uma saída, um recurso para driblar, em certa medida, os percursos fluídos de uma narrativa à deriva.

5

A deriva no roteiro cinematográfico: o espaço

Em meu quarto, o mundo escapa à minha compreensão. Mas caminhando vejo que consiste de três ou quatro morros e uma nuvem.

Da superfície das coisas
Wallace Stevens

O lugar e suas dimensões precisam ser comparados a nossos corpos e suas capacidades.

Montanhas azuis em constante caminhar
Gary Snyder

5.1

Os discursos do espaço

No presente vazio, os personagens deambulam ou estacam e desdobram espaços diversos. Perspectivas, limitações, profundidades, distâncias. As narrativas elencadas nesta pesquisa expandem, dilatam a categoria do espaço. Matéria-prima para o drama, para o processo, para o percurso da deriva. Na tradição do jogo cinematográfico, tempo e espaço seguem amalgamados, imbricados, mas nunca apaziguados, definidos: “é propriedade do filme estar sempre fora de suas marcas, em ruptura com a ‘boa distância’, indo além da ‘zona reservada’ onde gostariam de mantê-lo no espaço e no tempo” (DELEUZE, 1995, p. 187). Aqui, revela-se um presente vazio que se filia ao tempo “obtido por estiramento, como se o espaço se tornasse elástico no tempo. É o caso das longas sequências filmadas com a câmera parada ou em movimento pelo espaço como que desenrolando o novelo do tempo” (YOEL, 2015, p. 45). Assim, há um amortecimento do tempo da síntese, da concisão, do encaixe dramático lógico-causal. De dentro do presente vazio, emergem espaços distintos e impermanentes. O espaço não apenas como cenário, mas como possibilidade, como dispositivo dramático.

Na fissura, no rompimento da ação, o personagem se depara, atravessa, confronta, dialoga com o espaço, o lugar, a paisagem. Na solidão, na fuga, na falta do outro, o personagem se entrelaça aos espaços (espaço da história e espaço da imagem) e criam-se camadas de tensão e de novos significados à narrativa. O espaço não mais como uma categoria compulsória, funcional, atrelada automaticamente à fábula, mas um procedimento articulado a uma intenção artístico-intelectual: “a análise do discurso narrativo audiovisual descobriu que o espaço em qualquer de suas formas e modalidades atua como um *leitfaden* do discurso: uma forma intelectual, um fio condutor, uma chave mestra” (JIMÉNEZ, 2003, p. 355).⁸¹

Esta espécie de reconfiguração da função do espaço se faz mais explícita e disseminada desde a inauguração das chamadas narrativas modernas (com o Neorrealismo italiano e a Nouvelle Vague francesa). Em *Imagem-tempo*, Deleuze elenca Visconti, Antonioni, Godard, Bresson para sublinhar esta passagem artístico-filosófica na narrativa cinematográfica, mas destaca o cinema oriental de Yasujiro Ozu como um precursor – ainda que não tenha sido uma influência direta para os ocidentais: “os europeus não o imitaram, mas por seus próprios caminhos, vieram a ter com ele” (DELEUZE, 1995, p. 23). Ozu se torna referência recorrente nesta pesquisa em função do investimento direto no cotidiano, nas narrativas de balada/perambulação, nos espaços reconfigurados:

Os espaços de Ozu são elevados ao estado de espaços quaisquer, seja por desconexão ou por vacuidade [...]. [...] Quanto aos espaços vazios, sem personagens e movimentos são interiores sem seus ocupantes, exteriores desertos ou paisagens da natureza. Eles adquirem em Ozu uma autonomia que não têm diretamente, nem mesmo no Neorrealismo que ainda lhe confere um valor aparente relativo (em relação a uma narrativa) ou resultante (uma vez a ação terminada). Eles atingem o absoluto, como contemplações puras, e asseguram a imediata identidade do mental e do físico, do real e do imaginário, do sujeito e do objeto, do mundo e do eu (DELEUZE, 1995, p. 26).

Vale ainda lembrar que esta reconfiguração da categoria do espaço, no cinema está, de certa forma, em consonância com o chamado *Spatial Turn* – movimento intelectual que enfatiza o lugar e o espaço nas ciências sociais e nas humanidades. O termo cunhado por Edward W. Soja (apenas na década de 90) localiza o início do movimento nos anos 60, a partir dos estudos de Michel

⁸¹ Original: “[...] el análisis del discurso narrativo audiovisual ha descubierto que el espacio en cualquiera de sus formas y modalidades actúa como un *leitfaden* del discurso: una forma intelectual, un hilo conductor, una llave maestra” (JIMÉNEZ, 2003, p. 355).

Foucault e Henri Lefebvre, os quais reposicionam, valorizam a categoria do espaço.⁸² Apesar de abordagens e conceituações diferentes, os dois filósofos se aproximam através de uma proposta de equilíbrio, de equiparação das categorias de tempo e espaço (uma espécie de “acerto de contas” devido à histórica e permanente valorização das questões relacionadas à temporalidade). Desde então, é possível identificar recuos e revisões do tema em diferentes áreas de conhecimento como História, Antropologia, Sociologia, Literatura, Artes Visuais, etc. Na última década, observa-se uma nova retomada devido à influência das novas tecnologias (e suas constantes transformações) nas relações e nas percepções do indivíduo sobre o espaço.⁸³

Neste capítulo, pretendo investigar os múltiplos espaços destas narrativas à deriva a partir de duas diretrizes: o espaço da história (explorando quaisquer espaços – reais ou ficcionais – como procedimento dramático, como dispositivo para demarcação de arco dramático ou para construção de um personagem, por exemplo) e o espaço do campo da imagem (explorando o espaço visível dentro do quadro e também fora do quadro, investigando de que forma o personagem ocupa e não ocupa tal espaço). Ao explorar os múltiplos espaços nos roteiros elencados para esta pesquisa, tento dimensionar em que medida tal categoria constrói a chamada *narrativa à deriva*, em que medida demanda a presença do real ou compõe um efeito do real na própria escrita do roteiro.

5.2 Os espaços reais

Nordeste, Copacabana, Porto Alegre, Belo Horizonte. As cinco histórias, os cinco roteiros desta pesquisa trazem espaços reais bem determinados. Denomino como “espaços reais” lugares conhecidos, localizáveis

⁸² Importante mencionar, historicamente, a publicação anterior de *A Poética do espaço*, de Gaston Bachelard, em 1958.

⁸³ Seminários, congressos e conferências sobre o tema ocupam de forma proeminente o calendário acadêmico, nos últimos anos. Em 2019, por exemplo, destacam-se a Conferência Internacional *Escrever espaços, mapear palavras: cruzamentos entre geografia, cartografia e estudos literários*, na Universidade de Lisboa; e o Congresso Internacional *A época do espaço. Estado e novas perspectivas*, na Espanha.

geograficamente. Espaços que, no roteiro, surgem na rubrica de ação, no cabeçalho de cena, na fala dos personagens ou no *off* do narrador. Surgem como uma espécie de silenciosa condição para que estas narrativas existam, para que sejam construídas, recriadas. Interessante notar que enquanto há uma rejeição ao encadeamento dramático-causal, à determinação narrativa clássica no sentido de conectar e justificar as ações, enquanto há uma espécie de desmonte narrativo, destaca-se uma localização geográfica bem demarcada nos roteiros (com exceção de *Castanha*, ironicamente, o roteiro onde as situações reais e ficcionais estariam mais diretamente relacionadas). Há um determinado ancoramento espacial, algo pouco verificável nos roteiros de ficção ou mesmo em qualquer manual de roteiro de ficção – tal demarcação geográfica costuma se revelar muito mais recorrente em roteiros (ou pré-roteiros) de documentário.

Analiso, aqui, como esses espaços reais surgem nos roteiros elencados e em que medida contribuem para a expansão do debate destas narrativas à deriva. Inevitável começar pela obra de Marcelo Gomes e Cao Guimarães. *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2010) nasce documentário. Documentário de percurso, de viagem. Quarenta dias pelo sertão nordestino. Depois da obra documental finalizada, os autores partem para a escrita do roteiro de ficção – nomeado significativamente de “guia de roteiro”. Os locais geográficos surgem nas rubricas de ação ou, melhor, na descrição das cenas (já que o protagonista José Renato está ausente da ação), e também nos *offs* desse protagonista. Há referências a lugares de Pernambuco, Ceará, Paraíba, Bahia, Alagoas – mas não há precisamente uma ordenação geográfica de percurso, um mapa lógico para que o leitor-espectador possa se guiar. Também não há necessariamente uma perfeita consonância entre as descrições das cenas, os *offs* do protagonista ou os cabeçalhos de cena no que se refere a esses espaços. Em alguns casos, o cabeçalho é impreciso, geral, indicando um lugar qualquer (“João Renato numa estrada verde”) enquanto a rubrica é mais detalhada geograficamente e o *off* do protagonista, por sua vez, pode indicar uma outra localização. Essas sequências dissonantes acabam por explicitar ainda mais a escrita ficcional sobre uma escrita (uma imagem) documental. O roteiro sendo construído a partir de uma narrativa pré-existente.

Os espaços reais se fazem mais presentes, sobretudo na primeira parte do roteiro (seja através da rubrica ou do *off*). Há uma recorrente localização ou

análise geográfica por parte do protagonista – perfeitamente justificada por sua profissão (geólogo) e por seu objetivo externo imediato (o mapeamento para um canal fluvial, na região), mas ao mesmo tempo tal procedimento parece dar conta da própria ausência física do ator/protagonista. Como se a recorrente localização geográfica ou detalhamento de locais específicos se tornasse um dispositivo para construção de uma narrativa ficcional mais verossímil. Na ausência de um corpo-personagem-ator, os lugares ocupam o espaço visual. As sequências 4 e 6 exemplificam:

4. JOÃO RENATO NUMA ESTRADA SEMI-ÁRIDA

Estrada com morro e pedras com propaganda da Itapemirim. Zona de transição entre Sertão e litoral.

ESTADO: vontade de mergulhar no trabalho para esquecer das agruras da vida afetiva.

JOSÉ RENATO

Anotações em caderneta de campo para prospecção geológica para realização do canal fluvial ligando o rio Xexéu ao Rio das Almas.

Tempo de duração da viagem: trinta dias.

Localização e acesso: a região estudada situa-se no Nordeste Oriental do Brasil e perfazendo uma superfície de cerca de 3.000 km², limitada pelos meridianos 37°30' e 38°00' de longitude oeste e os paralelos 09°30' e 10°10' de latitude sul.

Clima árido, terreno terciário argila tipo calcária. Composta por arenitos, siltitos e conglomerados ferruginosos de forte coloração vermelho-arroxeados, de idade cambriana, predomina na porção media-superior da bacia.

LOCUTOR DE RÁDIO

A Rádio Liberdade de Barbalha anuncia a festa paroquial que vai ter lugar na praça da catedral para comemorar a reeleição Paulo Ferreira para prefeito da cidade.....

[este é um exemplo de locução, o assunto não importa muito, o que importa é que deve haver um rádio ligado no carro, sintonizado em uma rádio local, sendo intercalado com o off de José Renato.]

6. 1ª PARADA: LUGAREJO ERMO

José Renato se pergunta porque estas pessoas vivem ali, tão isoladas.

Aqui ele esclarece o seu objetivo: determinar o percurso ideal para a construção de um canal fluvial.

Ele descreve a paisagem humana, de maneira quase estatística. Ele se atem mais aos detalhes geo-físicos. Ele está impressionado com o silêncio espacial do Sertão, com a falta de profusão.

Aqui não utilizaremos fotos.

ESTADO: “...esta viagem está fazendo com que eu me sinta mais solitário.” Ele começa a ficar agoniado.

JOSÉ RENATO

No momento, estamos na BR 432 norte, quilômetro 45. Altitude 450 metros.

A região se chama Varzinha – apesar disso não conta com nenhuma várzea. São doze horas da manhã. O lugarejo é completamente silencioso, extremamente isolado e escassamente povoado. Existe muita área útil para a passagem do canal por essa região.

Chego para fazer as primeiras coletas e tomadas de medidas. Aproveito o trabalho de mapeamento para fazer os contatos com os poucos habitantes, necessários para a desapropriação das terras que servirão para a travessia do futuro canal (AÏNOUZ & GOMES, 2010).

Importante destacar que os locais tomam conta do espaço visual reconfigurados pelo ponto de vista do protagonista. José Renato traz uma precisão em seu *off* que não está necessariamente presente na descrição da imagem (possivelmente a descrição mínima das imagens se deve exatamente em função da existência concreta das mesmas – as imagens já foram capturadas, os planos já foram feitos). Assim, o roteiro revela o exato momento do encontro (ou do embate, ou do contágio) do real e do ficcional. A partir da imagem real cria-se uma narrativa ficcional (o personagem reconfigura os espaços reais atrelando-os a suas questões narrativas), e a partir desta composição uma nova narrativa deve surgir (durante e pós-montagem do filme). A dissonância entre descrição da imagem e a narração indica uma escrita exposta, em aberto e apresenta um roteiro que está por vir, um roteiro a se completar (sobretudo por que fica perceptível uma recorrente economia na descrição dos lugares, das imagens desses lugares). Em um primeiro momento, tal escrita poderia levar a uma percepção equivocada de urgência ou de simplificação do roteiro, mas não é caso de *Viajo*. Segundo Marcelo Gomes, o processo de escrita levou aproximadamente oito meses entre as gravações e regravações dos *offs* pelo ator Irandhir Santos, as reescrituras do texto e os ajustes da montagem. O roteiro, aqui, surge como um texto constante e interminável, uma espécie de campo de criação para o filme. No jogo entre o real e o ficcional, o texto se expande e parece se tornar ainda mais determinante para todo o processo de realização.

Em *A cidade onde envelheço* (2017), de Marília Rocha, os espaços reais surgem tanto no texto não dramático (cabeçalhos de cenas) como nas rubricas de ações dos personagens e diálogos. Assim como em *Viajo*, há uma espécie de percurso, mais precisamente um trânsito de ida e volta (Portugal-Brasil-Belo Horizonte-Portugal), composto pelas duas personagens. Os espaços reais se fazem presentes no próprio conflito das protagonistas (são seus deslocamentos, suas angústias entre ir e voltar, entre terra natal – terra estrangeira que compõem o núcleo da narrativa). A diretora Marília Rocha é categórica ao dizer que Belo Horizonte foi fundamental para a construção da obra: “esse filme só existiria se fosse em BH”.⁸⁴ Portugal – ainda que presente por alusão, no início do roteiro, também surge como espaço essencial para a construção da escrita: é através da

⁸⁴ Em entrevista concedida em 2018.

pesquisa *in loco* de garotas para o papel das protagonistas portuguesas que o lugar interfere na narrativa: são as falas, os diálogos, as situações e as opiniões de muitas dessas garotas que são transportadas diretamente para dentro do roteiro, criando – de partida – um texto documental e híbrido.

[...] a gente filmou em Portugal dezenas e dezenas de meninas para encontrar a atriz (que não era atriz profissional, na verdade) e ao mesmo tempo era uma pesquisa que a gente filmava essas pessoas e trazia diretamente para o roteiro [...] porque eram meninas que estavam vivendo na pele a crise portuguesa [...] as pessoas queriam vir para o Brasil. Essas meninas que se interessavam pelo papel queriam de fato sair de Portugal, o filme era uma chance e elas estavam vivendo o que as personagens viveriam no filme (ROCHA, 2018).

Ao utilizar a cidade de Belo Horizonte como eixo central da movimentação narrativa, Rocha busca caminhos menos óbvios, não opta imediatamente por lugares turísticos ou facilmente identificáveis, mas prefere localizar Teresa e Francisca no centro da cidade. É pelo centro que circulam, é no centro que moram (ainda que atualmente não seja mais tão comum habitar o centro da capital mineira). Talvez uma forma de trazer uma verossimilhança documental, talvez (simbolicamente) uma forma de fazer as protagonistas entrarem mais profundamente na cidade, como se pudessem compreender, fazer parte, dominar o espaço (mais do que se as colocassem em pontos turísticos, por exemplo). Em entrevista, a diretora destaca o investimento narrativo na relação das pessoas (atrizes) reais com os lugares, com os espaços escolhidos (tanto no roteiro como durante a realização, indicando mais uma vez esse câmbio documental – ficcional – documental). A cena 41 traz as marcas dessa dinâmica:

41 EX. RUAS DO CENTRO - DIA (POUCO DEPOIS)

FRANCISCA, TERESA e ULISSES passeiam pela vizinhança.
[opção de fazer passeio sem fala, só caminhada].

TERESA

Eu queria sair... conhecer a noite daqui. Que horas tu deixas o trabalho?

FRANCISCA

Às onze e meia, meia-noite. Mas não tenho forças pra sair depois do restaurante.

TERESA

Mas onde tu costumava ir...

FRANCISCA

Ah vários lugares...

TERESA

Fala de um, pelo menos...

FRANCISCA

Tenho gostado de ir ao XX (nome do lugar de sinuca)... é uma sinuca com mesas boas... as melhores.

TERESA (rindo)

Sinuca?

FRANCISCA olha para TERESA séria.

FRANCISCA

Tu estás atrás de coisas turísticas...

TERESA

Não... lugares que julgas interessante, não sei... já foste a “Inhotim”?

FRANCISCA

Inhotim? Mas é o que há de mais turístico aqui.

TERESA

Mas tem que valer a pena... pelo que ouvi dizer, vale muito.

FRANCISCA

Eu já conheço, não tenho ganas de voltar (DUMANS, FUGINAGA & ROCHA, 2014).

A cena está localizada no centro da cidade e a rubrica de ação indica uma possibilidade de não diálogo (“opção de fazer passeio sem fala, só caminhada”), abrindo mais uma vez para uma realização intermitente – que se aproxima e se distancia do roteiro ficcional – mais aberta ao improvisado. Outra característica relacionada aos espaços reais, bem demarcada no texto, é o próprio discurso das protagonistas sobre os lugares que costumam percorrer ou que já percorreram ou ainda lugares que desejam conhecer/estar. Através de comparações, memórias, nostalgias, perspectivas futuras, há continuamente uma forma de tornar esses lugares ainda mais visíveis, mais concretos para o leitor-espectador. Não são apenas os lugares pelos quais os personagens circulam, mas as próprias opiniões que esses personagens têm desses lugares: “Inhotim? Mas é o que há de mais turístico aqui”. Ainda neste diálogo, a indicação entre parênteses para o nome do lugar da sinuca reitera a atenção dos roteiristas para esses registros reais em interação com os personagens/atores e também uma espécie de *briefing* para direção/produção, uma indicação de possibilidade da utilização deste mesmo lugar como cenário já que na cena 85 Francisca e Teresa estão realmente jogando sinuca. Os exemplos aqui explicitados são detalhes mínimos que refletem essas rupturas, essas interferências do real no ficcional desde o momento da escrita. A diretora resume o processo criativo:

A nossa ideia não era ter um roteiro fechado. Era um roteiro no formato tradicional, divisões de sequências, descrições, diálogos, mas ele tinha um inacabamento e isso era previsto e era desejável porque nós iríamos usar esse roteiro como base para criar e recriar coisas durante a filmagem. Então, nunca existiu, por exemplo, uma preparação de uma cena. Os ensaios não eram sobre a cena e as falas. Nunca. Isso não aconteceu. [...] Esse tipo de filmagem gerou uma montagem que se aproxima muito da montagem documental que é uma montagem que tinha uma abertura muito grande pra descobertas, inclusive da estrutura, ou seja: de revisar o roteiro. Eu trabalhei isso como o montador, mas a gente reaceitou os roteiristas e o João Dumans volta no fim e foi fundamental para – com o material filmado – descobrir a estrutura do filme sabendo das intenções que o roteiro tinha, [...] com aquilo que a gente desejava (ROCHA, 2018).

Dos cinco roteiros aqui elencados, *Castanha* (2014) se revela como o texto com menos vestígios dos chamados espaços reais (no sentido de nomear cidades, bairros, ruas, lugares, locais conhecidos). Tal construção se destaca especialmente em função da proximidade da narrativa ficcional com a vida, com o cotidiano do ator-protagonista (afinal, temos João Castanha representando a si próprio em seus lugares de rotina, em Porto Alegre). Ainda vale lembrar que o último texto escrito, antes da realização, é um argumento escaletado (e não um roteiro padrão). Expostas essas configurações e colocando o texto de Pretto ao lado dos outros roteiros da pesquisa, é possível levantar algumas hipóteses ou perguntas relacionadas aos espaços reais na construção deste texto cinematográfico: seria a própria feitura documental e a intimidade do ator/personagem com tais lugares que tornou desnecessária (do ponto de vista do roteirista-diretor) uma escrita mais minuciosa, mais explícita? Ou diante da alta carga real da narrativa, teria havido uma espécie de movimento de “ficcionalizar” mais o texto (e assim, não indicar os espaços reais seria uma forma de colocar em relevo o mais ficcional e dramático da vida de Castanha)? Em uma leitura atenta a essas questões, percebe-se que essa ausência de identificação, de localização dos espaços (o texto traz apenas um bar, uma avenida, um camarim escuro) embaralha ainda mais as sequências reais com as sequências de fantasia. Independentemente de qualquer intencionalidade prévia na escrita, Pretto destaca:

[as escolhas dos espaços] interferiram principalmente nos personagens que habitavam aqueles espaços. Amigos que ele [Castanha] via nesses lugares, que entraram no filme, histórias que habitavam aqueles espaços que adentraram na trama e foram formando as narrativas paralelas. Espaços foram se tornando mais importantes, como o condomínio, que era um espaço de conflito e tensão com o sobrinho, mas ao mesmo tempo de afeto, com a mãe e o universo íntimo do João (os filmes na TV, as conversas com amigos no computador, as músicas no rádio, etc). A junção desses espaços diferentes e o contraste deles gera a alma do universo do filme (PRETTO, 2018).⁸⁵

⁸⁵ Em entrevista concedida em 2019.

Partindo da proposta deste capítulo, na tentativa de se debruçar sobre os discursos do espaço, a ausência de espaços geográficos bem demarcados, neste roteiro (a não ser pela citação da praia de Tramandaí, Rio Grande do Sul, em uma das falas do protagonista), revela de certa forma a proposta do projeto, um ponto de vista do diretor no sentido de um recorte ficcional dentro de uma vida real. Uma declaração da impossibilidade de acesso total à realidade. A versão de Davi Pretto e de João Castanha sobre recortes da vida de João Castanha.

A escrita se deu primeiro de maneira instintiva, do que eu achava que deveria ser a história, o que foi um rascunho do filme, depois num processo de encontro desse rascunho com o cotidiano do João, e dessa mistura se gerou a estrutura da história. As cenas então foram lapidadas numa mistura da rotina do João, personagens, locações e histórias que foram se tornando fundamentais pro roteiro. Era uma troca constante, do que eu propunha, com o cotidiano do João (que permeava a escrita o tempo todo) e o que ele achava que seria bom pro filme, contando outras histórias do passado dele, que acabaram entrando também no filme, como fantasia (PRETTO, 2018).

Em *O Homem das Multidões* (2014), Cao Guimarães e Marcelo Gomes escolhem Belo Horizonte como espaço-chave para construção da narrativa, mas – ao mesmo tempo, esse espaço real, reconhecível, vai se diluindo, esmaecendo ao longo de todo processo criativo. Se no início da realização, o roteiro traz um prólogo com as indicações da capital mineira, a praça Sete, o famoso hotel Majestic, ao abandonar esta primeira parte do roteiro, Gomes e Guimarães compõem, pouco a pouco, uma metrópole qualquer. Os espaços reais (centro, metrô, praça, ruas) servem então de dispositivo para atuação do ator Paulo André. Infiltrado entre anônimos e transeuntes nas ruas de Belo Horizonte, sem ações previamente combinadas, o ator se coloca à espreita de acontecimentos e relações pessoais-urbanas. Os diretores definem o processo como um “filme-locação”: “qualquer coisa que acontecesse no ambiente da filmagem influiria no andamento do roteiro”, ressalta Guimarães.⁸⁶

No roteiro, os espaços reais (estação eldorado do metrô, praça sete, centro da cidade, correio central) são os espaços das multidões, da aglomeração, das conversas cruzadas. Como na cena 30:

30. EXT – RUAS DA CIDADE – DIA

Juvenal caminha pela rua. Carros, engarrafamento, fila de pessoas nos pontos de ônibus, gente apressada, transeuntes conversam na calçada. Juvenal olha para os lados prestando atenção nas pessoas. A respiração de ofegante se torna tranquila.

⁸⁶ Em entrevista ao programa *Metrópolis*, TV Cultura.

Ele sente um alívio físico que corre as veias, passa pelos movimentos dos olhos, vai até a epiderme. As mãos se acalmam, os dedos da mão param de contar as pessoas. Ele está no meio da multidão.

Juvenal passa por uma banca de revistas onde várias pessoas compram o jornal. Um homem conversa com o dono da banca. Juvenal faz de conta que está olhando algo para comprar, mas na verdade está escutando a conversa dos dois (GOMES & GUIMARÃES, 2012).

Na interação do ator-personagem com esses espaços surgem possibilidades documentais (o texto indicativo favorece o improvisado, cria rupturas no texto ficcional) seja através da ação do protagonista, seja através das conversas que poderão surgir nesses espaços, mas que não estão detalhadas no roteiro (conversas do cotidiano, documentais que poderão entrar na íntegra ou que irão se misturar a uma *mise-en-scène* ficcional). A presença dos espaços reais no roteiro de Gomes e Guimarães parece garantir uma possibilidade de ameaça ao ficcional perfeitamente controlado, mas da mesma forma que surgem tais possibilidades no texto, há também, em algumas dessas sequências, uma espécie de último retorno ao ficcional criando uma estrutura de cena ficcional-documental-ficcional (compondo, assim, um jogo onde as duas instâncias se ameaçam continuamente). As cenas 23 e 24 são um exemplo:

23. EXT – RUA DO CENTRO - DIA

Juvenal está em uma rua para pedestres no centro. Um grupo de pessoas se aglomera em frente a um camelô que faz um show improvisado para vender o seu produto. Ele vende um tipo de limpador de fogão para donas de casa. O produto não chama a atenção de Juvenal, mas o que interessa a ele é estar junto daquele aglomerado de gente em volta do camelô.

Juvenal fica observando as expressões sorridentes das pessoas e se diverte com a reação delas ao espetáculo do camelô. Juvenal nem se dá conta que o camelô está chamando ele para participar do show. Juvenal se esquia e sai caminhando.

24 INT - CORREIO CENTRAL – DIA

Um salão com diversos guichês de atendimento. No centro do salão, várias cadeiras, todas ocupadas por pessoas que esperam a vez do atendimento. Uma máquina no centro da sala fornece senhas numeradas às pessoas que chegam. Todas elas ficam atentas a um painel luminoso que anuncia o número da senha e o guichê onde será realizado o atendimento. Juvenal chega, pega sua senha e senta. Olha o movimento das pessoas a serem atendidas. Depois de algum tempo seu número é chamado. Ele não comparece. Espera um pouco e vai novamente até a máquina onde pega um novo número. Volta para a cadeira de espera (GOMES & GUIMARÃES, 2012).

Esta espécie de escrita oscilante revela bem a proposta dos roteiristas-diretores, uma fidelidade da forma do texto com a própria história, com a própria feitura do filme, com o estar à deriva que contamina o processo criativo. Em uma

certa medida, há uma aproximação do roteiro de Gomes e Guimarães com o roteiro de Rocha, Dumans e Fujinaga.

A Copacabana de *Abismo Prateado* se faz presente de diversas formas no roteiro de Beatriz Bracher (cabeçalho, rubricas de ação, diálogos). Diferente do roteiro de *O Homem das Multidões* onde os espaços de Belo Horizonte, aos poucos, parecem formar uma metrópole menos identitária, no roteiro de Bracher somos lembrados – do início ao fim do texto – desta localização geográfica específica. Em entrevista⁸⁷, o diretor Karim Aïnouz destaca a intenção de utilização do espaço real, na história:

Tinha uma coisa que eu queria fazer muito nesse filme que era... aonde termina a natureza aonde começa a civilização, onde termina a interferência do homem na natureza e aonde você tem natureza bruta... que é um pouco o que eu acho que me encanta, que me seduz, que me instiga no Rio de Janeiro... [...] você não sabe onde você tá, mas sabe que não é numa praia deserta, num lugar onde não tem nenhuma interferência humana... [desde o início] Era trazer uma pista... trazer um pouco do que seria o filme que é o tempo inteiro essa personagem no embate constante com a natureza, com a cidade (AÏNOUZ, 2013).

Aïnouz fala da utilização dramática dos espaços, das dinâmicas da própria cidade. A ideia era não apenas compor a história e o roteiro a partir desses espaços e movimentos, mas contar com a imprevisibilidade que poderiam trazer para realização (vale lembrar que o bairro de Copacabana se destaca por sua grande concentração e diversidade populacional (150 mil habitantes), sua geografia e urbanismo peculiar com quatro quilômetros de praia, 101 quarteirões, 79 ruas, seis avenidas, três favelas). Importante destacar também, nesse processo de criação, o próprio deslocamento da roteirista para o bairro (Bracher sai de São Paulo, onde mora, para passar uma temporada no Rio, durante a escrita do texto). Bracher e Aïnouz não escolhem um Rio de Janeiro qualquer. Parece haver um desejo de interrupção, de abertura ao acaso, ao inusitado, às paisagens e lugares diversos, aos tipos humanos (ainda que não haja uma indicação mais documental no texto). Abaixo, a cena 22 apresenta a interação de Violeta com o bairro:

22A. EXT.COPACABANA/AVENIDA/CALÇADA CENTRAL - DIA

Ela para na frente de uma faixa de pedestres a espera do sinal fechar para os carros. O sinal fecha, as pessoas à sua volta atravessam a rua e ela fica parada, sua expressão é dormente.

Não ouve o trânsito, não se mexe, não faz nada.

⁸⁷ Entrevista-debate realizada em 18 de abril de 2013, após a pré-estreia do filme na sala CINUSP Paulo Emilio, São Paulo. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=dejg_LKHqwQ. Acesso em: 18 mar. 2019.

O sinal abre-se novamente para os carros. Novo grupo de pessoas se aglomera ao lado de Violeta (BRACHER, 2010).

Interessante notar o posicionamento do diretor com relação a uma narrativa do real-ficcional. Enquanto nas outras obras da pesquisa (inclusive em *Viajo que preciso, volto porque te amo*, codirigido por Aïnouz), há um desejo maior de indiscernibilidade ou mesmo uma maior permeabilidade entre os campos, em *Abismo Prateado*, Karim Aïnouz tenta privilegiar o ficcional sobre todas as coisas. Ao ser questionado da possibilidade de uma narrativa do real, Karim nega qualquer intenção neste sentido e, na sequência, completa:

O real é uma condição, mas não dita o filme [...] tinham coisas que eu nunca fiz e que eu queria fazer... como é que você trabalha com causalidade mínima, como é que você trabalha com personagem que interagindo com o espaço e não com outro personagem [...] é uma percepção do real que é alterada, sim porque a percepção pós-traumática ela é alterada e acho que o cinema é um terreno muito fértil para você explorar isso. Por exemplo, tem uma coisa importantíssima que é a coisa do som [...] como não é um filme discurso, como as coisas não são exatamente discutidas... o tempo inteiro... havia o desejo de ser um filme aberto, a cada passo existisse a possibilidade de você ir para esquerda ou para direita, pra frente ou pra trás... (AÏNOUZ, 2013).⁸⁸

A fala de Aïnouz deixa entrever as diferentes possibilidades de dinâmicas engendradas nestas narrativas à deriva (como cada autor e cada obra manipula a instância do real). Ainda que constitua ou, melhor, defina *Abismo Prateado* de forma menos porosa, mais fiel ao ficcional, o roteirista-diretor não ignora a presença do real como matéria-prima para construção de uma espécie de “narrativa de palimpsesto” (camadas de ficcional que se sobrepõem ao real que, por sua vez, são cobertas por novas camadas do real), e a relação da atriz-personagem com o espaço (sobretudo espaços reais) é possivelmente o melhor indício, a melhor pista para descobrir (no sentido de desvelar, descamar) essa construção. Talvez, se não houvesse um acesso ao roteiro do filme, eu-espectadora poderia incorrer no erro de deduzir que esta dinâmica acontece muito mais durante a filmagem da obra do que possa estar prevista no texto cinematográfico (interessante notar que até mesmo o diretor, em entrevista, não está exatamente certo em que medida *o roteiro em si* propõe essa construção), mas na análise do texto de Bracher é possível encontrar diversas sequências onde essa relação já está proposta, detalhada. A cena 71 A é um exemplo:

⁸⁸ Entrevista-debate realizada em 18 de abril de 2013, após a pré-estreia do filme na sala CINUSP Paulo Emilio, São Paulo. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=dejg_LKHqwQ. Acesso em: 18 mar. 2019.

71A. EXT. COPACABANA/AVENIDA ANTES DO TUNEL - NOITE

Violeta, com a mala no ombro, anda rápido. Anda reto na avenida bastante vazia.

Fica ofegante, quer se afastar rápido da boate. Está mais irritada e enraivecida.

Violeta anda por uma rua estreita e escura. Inicia a caminhada ainda ofegante, diminui aos poucos o ritmo.

Sua passada transforma-se em uma espécie de marcha, sempre em frente, sem titubear, como se estivesse sendo empurrada por algo, sendo levada para frente.

Ela está completamente fechada em si mesma, sem se dar conta de onde está nem como anda apressada.

Para na esquina de uma rua mais iluminada. Vemos com clareza seu rosto, concentrada. Atravessa a rua clara sem prestar atenção ao que faz, olha apenas em frente.

Continua rápido pela mesma rua escura. Dois homens surgem saídos de um túnel à frente e caminham em sua direção. “Acidentalmente” esbarram nela, cada um de um lado.

Ela se assusta. Para.

Eles seguem em frente.

Violeta olha em volta, não sabe onde está (BRACHER, 2010).

A cena alterna uma escrita audiovisual com uma escrita mais literária. Apesar das ações exteriores mínimas relacionadas à protagonista (ela caminha pelas ruas), há um detalhamento não só do entorno e da relação do personagem com esse entorno, mas uma descrição de seu estado de ânimo, a qual acaba construindo um determinado ritmo e uma atmosfera específica para toda cena. Apesar de se ater pouco ao roteiro, nesta entrevista citada anteriormente, Aïnouz destaca como a escrita literária (e aí cita a formação literária da roteirista Beatriz Bracher) acaba possibilitando uma nova criação:

O roteiro era “todo escrito”, né? [...]. O roteiro era muito escrito. A Bia é uma autora literária. Então, ele era muito mais escrito até do que um roteiro tradicional, onde você só tem descrição de ação – aquele roteiro seco assim: “Fulano senta, Fulano levanta, Fulano olha para trás”. Era um roteiro muito mais literário do que um roteiro clássico nesse sentido e, ao mesmo tempo, era um roteiro que por ser mais literário te dava muito mais liberdade (AÏNOUZ, 2013).

O comentário de Aïnouz aproxima, mais uma vez, os efeitos da escrita literária no roteiro aos efeitos da escrita documental. Ao contrário do que alguns manuais de roteiro ou diretores, roteiristas costumam atentar, para Aïnouz, a escrita literária não estaria em desacordo ou restringiria o processo criativo audiovisual, mas sim funcionaria como um dispositivo para recriação. A escrita

literária abriria, aqui, tantos caminhos como a escrita indicativa, típica de roteiros de documentários.

5.3 Os espaços da história (percursos)

José Renato atravessa as paisagens do sertão, Teresa caminha pelos lugares de Belo Horizonte, Castanha perambula entre a casa e a boate, Juvenal vaga pelas ruas de uma capital qualquer. Violeta se perde nas avenidas de Copacabana. Os personagens e suas incessantes derivas, seus movimentos eternos, suas trajetórias pelo mundo. Não há ponto fixo, não há permanência. A lei e a tradição do movimento. Se o espaço se faz primordial, condição *sine qua non*, nessas narrativas à deriva, pretendo olhar para a seleção desses espaços, suas caracterizações, suas alternâncias, partindo do pressuposto que esta construção não se faz de forma completamente aleatória e que é possível, a partir dela, dimensionar os efeitos, as ressonâncias sobre toda a narrativa. Interessa-me analisar a trajetória dramática espacial, no roteiro, na tentativa de observar como os espaços podem funcionar como interlocutores dramáticos capazes de determinar tensão e distensão na trama e também de criar sentidos diversos para história. O espaço como matéria-prima para construção do roteiro e conseqüentemente para realização de todo o filme.

Partindo do próprio conceito de percurso, inevitável elencar inicialmente o primeiro espaço destas narrativas, mais ainda se levarmos em conta o quão significativa é a escolha da primeira e da última cena em uma obra cinematográfica (mais especificamente do primeiro e do último plano do filme). Roteiristas, diretores e teóricos do cinema não costumam ignorar a importância da relação entre estas duas cenas, tanto que não raro encontrarmos artigos e até vídeos expositivos (com uma infinidade de exemplos) sobre o assunto.⁸⁹ O diretor alemão Win Wenders, conhecido por privilegiar a categoria do espaço em

⁸⁹ Exemplos: *First and final frames*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6pMxLGgOzH8>>. Acesso em: 12 nov. 2018; *First and last frames of movies*: <<https://www.youtube.com/watch?v=PvmIdNvH5uY>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

diversas narrativas (algumas delas, inclusive, construídas dramaticamente a partir de determinados lugares), geralmente começa e termina suas obras com cenas de paisagens: “Minhas histórias começam com lugares, cidades, paisagens e estradas. Um mapa é como um roteiro para mim” (WENDERS apud DESIDERIO, 2011, p. 23).⁹⁰ Wenders articula o espaço muito mais como um dispositivo de atrito, de alteração da narrativa do que um cenário a serviço da história: “Você inventa algo: uma história, ambientada em um lugar, uma cidade ou uma paisagem e às vezes acontece que o que você inventou torna impossível olhar para a paisagem” (WENDERS apud DESIDERIO, 2011, p. 24).⁹¹

Os espaços das cenas de abertura dos cinco roteiros elencados trazem em comum uma ideia de *deslocalização*, de desacordo com os espaços onde vai ocorrer a maior parte da narrativa. Em *A Cidade onde envelheço* são os azulejos do convento (situado em Portugal); em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, a fotomontagem de um homem nu, em uma praia qualquer; em *O Homem das Multidões*, a cena de arquivo de um homem em uma caverna; em *Abismo Prateado*, a cena de um documentário revelando astros em desalinhamento, no universo; em *Castanha*, o próprio ator com o corpo coberto de sangue, em uma estrada incógnita. Ainda que não exista uma correspondência direta entre roteiro-filme, em alguns desses roteiros da pesquisa, ou seja: algumas dessas cenas de abertura não resistem na obra finalizada, importa destacar essa singularidade no momento da escrita, uma primeira intenção de não construir o famoso *setup* dos roteiros de narrativa clássica. O espaço da primeira cena não serve para informar o espectador sobre a história ou sobre um possível conflito exterior do personagem. O espaço da primeira cena dessas narrativas parece estar propositadamente em desacordo, em desalinho com os espaços recorrentes da história, há uma ausência ou uma deslocalização do protagonista que acaba por desorientar o próprio leitor do roteiro.

Outra peculiaridade de algumas dessas primeiras cenas (independente de terem permanecido na obra finalizada ou não) é uma discordância quanto à origem da imagem (ou de impressão da origem) em relação ao restante da

⁹⁰ Original: “My stories start with places, cities, landscapes and roads. A map is like a screenplay for me” (WENDERS apud DESIDERIO, 2011, p. 23).

⁹¹ Original: “You make something up: a story, set in a place, a city or a landscape, and sometimes it happens that what you’ve made up makes it impossible to look out into the landscape” (WENDERS apud DESIDERIO, 2011, p. 24).

narrativa. Há, por exemplo, cena de arquivo, fotomontagem, documentário. Ainda que algumas sejam construídas ficcionalmente (como o documentário), percebe-se aí, desde o início do texto, uma forma de atritar a narrativa de ficção. Como se a própria natureza, a própria caracterização da imagem colocasse em suspensão a construção fechada do mundo ficcional.

Seguindo até a outra ponta da narrativa, encontra-se outra característica comum entre essas narrativas (mais precisamente em quatro delas): a última cena se desenrola em espaços de trânsito (ponte, parada de ônibus, carro, ruas do centro). A interação dos protagonistas com tais espaços ou a própria ausência dos protagonistas nesses espaços contribui de certa forma para uma narrativa em suspensão, causando uma impressão de inacabamento. Em *A Cidade*, Teresa está dentro do carro, em movimento; em *Castanha*, João Castanha se põe a esperar na parada de ônibus. Nos dois casos (onde os protagonistas estão presentes até a última cena da narrativa), a interação destes com o espaço é de incompletude. Nada está resolvido ou fechado. Há um movimento em curso, mas sem destino certo, a deriva deverá permanecer por tempo indeterminado. Já em *Abismo* e em *O Homem*, é a ausência dos protagonistas nestes espaços públicos, espaços de trânsito, que chama atenção. O espaço permanece para além do personagem e de sua história. Curiosamente, esses espaços não estão completamente vazios, estão ocupados por outras pessoas, outros personagens. Diante deste atrito entre abandono do espaço (pelo protagonista) e a permanência (do espaço público) cria-se um sentido de continuidade do movimento da vida, um efeito de real; afinal, o espaço sem o personagem de ficção volta a sua origem, sobrevive independente da história e ao mesmo tempo, cria, em certa medida, maiores possibilidades para desdobramentos futuros (por parte do diretor, do montador, etc.). O espaço público vazio desestabiliza o fechamento do roteiro.

Por fim, *Viajo* é o exemplo mais radical dos cinco roteiros da pesquisa. A última cena do roteiro traz um novo espaço (completamente descolado de todos os espaços da narrativa – os espaços do sertão) e também apresenta, pela primeira vez, uma sequência de corpos masculinos, uma espécie de projeção da presença de José Renato (ausente visualmente durante toda a narrativa):

47. HOMENS PULAM DE PENHASCOS EM ACAPULCO

Imagens de arquivo de homens que pulam de penhascos em Acapulco, penhascos muito parecidos com os de Piranhas. O pulo destes homens parece um balet de corpos voadores.

Ficamos com estas imagens e na banda sonora escutamos uma fanfarra mexicana. É como se José Renato pudesse voar, apesar de não ser ele que vemos nas imagens. ESTADO: coragem, vigor de encarar o futuro. Chega de saudade.

JOSÉ RENATO

Minha vontade é mergulhar, mas não aquele mergulho que dei nu na Praia do Futuro. Aquele mergulho nu e desesperado, no dia que você me abandonou. Agora quero mergulhar pra vida, um mergulho gostoso, nessa água gelada desse rio. Um mergulho cheio de coragem feito aqueles homens que pulam daqueles penhascos lá em Acapulco. Eu não estou em Acapulco, mas é como se estivesse.



O novo espaço é Acapulco, no México, e se diferencia inteiramente dos espaços percorridos e revelados até então, no roteiro. Na promessa de uma nova perspectiva (o protagonista revelando um desejo de superação e não exatamente a superação em si, em termos de ação externa), os espaços do sertão parecem não dar mais conta, parecem, agora, inapropriados na perspectiva do protagonista (e, claro, também dos realizadores). A descrição da última cena revela que as próprias imagens já captadas para o filme também se tornaram insuficientes, e assim os roteiristas-diretores buscam outro registro (as cenas de um banco de imagens/arquivo) e acabam criando uma fricção entre as imagens anteriores, revelando uma ruptura não só no desenho dramático-visual como no desenho de realização da obra. Vale notar ainda que tal desvio interfere na própria escrita do roteiro, ou melhor, no conteúdo do roteiro que apresenta visualmente as fotos das cenas de arquivo logo após a descrição da cena.

Entre os dois pontos extremos destas narrativas está o trajeto, o percurso dos protagonistas, exatamente o cerne desta construção dramática, o que define, o que caracteriza o estar à deriva. Este trajeto é feito de alternâncias de espaços: paisagens e lugares, locais públicos e privados, abertos e fechados, ocupados e vazios. Na falta de conflitos mais explícitos ou mobilizadores de ações-reações compostas em uma lógica causal, os espaços e a interação dos protagonistas com esses eles criam uma dinâmica dramática-visual para narrativa. Na medida em que

o personagem desenvolve seu próprio conflito interior, coloca-se a deambular, a perambular.

Vale salientar, contudo, que essa relação entre uma elaboração mental-emocional e o movimento físico humano, o deambular, o estar à deriva e mais precisamente o ato de caminhar se faz presente não só nas narrativas de ficção (literatura e cinema), mas também em estudos filosóficos mais antigos. Em *A História do caminhar* (2016), Rebecca Solnit elenca uma série de passagens do filósofo Jean-Jacques Rousseau, na obra *Confissões* de 1782. Destaco, aqui, um fragmento:

Nunca pensei tanto, vivi tão intensamente e provei tantas coisas, nunca fui tanto eu mesmo – se é que posso usar essa expressão – como nas jornadas que empreendi sozinho e a pé. Há no caminhar algo que estimula e aviva meus pensamentos. Se fico num lugar só, mal consigo pensar, meu corpo precisa estar em movimento para acionar minha mente (ROSSEAU apud SOLNIT, 2016, p. 44).

Solnit também cita o escritor filósofo Kierkegaard e sua relação não só com o caminhar, mas também a relação com a multidão anônima no sentido de estimular a si mesmo processos mentais: “É tão estranho minha imaginação funcionar melhor quando estou sozinho em meio a uma grande quantidade de gente” (KIERKEGAARD apud SOLNIT, 2016, p. 51). Tais reflexões localizam a dinâmica deambular-processo mental anteriormente a qualquer recurso dramático ou a qualquer necessidade quanto a um determinado gênero (literário, cinematográfico, dramático) e assim, é possível levantar a hipótese que talvez o processo deambulatorio se apresente mais como um desafio para construção ficcional do que como um dispositivo capaz de suprir pressupostas deficiências dramáticas.

É possível aventar, por exemplo, que na narrativa cinematográfica esta dinâmica engendra tensões e ao mesmo tempo rearranjos no processo obra-espectador. Enquanto a literatura se utiliza facilmente das narrações indiretas, dos monólogos interiores para dar conta dos processos mentais do personagem, o cinema enfrenta um histórico tensionamento sobre o recurso da voz *off*: se não é possível acessar o pensamento do personagem através de sua própria voz sobreposta à imagem, como fazê-lo?

[...] a narração é ainda amplamente vista como suspeita, e em qualquer caso é geralmente usada em roteiros para tipos particulares de filmes, como os “filmes de arte” onde pode haver uma confluência não apenas do escritor e diretor, mas também do protagonista, ou

para explicar para audiência através da narração o que poderia ser alcançado satisfatoriamente por outros meios (PRICE, 2011, p. 204).⁹²

Ao mesmo tempo, ao abrir mão desta voz *off* e colocar o espectador sem um acesso direto, imediato, ao que se passa interiormente com o personagem, mas apenas com o seu perambular, com a sua alternância aleatória entre os espaços, a narrativa cinematográfica coloca o próprio espectador à deriva e pode assim estimular seus próprios processos mentais (o espectador elabora as ações e os pensamentos do personagem). Analisar o trajeto dos personagens pelos espaços das narrativas é também abrir brechas para debater essas relações (e em que medida estas relações já foram elaboradas, no momento do roteiro).

Como destacado no capítulo anterior, o deambular, o estar à deriva dos personagens não se apresenta de forma uniforme: cada narrativa propõe um desenho, um caminho, um contorno através de diferentes recursos, diferentes procedimentos. No entanto, todas apresentam, invariavelmente, a alternância entre os espaços públicos e privados e o revezamento entre mobilidade e imobilidade. No percurso espacial dos protagonistas surgem interdições, impedimentos, bloqueios dos fluxos contínuos. Ironicamente, algumas das narrativas da pesquisa procuram construir a imobilidade em lugares de trânsito. Por exemplo, em *Abismo Prateado*, após tentativa frustrada de embarcar para Porto Alegre, do Aeroporto Santos Dumont, Violeta permanece por um bom tempo no local (na cena 56, analisada no capítulo quatro). Aqui, não só a protagonista tem seu trânsito interditado, como volta ao mesmo ponto geográfico (Violeta retorna ao bairro de Copacabana). O diretor Karim Aïnouz comenta a construção espacial-dramática do filme:

[...] é um filme de deslocamento, mas é um filme de deslocamento dentro da cidade, então a cidade é o espaço do filme e o deslocamento se dá dentro desse espaço. Então, o trânsito, a ausência de trânsito ou o próprio vazio da cidade isso era uma coisa muito evidente [...] é um personagem preso na cidade, ela perdeu o avião e ela fica ali tentando resolver uma questão que é absolutamente insolúvel que é por que isso aconteceu, não tem como explicar isso. Tem horas que tem o personagem tá em um trânsito que flui, uma hora tá estagnado, está trancado dentro do hotel... Então são pequenas estrofes que a gente foi construindo pra gente ter o mínimo de elementos narrativos para que o filme pudesse ter uma cadência mesmo. Então o trânsito era importante em alguns momentos e em alguns momentos, por exemplo... Quando ela tá voltando do aeroporto o trânsito tá indo

⁹² Original: “[...] voiceover is still widely viewed with suspicion, and in any case is generally used either in scripts for particular kinds of film, such as the ‘art movie’ in which there may be a conflation of not only writer and director but also protagonist, or to explain to the audience through narration what could not be satisfactorily achieved by other means” (PRICE, 2011, p. 204).

bem, depois para... E isso era medido muito também de acordo com o que estava acontecendo na cidade. A gente tinha um mapa temporal do filme. A continuísta tinha... Tal coisa aconteceu tal hora da noite, tal coisa aconteceu a dois minutos e trinta e oito. Você tinha que ter esse mapa o tempo inteiro inclusive para ver como isso se espelhava na própria circulação da cidade. Então isso foi muito calculado e o desejo não era só de espelhar, mas de usar isso dramaticamente (AÏNOUZ, 2013).

Há nesse jogo da mobilidade e imobilidade uma certa ironia na construção dramática destes percursos. Não raro a espera, a estagnação do personagem se revela em espaços públicos e em espaços de trânsito. É quando, por exemplo, Juvenal está na cabine do metrô, em *O Homem das multidões*. Enclausurado, inacessível, apesar de ser o responsável por colocar o trem em movimento, não é capaz de interagir com qualquer um dos passageiros que costuma carregar diariamente. Há também a construção de uma dinâmica de repetição, um desenho de ir e voltar ao mesmo ponto – ou voltar ao mesmo espaço ou alternar espaços que se confundem intencionalmente seja pela decupagem implícita da cena, seja pela indicação de iluminação ou mesmo pela a *mise-en-scène*, criando assim um efeito de desorientação espacial.

5.4 Os espaços da história (lugares)

Se existe um lugar (real ou imaginário), existe um local determinado, um ambiente único, existe a possibilidade de uma experiência humana. Alguns teóricos definem *lugar* simplesmente como a fusão do espaço com a experiência do indivíduo. Espaços que se abrem para marcas pessoais, para significados. Nesta análise da composição de alguns lugares, no roteiro – funções, caracterizações e descrições – procuro olhar primeiramente para um lugar que se contrapõe a própria ideia de deriva, um ponto fixo e particular: a casa dos protagonistas. Espaços de morada que apresentam uma rotina afetiva e pessoal do personagem, espaços que (sobretudo nas chamadas narrativas clássicas) costumam servir de campos de informação tanto sobre protagonistas quanto sobre personagens secundários. Nas obras desta pesquisa não existe especificamente uma uniformidade narrativa com relação a esses espaços, mas ainda assim é possível levantar algumas singularidades relevantes.

Em *Abismo Prateado*, a casa de Violeta é seu apartamento abarrotado de caixas de papelão. Violeta, Djalma e o filho acabaram de se mudar e a casa está em plena suspensão (assim como Violeta irá ficar durante todo o filme). Interessante notar que essa configuração visual da casa não é revelada imediatamente. Nas primeiras cenas do apartamento (da cena 5 até a cena 13), aparecem poucas informações sobre o espaço. As descrições se restringem mais às ações dos personagens (Djalma x Violeta, Violeta x filho João Paulo, João Paulo x Djalma). O espaço começa a ser mais esquadrinhado na cena 14, quando Violeta sai com o filho e Djalma fica sozinho:

14 A. INT/EXT APTO VIOLETA/VARANDA 1/SALA/TERRAÇO - MANHÃ

Acompanhamos mais os pés que o corpo e rosto de Djalma. Ele deixa pegadas de água por onde vai. Nu e molhado, anda pela varanda 1, entra na sala.

Caixas abertas e meio fechadas estão espalhadas no chão.

Na mesa, o seu lugar para tomar café.

Sai pela porta da sala e para no terraço. Vê os outros prédios e o morro no fundo.

Olha para baixo e vê Violeta e João Paulo empurrando suas bicicletas pela calçada.

Entra na sala, abre a caixa do gravador enquanto caminha, joga a embalagem no chão. Coloca a pilha e fala, sempre andando em círculos pela bagunça da sala, pisando nas indicações de futuros móveis (BRACHER, 2010).

Na descrição acima, o espaço em suspensão (as caixas, a bagunça da sala, as indicações de futuros móveis) e as pegadas de água de Djalma. Nada revela permanência. Os rastros do marido de Violeta como que indiciam essa instabilidade e sua ausência futura da narrativa (afinal, ironicamente, as pegadas molhadas irão secar por completo). A protagonista está presente na casa em dois momentos: no início da história (ainda com a presença do marido) e logo depois de receber a derradeira mensagem de Djalma informando a separação (da cena 36 até a cena 47). Depois, abandonará aquele espaço até o fim da narrativa (não vemos quando ou se Violeta voltará para casa). No segundo e último momento, o espaço ganha descrições mais detalhadas, no roteiro. Abaixo, destaco fragmentos das cenas 37, 38 e 41:

37. INT. APTO VIOLETA/SALA/COZINHA - DIA

Os movimentos de Violeta com as mãos serão dificultados por conta de seu machucado.

Ela abre a porta. Sobe a escada pouco iluminada, entra na sala. Coloca de qualquer jeito a mochila sobre a mesa. A mochila esbarra em uma xícara que cai, quebra-se fazendo barulho.

Ela acende a luz, vemos o apartamento com caixas espalhadas pelo chão, abertas e fechadas da mudança ainda não terminada.

Perto de seus pés, os cacos da xícara suja de café, sobre a mesa, um prato com um pedaço de pão com manteiga e geleia. Ao lado, o papel que deixara de manhã.

38. INT. APTO VIOLETA/BANHEIRO - DIA

[...]

A torneira mal fechada da pia pinga com espaço de tempo regular entre as gotas, marcando um ritmo lento. Na borda interna da pia, muitos pelos de barba.

41. INT. APTO VIOLETA/BANHEIRO JOÃO PAULO - NOITE

Violeta joga a caixa e o plástico no lixo do banheiro de João Paulo. Olha a parede nua sobre a pia.

Com pasta de dentes, Violeta desenha uma grande forma oval no ladrilho atrás da pia, onde deveria haver um espelho.

Olha o desenho. Sai do banheiro. Parede de ladrilho com desenho de forma oval.

Volta logo ao banheiro com sua bolsa, uma faca e durex [...] (BRACHER, 2010).

As descrições do apartamento seguem um desenho, uma variação e um ritmo próprio. Não são apenas as descrições espaciais do lugar, mas também da interação de Violeta com esse espaço, e também descrições de pequenos detalhes que poderiam ser tomados como insignificantes. O espaço e suas diversas representações tomam o primeiro plano do roteiro e surge aí, inevitavelmente, como já comentado, uma forma de construção de tempo, no caso destas narrativas, a construção do presente vazio – um tempo em suspensão que se aproxima do tempo real. Enquanto a interação da protagonista com o espaço ancora a história, dá o tom da cena, detalhes quase imperceptíveis (ou a combinação entre detalhes inexpressivos ou insuficientes e detalhes ultraespecíficos) podem engendrar o “efeito de real”. Na literatura, não se fala apenas de uma descrição minuciosa, exaustiva, mas sim um detalhe aparentemente banal, descartável.

James Wood convoca o termo *estidade* para definir a eficiência de um detalhe, um detalhe que pareça verdadeiro: “Por estidade entendo qualquer detalhe que atrai para si a abstração e parece matá-la com um sopro de tangibilidade; qualquer detalhe que concentra nossa atenção por sua concretude” (WOOD, 2011, p. 72). Nas cenas apresentadas, no roteiro de Ainouz e Bracher, pode-se selecionar

“a torneira que pinga”, “os pelos na pia”, “a pasta de dentes no ladrilho”. Wood leva o debate adiante e interpõe Roland Barthes e A. D. Nuttal. Em seu ensaio *O efeito de real* (1968), Barthes defende o detalhe irrelevante como algo que simplesmente não se nota, algo que não acrescentaria nenhuma informação dramática para história, como o barômetro no quarto de uma personagem de Flaubert. A única função do barômetro seria justamente não significar nada, assim como muitos detalhes na vida real. A. D. Nuttal, em *A New Mimesis* (1983), contrapõe a teoria ao assegurar que o barômetro não significa exatamente uma afirmação “eu sou o real”, mas sim uma pergunta retórica: “não sou exatamente o tipo de coisa que você encontraria numa casa dessas?”. Wood, por fim, defende a ideia da necessidade de detalhes que são “significativamente insignificantes” e não irrelevantes. Podem ser trocados por outros, mas surgem para apresentar uma narrativa mais próxima à vida.⁹³

Sem a intenção de colocar um fim ao debate acima ou prolongá-lo aqui, nesta pesquisa, interessa-me destacar a importância das descrições (especialmente, neste capítulo, as descrições espaciais) e seus discursos, suas intenções de efeitos sobre o leitor de roteiro, sobre os primeiros leitores envolvidos na realização cinematográfica. Nos exemplos selecionados das cenas 37, 38, 41, é possível identificar não só um cuidado em relação à combinação de detalhes que avivam o espaço da casa e aproximam a narrativa a um certo realismo, como uma atenção ao próprio texto, no sentido de torná-lo atraente, ritmado e não fatalmente entediante por conta da ausência de ação dramática do personagem, neste momento, na narrativa.

Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, apresenta-se a opção mais radical dos cinco roteiros quando os roteiristas-diretores escolhem revelar o protagonista já fora de casa, de sua cidade de origem. Assim como Violeta, José Renato também sofre pelo abandono afetivo (ainda que tal informação não seja repassada imediatamente para o leitor-espectador). Sua casa é seu automóvel que nunca aparece (assim como o personagem não se revela), dessa forma, seu ponto fixo (ou seu ponto de retorno para alternância dos lugares que vai percorrer) é um

⁹³ Ainda sobre tal tema, vale destacar a crítica de Jacques Rancière ao “efeito de real” de Roland Barthes. Para Rancière, o detalhe do barômetro, no conto de Flaubert, traria uma outra significação (a qual não está voltada apenas para o texto em si, como a percepção estruturalista de Barthes), uma espécie de exteriorização do excesso da vida que se contrapõe à ideia de uma “nova verossimilhança” (ainda filiada, em certa medida, ao regime representativo), e que traz à tona uma forma mais democrática da própria literatura.

espaço em movimento, inacessível, indescritível. Diferente de muitas narrativas de viagem, onde o desejo do protagonista é apenas ir, sair em busca, alcançar outro cenário, aqui José Renato inicia seu trânsito no desejo de voltar, a saudade da cama, da casa, está impressa nas primeiras linhas do roteiro. A cena 9 é um exemplo:

9. 2ª PARADA: POSTO ABANDONADO

Imagens de um posto de gasolina quase abandonado. Poucos carros passam. Estrada que avança numa planície.

Revelação: é a primeira vez que sabemos da existência de Joana, a amada de José Renato.

José Renato entra num bar e lê: *viajo porque preciso, volto porque te amo*. A insígnia o lembra de Joana, sua mulher, sua namorada. Ele manda uma mensagem pra ela.

CRÉDITO INICIAL DO FILME

ESTADO: “... eu fiz uma viagem pra me livrar de um sentimento, mas este sentimento está tão grande que agora eu vou inventar uma mentira.” Ele se sente à flor da pele naquele espaço vazio, e a mínima lembrança dela desencadeia um sentimento de perda tão grande naquele espaço que o instinto de sobrevivência faz com que ele comece a inventar uma fantasia [isso só vai ser revelado no final do filme].

----- JOSÉ RENATO

Bom dia meu amor. Hoje é dia 28 de outubro, dia do funcionário público. Em Fortaleza, ninguém trabalha na repartição e eu aqui nesse torrão seco dando um duro danado.

Faltam 26 dias e doze horas para acabar a viagem. Parece uma eternidade. Do dia que eu saí de Fortaleza até aqui, se contar, eu vi no máximo cinco pessoas na estrada. Eu fico com o rádio e a sua lembrança, na viagem toda. E só.

A comida aqui é sempre ruim e as hospedarias nem se falam. Um dia desses me hospedei em uma chamada Mustang que estava repleto de muriçocas. Nem dormi direito. Saudade da nossa cama. As estradas estão péssimas. Tô tomando o cuidado de não viajar à noite. Mas estou te mandando essa mensagem pra te contar uma coisa.

Parei num posto e entrei num biroscas pr'um xixi. Vi uma coisa pintada na parede, meio hippie, nem reparei. Quando sai é que é que me caiu a ficha da frase escrita:

“Viajo porque preciso, volto porque te amo”. Se aqui tivesse correio mandaria um telegrama pra você com estas palavras: viajo porque preciso virgula volto porque te amo pt volto em 26 dias virgula nem mais um dia pt”

Beijo grande e saudade de ti (AÏNOUZ & GOMES, 2010).

A casa de José Renato não é delineada visualmente, mas se faz presente no atrito entre a imagem (do posto) e a narração (de José Renato), entre os lugares que o personagem passa, descreve, critica. Interessante que para esta sequência, onde o personagem faz referência a sua casa, o espaço selecionado é um posto abandonado (um lugar de trânsito completamente vazio, sem nenhuma possibilidade de registros pessoais). A casa de José Renato está ancorada na saudade que ele diz sentir. Quando o protagonista finalmente revela que está tentando curar suas dores de amor (na sequência 21) que, na verdade, foi abandonado pela mulher, percebe-se que não mostrá-lo em seu local de origem

(em sua casa) foi uma forma eficiente de dosar as informações para o espectador. A ausência da casa, a ausência do espaço desde o início da narrativa conta algo a mais nesta história. Em diferentes medidas, abandonados por seus pares, José Renato, em *Viajo* e Violeta, em *Abismo* também precisam abandonar seus lares para viver plenamente suas derivas.

Em *O Homem das multidões*, a casa de Juvenal está presente do início ao fim da história, mas apesar disso não se apresenta propriamente como um lugar emotivo ou memorial. O apartamento de Juvenal, na verdade, uma sala comercial transformada em residência, se confunde com a cidade, com a metrópole qualquer (a Belo Horizonte anônima de Marcelo Gomes e Cao Guimarães). Não há rastro sobre a vida pessoal, o passado ou a personalidade do personagem. A única pista é o vazio, a ausência. O apartamento de Juvenal espelha o vazio existencial do protagonista. Os rastros de caracterização do personagem são sutis, mas extremamente claros sobre o ambiente, sobre o espaço que ele ocupa, habita, transita. A escolha de definir a moradia de Juvenal em uma sala comercial aponta para impossibilidade de um lugar pessoal na grande cidade. Massimo Di Felice define: “um dos principais significados atribuídos à crise do urbano está estritamente ligado ao surgimento da metrópole moderna, o que remeteria à expansão irregular do território e à perda do seu controle” (FELICE, 2009, p. 151). Ao observar Juvenal naquele apartamento improvisado, vazio, sem decoração, sem vizinhos, sem qualquer marca identitária, é possível supor uma série de informações dramáticas que acabam por levar a essa ideia conceitual de expansão irregular territorial sobre o próprio indivíduo. O espaço da casa revela o personagem sem passado, sem tempo, como se sua própria história estivesse infinitamente à deriva. Castanha se aproxima de Juvenal pela deriva existencial e também por uma certa impessoalidade do espaço em que habita. Vale destacar que esta impessoalidade é construída de forma diversa no argumento-escaleta de Davi Pretto. Enquanto que em *O Homem das Multidões* temos a descrição minuciosa de um espaço vazio, sem marcas identitárias, em *Castanha* essa impessoalidade surge de uma ausência da descrição do espaço ou de uma descrição sucinta ou ainda de uma descrição espacial posterior a uma rubrica de ação do personagem. Abaixo, a sequência 15 é um exemplo:

15. Madrugada. Quarto. João está sentado na cama com um caderno no colo, escrevendo. O quarto é iluminado apenas pela luz da cama, que passa um filme preto e branco com trilha gótica (PRETTO, 2013).

Nota-se também que enquanto existem poucas descrições da casa do protagonista, há sempre um maior detalhamento sobre a luz do ambiente: ou os corredores são sempre escuros ou o personagem está sempre interagindo com algum tipo de tela, e é este objeto que ilumina o recinto. Desta forma, o roteiro constrói uma imagem restrita da casa do protagonista. Abaixo, as sequências 18 e 27:

18. Tela de um computador. Ouve-se música folk ambiente. Uma página do Facebook está aberta. Nela, uma foto de um jovem barbudo (Francisco de los Santos) assando salsichões numa grelha. Um comentário começa a ser escrito: “Queria engolir esse teu salsichão! kkkkk”. João está mexendo no computador no quarto, rindo discretamente. Segue a música ambiente. O apartamento está silencioso. Os dois cachorros brincam na cama. João arruma uma mochila. Ele coloca algumas fantasias dentro. Mexe numa carteira, tira notas de dinheiro dela e as guarda escondidas numa gaveta. Ele olha pela janela.

27. Madrugada. João está deitado na cama. Ele acorda devagar. No corredor, Joaquim e Sofia, seus cachorros, estão latindo para a porta. O corredor do seu apartamento está escuro. Além dos latidos dos cachorros, o silêncio é total. João surge no corredor, caminhando devagar. Ele espanta os cachorros, que entram no quarto. João caminha até a porta. Ouve-se um barulho de alguém batendo na porta. João olha pelo olho mágico da porta. Abre-a (PRETTO, 2013).

A ausência de descrição espacial e a presença de uma iluminação escura se repetem em outros ambientes (clube, quarto, bar, boate) criando uma determinada uniformidade de atmosfera e, ao mesmo tempo, causando um efeito de deslocalização (um aparente embaralhamento dos espaços) o qual reflete de forma eficiente a deriva de Castanha (a sensação de claustrofobia, de achatamento, perpassa todos os ambientes. Castanha está invariavelmente preso em sua própria deriva, não importa onde esteja). Considerando a curta extensão do texto de Davi Pretto, o argumento-escaleta de 21 páginas, poderia se aventar que a descrição espacial rarefeita é apenas uma opção a qual visa uma determinada economia de texto, mas as outras descrições (e descrições minuciosas) de ações, de objetos, de figurino não seguem essa mesma economia, revelando assim mais uma opção narrativa do que uma opção de escritura.

Assim como em *O Homem* e em *Castanha*, a casa das protagonistas de *A cidade onde envelheço* – o apartamento de Francisca (e depois, de Teresa) – permanece durante toda a história e representa bem as derivas das duas amigas.

Significativamente, próximo ao fim da narrativa, Francisca vai embora e deixa Teresa no imóvel que deve ser devolvido ao inquilino, em breve. O apartamento não apresenta uma impessoalidade extrema como nas outras duas obras citadas anteriormente, mas também não se revela propriamente como uma moradia acolhedora. A descrição da cena 17, quando Francisca recebe Teresa e a instala no espaço dá o tom: “O apartamento é pequeno, com a sala dando para cozinha, de um lado, e para os dois quartos, de outro” (DUMANS, FUGINAGA & ROCHA, 2014). Apesar de Francisca já morar ali há algum tempo, não há nenhuma indicação sobre o ambiente (fotos, quadros, objetos) que possa revelar mais sobre a história, sobre a rotina e as preferências do personagem. O espaço pequeno e sem marcas, sem muitos vestígios pessoais, indicia, de certa forma, a deriva de Francisca (a dona da casa) e deixa Teresa como que às escuras sobre a amiga de infância e também sem um lugar de aderência (um espaço onde possa criar possíveis identificações e futuros laços afetivos).

Ao longo da narrativa, o apartamento é o espaço de idas e vindas das amigas, não raro se desencontram ou apenas trocam diálogos escassos como se, aos poucos, tateassem uma convivência. A casa é apenas uma passagem que Francisca e Teresa percorrem. Há momentos de aproximação, mas o distanciamento é inevitável. Quando Francisca vai embora e Teresa ocupa o lugar, sozinha, o roteiro apresenta a descrição mais minuciosa do espaço:

105. INT. APARTAMENTO DE FRANCISCA / QUARTO FRAN - DIA

Da porta do quarto, TERESA vê pequenas coisas que FRANCISCA deixou para trás.

TERESA sai e volta com uma caixa de papelão. Começa a recolher cada uma dessas coisas.

TERESA abre o armário do quarto de FRANCISCA. A amiga deixou duas blusas para trás, uma verde e uma azul.

TERESA tira a blusa que está vestida e experimenta as roupas de FRANCISCA. A camisa verde fica boa. A azul, ela dobra e guarda na caixa de papelão junto com as outras coisas.

TERESA encontra um envelope com algumas fotos num canto do armário.

Senta na cama e olha as fotos: são fotos do primeiro emprego de FRANCISCA, ela com colegas fazendo trabalho de campo (em uma região de mato). Fotos de objetos, de pessoas, detalhes arquitetônicos da cidade e dos amigos. Muitos desses lugares são os mesmos por onde TERESA passou logo que chegou a BH. No meio dessas fotos, ela acha também a FOTO que deu para FRANCISCA no dia em que chegou, a imagem das duas quando adolescentes (DUMANS, FUGINAGA & ROCHA, 2014).

Agora, sem a presença de Francisca e com a iminente partida de Teresa, é possível encontrar rastros pela casa. O espaço e o passado surgem mais delineados no fim da história. Nestes roteiros, as descrições do espaço, a ausência de descrições e até mesmo o momento em que ocorrem na estrutura da história funcionam como uma espécie de guia para entender a construção dessas narrativas.

Se, como observado no início deste capítulo, as narrativas que aqui se apresentam trazem cidades, espaços reais, espaços públicos, curiosamente destaca-se uma ausência ou uma escassez de paisagens (por paisagem entendo os espaços da natureza que apresentam ou não alguma intervenção urbana). Mais precisamente, uma escassez de paisagens idílicas, sublimes. O mar existe, a trilha existe, o horizonte está lá. O parque, o lago, a praia, o morro. Mas quando e de que forma ficam visíveis? Mas quem pode vê-los? O personagem? O espectador? A Copacabana de Violeta é, sobretudo, a Copacabana dos prédios, das ruas, da noite. O espaço urbano se sobrepõe, se avoluma sobre os cenários naturais. A Belo Horizonte de Juvenal e Margô é uma cidade qualquer que não vemos, mas assistimos os personagens contemplando. A Belo Horizonte de Teresa e Francisca se concentra nas ruas. Na deriva contemporânea, as paisagens se tornam cada vez mais raras, cada vez mais inacessíveis. Não surgem muitas paisagens a serem vistas, contempladas, espaços onde o personagem possa ter uma determinada perspectiva, um determinado distanciamento (de si mesmo, do mundo). No roteiro de *A Cidade onde envelheço*, na cena 32, a paisagem propõe distância, mas está longe da natureza em tom sublime:

32 EXT. LAJE COM VISTA - DIA (POUCO DEPOIS)

Os ferros expostos da estrutura da casa e tijolos espalhados indicam que se trata de uma construção inacabada.

A vista panorâmica mostra uma montanha coberta de casas e uma serra ao fundo.

LEANDRO, FRANCISCA e ULISSES estão sentados na laje. Um vento fresco chega até eles, enquanto conversam. Em OFF, ouvimos as brincadeiras de crianças, uma senhora esbravejando alguma coisa, a vida do bairro que chega pelo som.

FRANCISCA

Eu acho que Minas podia ter se estendido até o litoral.

LEANDRO

O Espírito Santo é a praia de Minas. A gente brinca, mas é.

FRANCISCA

Já me disseram que era a praia mais feia do litoral brasileiro.

LEANDRO

Mais feia? Os mineiros disseram isso? É que os mineiros chegam lá querendo ver rostos novos, mas eles se veem.

FRANCISCA sorri.

FRANCISCA

Como assim?

LEANDRO

Eles querem ver outras pessoas, mas acabam vendo o vizinho. Aí ele diz: “é feio”. A outra praia que eles dizem que é feia é Porto Seguro, porque vai muito mineiro pra lá.

FRANCISCA

Pois eu ficaria feliz com qualquer espécie de praia, mesmo feia. Desde que vim pro Brasil não entro no mar.

LEANDRO

Dia desses a gente pode pegar um trem até Vitória... de lá até Guarapari é pertinho.

FRANCISCA se deita.

FRANCISCA

Ia ser bom.

Os dois ficam em silêncio.

FRANCISCA

Se você quiser, eu cuido do cão.

LEANDRO vira o rosto pra ela.

LEANDRO

Cuida desse cão aqui? Do Ulisses?

FRANCISCA

Que outro que havia de ser? Esse aí mesmo. Eu cuido. Ao invés de deixar ele sozinho, deixa comigo.

LEANDRO

Uai por que essa ideia doida agora?

FRANCISCA

Ah esquece.

LEANDRO

Eu nunca consigo entender o que você quer.

FRANCISCA

É porque tu queres sempre interpretar alguma coisa por trás do que eu digo. Estou a oferecer uma ajuda... só isso.

LEANDRO

Brigado, então... não precisa ficar brava.

FRANCISCA

Não tô brava.

LEANDRO

Tá sim... olha a marquinha de tensão formando aqui...

LEANDRO encosta o dedo na testa de FRANCISCA. Ela afasta a mão dele.

FRANCISCA
Para.

Os dois ficam em silêncio. LEANDRO volta a olhar a vista (DUMANS, FUGINAGA & ROCHA, 2014).

Na cena, o encontro do personagem com a paisagem não está associado a uma perspectiva de expansão, de projeto, de futuro ou de redenção. A paisagem não se apresenta como um cenário inteiramente natural. Carrega a intervenção urbana, é restrita (montanha coberta de casas e uma serra ao fundo) tanto visual quanto dramaticamente. Os personagens contemplam a vista, mas comentam sobre outra paisagem que não existe: a praia, o litoral, em Minas Gerais. Fazem planos para chegar até o mar e Francisca comenta sobre sua falta, sobre sua restrição (“Desde que vim para o Brasil não entro no mar”) a qual não será solucionada até o fim da história.

A ausência ou a escassez dos espaços naturais nestas narrativas à deriva parecem apontar para uma espécie de crise da paisagem na imagem cinematográfica contemporânea. Mesmo em *Viajo porque eu preciso, volto porque te amo*, onde a construção dramática, a construção do roteiro parte das paisagens, a relação não está apaziguada. Parece haver sempre um atrito, um desalinho. A paisagem e a interferência humana: “Estrada com morro e pedras com propaganda da Itapemirim”; “Na paisagem vemos fios de alta tensão, caminhões passando, uma estrada esburacada, mas movimentada”. A paisagem analisada cientificamente pelo protagonista: “A região apresenta um morro de altura elevada que irá prejudicar a passagem do canal. A opção mais barata é que o canal faça um contorno pela montanha. Evita-se assim a implosão do morro”. Quando a paisagem surge inteiramente natural, no roteiro, se reconfigura. O pôr-do-sol, o céu e o horizonte se transformam no espaço vazio e é com ele que o protagonista se confronta:

13. JOÃO RENATO TEM SAUDADE DE JOANA AO OLHAR O POR DO SOL

Aqui José Renato revela que sofre de agorafobia, ou algo assim, que não sabe nomear, mas um medo de ficar sozinho, em espaços abertos. Medo de se achar só num espaço livre e descoberto ou de atravessar uma praça pública, uma rua.

O céu é assustador, presente demais, é muito azul. O final de tarde é aterrorizante. O dia vai acabar e vai começar um novo dia igual ao anterior. O vazio de hoje é muito

semelhante ao que vai vir amanhã, vai ser sempre vazio, sem surpresas, sem imprevistos, sem acidentes, sem muito de diferente do que foi ontem e do que será amanhã.

José Renato lembra de um momento que passou com Joana, de um por do sol que viram juntos em outro lugar.

Mas aqui o por do sol é algo que ele não quer ver, que o torna triste. É aqui que ele fala da fobia dele de maneira explícita, onde ele fala da angústia dele, da necessidade de estar em contato com ela.

ESTADO: ele está triste mas ele consegue colocar a tristeza pra fora, o que lhe dá um certo alento. Ele consegue identificar com clareza o que está causando nele tanta agonia. Ele aqui afirma uma necessidade de ver gente como antídoto a sua tristeza.

JOSÉ RENATO

Galega, faltam 25 dias e oito horas pra minha volta. E volto porque te amo.

Tô cruzando uma estrada inteira com sol caindo, um lindo pôr de sol romântico. Lembro do nosso último por de sol juntos na praia de Iracema. Um domingo depois da praia. A única coisa que me alegra nessa viagem são as lembranças que tenho de você.

Tô começando a ficar irritado com tudo. A paisagem não muda, é sempre a mesma, parece que não sai do lugar. O céu aqui é assustador, grande demais. É azul demais.

O fim de tarde é sinal que o dia tá acabando, pra começar outro amanhã igualzinho, idêntico. Sem surpresas, sem imprevistos, sem acidentes, sem gente. Que agonia esse lugar. Tudo se arrasta. Nessa época do ano em tem o vento Catarino que anuncia chuva, mas nada de chuva.

Minha galega num vejo a hora de ficar com você deitado, abraçado. Não esqueci da rede que você me pediu. Sigo viagem sertão à dentro. Saudades mesmo (AÏNOUZ & GOMES, 2010).

A paisagem se apresenta mais como espaço vazio do que como paisagem, uma transfiguração que acaba revelando o processo de criação do roteiro, da própria obra. A paisagem à deriva, a paisagem no campo da indiscernibilidade. No livro-arte *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, Marcelo Gomes e Karim Aïnouz inseriram trechos de diários, anotações realizadas durante a pesquisa de campo. Um desses textos traz à tona (ainda que mais poeticamente) essa questão:

Mas por que esse silêncio, por que esses espaços plenos de ausência nos seduzem e nos afligem? Afligir e afetar. Sim, essa ausência no sertão me seduz enormemente. Num mundo onde uma imagem pode ser outra imagem, o sertão me fascina pelo essencial (AÏNOUZ & GOMES, 2015, n. p.).

O espaço vazio e a paisagem se confundem, se permeiam. Tanto que, em algumas cenas, os espaços urbanos se apresentam sempre desocupados, esvaziados (“casas abandonadas”, “posto abandonado”, “quarto de hotel, restaurantes vazios, lugares sem gente”). Parecem – no movimento inverso – tentar se transformar em cenários artificialmente intactos, imóveis, paisagens construídas.

5.5 O espaço da imagem (dentro e fora do quadro)

Ao privilegiar a categoria do espaço no estudo destes roteiros autorais termino por propor, por convocar – quase involuntariamente – um olhar sobre o próprio espaço do campo da imagem ou como define claramente Noël Burch: “tudo o que o olho percebe na tela” (BURCH, 1992, p. 37). Tal tarefa se faz indispensável levando em conta a relevância da chamada decupagem implícita do roteiro, sobretudo no cinema mais autoral onde o roteirista teria, em princípio, uma maior liberdade criativa. Jean-Claude Carrière destaca como a forma de escrever, como a escolha das palavras, como a ordenação do que está escrito pode sugerir uma determinada decupagem:

[...] permanece na escrita de um roteiro uma certa maneira de indicar o que eu chamo de uma *decoupage* 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, n. p.).

Steven Maras destaca, por exemplo, como a utilização das descrições, do grau de descrição, no roteiro, é assunto controverso “em grande parte porque é uma área em que o roteirista pode potencialmente assumir o papel do diretor” (MARAS, 2009, p. 68).

Assim, de que forma a descrição das imagens em si (o que vemos dentro do campo e o que inferimos fora do campo) também pode criar uma determinada atmosfera, uma determinada construção entre o ficcional e o real, uma poética visual destas narrativas à deriva? Assim, de que forma os roteiristas podem determinar formas de enquadramento, formas de filmar as quais vão construir, desde o início do processo criativo, um desenho não só narrativo, mas visual, conceitual, estilístico? Juvenal perambula sozinho pelo apartamento-sala comercial e olha através da janela. Mas o que está exatamente do lado de fora da janela? É possível também ter acesso a esse espaço, a essa imagem? Ou está fora de quadro? Fora de nosso alcance visual?

Em um mundo implicitamente contínuo, o quadro seleciona uma fatia para nos mostrar, deixando o resto do espaço fora do campo. Se a câmera deixa um objeto ou pessoa e se move para outra parte, supomos que o objeto ou a pessoa ainda está lá, fora do quadro. Mesmo em um filme abstrato, não podemos resistir à sensação de que as formas e os padrões que irrompem na tela vêm de algum lugar (BORDWELL, 2013, p. 305).

O que essa construção (ou esse tensionamento) entre o que está dentro do campo e fora do campo pode indiciar sobre estas narrativas à deriva, no roteiro cinematográfico? Mais precisamente: em que medida a composição deste jogo, no texto, vai esboçar, vai propor um desenho fílmico? Um posicionamento estético?

No roteiro de *O Homem das Multidões*, as primeiras cenas de Juvenal, no centro da cidade, já revelam escolhas bem determinadas dos roteiristas-diretores Marcelo Gomes e Cao Guimarães. Ainda que os cenários se sucedam revelando o trânsito do personagem (ruas, loja de pastel, praça, correio, ruas, terminal de ônibus), as descrições do campo de imagem são restritas quanto ao que acontece nestes espaços públicos (abertos e fechados). Praticamente não existem descrições detalhadas dos ambientes, dos espaços e sim das ações de Juvenal e dos outros personagens. Por outro lado, nas cenas em que Juvenal está em casa, há um detalhamento do espaço e também indicações de Juvenal contemplando o que está do lado de fora, mas curiosamente não há descrições do que ele vê. O leitor-espectador continua preso a ele, como se estivesse enclausurado na imagem. É possível, aqui, colocar em diálogo a escrita do quadro realizada por Gomes e Guimarães com a questão-pergunta de Renato Cordeiro Gomes, na medida em que este último propõe pensar o que resta das matrizes de representação (rua e janela) contemporaneamente (2012). Para Gomes, a rua como imagem do encontro, do diálogo, pareceria corroída. No roteiro, o personagem Juvenal transita pelas ruas, mas seu olhar (e assim, o nosso) e mesmo seu deslocamento não indicam um domínio, mas uma restrição. Na janela, por vezes se vê ou não o que Juvenal observa e, assim, o texto cinematográfico se coaduna à conclusão de Gomes: “Quanto à imagem da janela como ponto fixo de observação da cidade, perdeu sua amplitude” (GOMES, 2012, p. 14).

Ao longo do roteiro, é possível identificar um jogo bem demarcado entre as imagens dos espaços públicos e dos espaços privados. O atrito entre o campo de imagem restrito (com mais personagens) e o campo aberto (com apenas um ou dois personagens). O reflexo desta escrita se confirma na própria opção dos diretores pelo formato da tela: para aumentar a sensação de clausura, Gomes e

Guimarães optaram em filmar em tela quadrada, com projeção ocupando 1/3 central da tela e eliminando as laterais (e não no formato horizontal da maioria dos filmes atuais). Esse formato achata a imagem e amplia o fundo, causando a sensação de claustrofobia. Ao mesmo tempo em que o formato remete às antigas polaroides, também se define como uma imagem contemporânea, já que exibe a mesma proporção de um iPhone ou de uma fotografia do Instagram. O diretor Marcelo Gomes explica: “[...] nesse formato no qual cabem poucas pessoas dentro do quadro, você já se sente no meio de muita gente imediatamente. Como a profundidade do campo aumenta, o personagem parece sempre mais solitário”.⁹⁴

Na descrição, na definição da imagem, o leitor-espectador encontra-se tão solitário quanto Juvenal, ou melhor, está ainda mais restrito, afinal, não acessa o quê Juvenal vê, o que Juvenal observa quando está completamente só. Não há imagem do lado de fora. Só é possível ver que o personagem contempla algo e assim o leitor-espectador se repositiva, de certa forma, como um “observador de segunda ordem”. Em *Atmosfera, ambiência, Stimmung* (2014), Hans Ulrich Gumbrecht destaca a obra do pintor Caspar David Friedrich para debater questões da observação de segunda ordem. Reconhecido por compor vários quadros onde uma pessoa – em primeiro plano, quase sempre de costas – observa uma paisagem, Friedrich coloca o espectador a observar o ato de observar o mundo. Guardadas as questões históricas que Gumbrecht relaciona, interessa-me, aqui, mais precisamente, a problematização do efeito autorreflexivo da imagem:

Ocorre ao observador [...] que a sua perspectiva – e sua interpretação – do mundo e de tudo o que nele existe depende da posição particular que ele, observador ocupa. Isso equivale a dizer que, tendo em conta o número potencialmente ilimitado de perspectivas, para cada objeto pode existir uma série infinita de interpretações e de modos de encontro (GUMBRECHT, 2014, p. 86).

Diferente dos quadros de Friedrich, onde se tem acesso imediato ao observador e à paisagem, nas imagens de *O Homem das Multidões* fica-se quase sempre preso ao próprio observador. Assim, ao mesmo tempo em que esta escolha dos roteiristas restringe o olhar, abre novas possibilidades de construção dramática e também de interpretação da imagem contemporânea. Nesta proposta em mostrar, em explicitar que algo está na narrativa, mas que *não* se vê, surgem outros dispositivos de composição fílmica, como por exemplo, a banda sonora. E

⁹⁴ Em entrevista ao programa *Metrópolis*, TV Cultura.

aí, não seria equivocado pensar que é através desta camada narrativa que, muitas vezes, o real pode atravessar o ficcional, nestas narrativas. Abaixo, os dois parágrafos finais da cena 35 exemplificam:

[...]

Juvenal está sentado sozinho em uma pequena mesa no centro do lugar rodeado de outras mesas. O plano aberto enquadra várias mesas. Juvenal está no centro do quadro. É o único em foco.

Ele escuta distintamente as conversas das mesas ao lado. O som passeia de uma mesa a outra. Diálogos banais se alternam nos ouvidos de Juvenal. Da esquerda para a direita, da frente para trás. Ele move lentamente a cabeça em uma determinada direção quando quer ouvir melhor, sem tirar os olhos do copo d'água. Acompanhamos esta sucessão de vozes e sons durante um tempo até que alguém trás o prato de Juvenal que pisca os olhos como que saindo de um transe (GOMES & GUIMARÃES, 2012).

Os “diálogos banais” não escritos, não expostos, rompem com uma escrita ficcional inteiramente fechada, controlada, definida. Na restrição da imagem, criam-se atmosferas diversas, fricções entre o real e o ficcional. Em diferente medida, nota-se essa mesma construção (ou essa mesma “demanda”) na cena 32, de *A cidade onde envelheço*, já analisada no subcapítulo anterior. Enquanto Francisca e Leandro conversam, contemplando a vista panorâmica da montanha coberta de casas com a serra ao fundo, a “vida do bairro chega pelo som”.

Em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, a ausência do ator-protagonista, durante toda a narrativa, engendra especificidades na descrição do campo de imagem. A ausência visual por si só produz, automaticamente, um efeito pré-determinado, “Ora, é principalmente o quadro vazio que atrai a atenção para o que se passa fora da tela, uma vez que mais nada, em princípio, prende o olhar ao quadro propriamente dito” (BURCH, 1992, p. 38). Partindo da proposição de Noël Burch, no “fora da tela” (ou no fora de quadro), aqui, em *Viajo*, está o próprio protagonista José Renato (afinal, as imagens que assistimos são imagens que ele mesmo vê e se relaciona) e assim o seu *off* permanente ganha ainda mais potência. No roteiro de Aïnouz e Gomes, várias cenas destacam-se pelos comentários dos estados emocionais do protagonista e pelas indicações de tom para o *off* do ator em detrimento as descrições de ações, de espaços, etc. Abaixo, os fragmentos das cenas 5 e 12 exemplificam:

5. JOÃO RENATO NUMA ESTRADA ÁRIDA

Aumentar a quantidade e voz em *off* para que ela seja capaz de cobrir todos os planos, mesmo que oscilando entre BG e FG.

Aqui a música Morango do Nordeste entra no rádio e fica. Não escutamos mais a voz de José Renato. O espectador não sabe, mas esta música oferece um alento ao personagem que entra numa geografia árida.

ESTADO: ele quer esquecer de algo que aconteceu com ele e que não sabemos ainda o que é, por isso se dedica de uma forma objetiva, quase compulsiva, ao trabalho.

12. JOSÉ RENATO PASSA POR UMA SÉRIE DE CASAS ABANDONADAS

Segundo ele, aqui seria um lugar perfeito para a passagem do canal: árido, rarefeito de tudo, de gente, de cor, de fertilidade.

ESTADO: José Renato está agoniado, vendo tantas casas abandonadas. Ele está assustado de estar num lugar tão ermo.

Estágio 1 da solidão de José Renato depois de ler a insígnia.

JOSÉ RENATO

Dia 10. Estou dois dias a frente do cronograma.

Em 03 de maio de 2002 ocorreram tremores nessa região. As acomodações de rochas do sistema de falhas da zona de cisalhamento Leste foram as causas dos tremores. Essa falha foi muito ativa mesmo há 580 milhões de anos, quando a região foi palco de intensa atividade tectônica.

O solo é pedregoso e que tal fato irá dificultar as obras de escavação.

Os trabalhos de construção do canal, nesta região, poderão durar mais tempo que em outros trechos da obra. Mas ao mesmo tempo essa região é perfeita para a passagem do canal.

Afinal o local é rarefeito de tudo, árido, a terra infértil, isolado e completamente desabitado. Não se avista nenhum tipo de habitante em um raio de 50 quilômetros. A poeira que sobe atrás do carro fica pra ninguém, lugar de pouco tráfego.

Pausa.

Nomes dos lugares por onde terei que passar nesses dias ficam reverberando na cabeça, depois de uma olhada rápida no mapa: Malhada de Barreiras, Queimadas, Pau Santo, Peladas.

Quero que essa viagem acabe o mais rápido possível (AÏNOUZ & GOMES, 2010).

A escrita denuncia, mais uma vez, o processo inverso da obra (a criação do roteiro a partir das imagens documentais) e o ficcional surge, assim, pela banda sonora, a qual, por sua vez, pode moldar o espaço do campo da imagem. Há uma espécie de ajuste contínuo ou tensionamento entre a imagem real e o áudio ficcional. Na cena 12, por exemplo, chama atenção o desequilíbrio entre a extensão do *off* e as cenas elencadas, explicitando uma subordinação da imagem ao som. Subentende-se, assim que será exatamente o *off* do ator-protagonista que vai conduzir as escolhas das cenas/imagens, dos planos e, inevitavelmente, dos campos destas imagens, durante a montagem.

Em *Castanha*, a descrição do espaço da imagem, no argumento-escaleta, impõe uma certa desorientação ao leitor-espectador. Como já mencionado no subcapítulo anterior, no texto de Pretto destaca-se uma predileção por narrar, nas primeiras linhas da cena, as ações do personagem. Quase sempre se visualiza Castanha em primeiro plano. Antes de ver onde o protagonista está, antes de ver com quem Castanha fala, observam-se suas mínimas ações: “João está assistindo televisão, no seu quarto”; “Vemos João sentado no banco do motorista”; “João

está brigando, aparentemente bêbado”; “João está em cima do palco, falando para o público”; “João está sentado na mesa da cozinha, em sua casa”. O recurso embaralha não só os espaços, mas também as ações “ficcionais” e reais. Não se distingue imediatamente se João Castanha está interpretando a ele mesmo, no filme, ou se está interpretando um papel no teatro, no set de filmagem de um curta-metragem ou no clube. No texto *Duas maneiras de desdramatizar o espaço fílmico* (2008), David Bordwell debate como os modos de compor as imagens podem intensificar ou amortecer o fluxo do drama dentro da cena.

A profundidade *wellesiana* hiperdramatiza a ação, aproximando demais o primeiro plano do espectador, ao passo que o plano recessivo, mais suave, promove a desdramatização, especialmente quando combinado com a vista dorsal das figuras e dos espaços vazios do plano. Essa imagem corre o risco de tornar menos imediata a leitura de expressões dos personagens, mas em compensação destaca a importância da paisagem e da arquitetura, evitando que um rosto ou objeto de gigante na tela (BORDWELL, 2008, p. 219).

Em certa medida, a composição destas imagens de Castanha, em primeiro plano, revela uma proposição permanente de hibridez, de indiscernibilidade desta narrativa. Ou melhor: a intenção de utilizar todas as instâncias da linguagem cinematográfica para que se mantenha a tensão entre o real e o ficcional. Também é possível levantar a hipótese de que essa escrita singular traz os vestígios do processo criativo do roteiro, afinal, Davi Pretto escreve o primeiro texto em parceria com o próprio ator-personagem João Castanha. Ao trazer o protagonista para o primeiro plano, no campo da imagem, a escrita do roteiro deixa entrever uma interferência pessoal, uma ancoragem na experiência autobiográfica do ator-personagem-autor (uma espécie de escrita, em primeira pessoa, no roteiro). Ao mesmo tempo parece revelar uma escrita que se faz dentro de uma narrativa real através de uma aproximação extrema entre o ator-personagem (Castanha) e o roteirista-diretor (Pretto).

Sem a intenção de esgotar os exemplos sobre o tema, nos roteiros elencados, o objetivo, aqui, é de apenas pensar como a escrita do campo de imagem pode também interferir na composição destas narrativas à deriva. Vale ainda destacar que a própria natureza paratática do texto cinematográfico amplia as possibilidades, a potência dessa expressão. Ao apresentar a descrição das cenas, dos planos, sem necessariamente conectá-los continuamente criando uma fluência semântica, o roteiro tece vazios dentro do próprio texto. E é a partir desta configuração que se adensa um dos efeitos da parataxe, a saber: o adiamento da

compreensão do discurso, “quanto mais demora a convergência entre a mensagem e seu alvo, maior reflexão envolvida e a conseqüente percepção crítica de todo o processo” (ÁVILA, 2008, p. 191). No imbricamento da forma do texto com as imagens reais e/ou ficcionais, cada descrição, cada quadro, da mesma forma que constrói, que determina a narrativa, amplia paralelamente o campo de possibilidades para realização da obra fílmica.

6 Conclusão

[...] trabalhar num roteiro com frequência se realiza em uma série de ondas. As primeiras ondas são exploratórias. Abrimos todas as portas e começamos a procurar, não desprezando nenhuma trilha, nenhum beco sem saída. A imaginação se lança desenfreada numa caçada que pode levá-la em direção ao vulgar, ao absurdo, ao grotesco, que pode até mesmo fazer a imaginação esquecer o tema que foi a finalidade dessa caçada.

Depois disso, outra onda se levanta, surgindo na direção oposta. Essa é o repuxo, a retirada para o que é razoável, essencial, para a velha questão: por que exatamente estamos fazendo este e não algum outro filme? De maneira bastante simples, o que nos interessa basicamente neste caso? [...].

As duas ondas aparentemente opostas são complementares. Não existe um roteiro iniciado num vácuo absoluto.

Jean-Claude Carrière

Ao me lançar na investigação destas narrativas à deriva, no roteiro cinematográfico, estava, de certa forma, propondo uma rota incerta, arriscada em vários aspectos. Primeiro, por partir do próprio conceito de deriva ou de “estar à deriva”, pouco explorado teoricamente, no âmbito narrativo-cinematográfico. Segundo, pela escolha do objeto de análise e da estratégia de abordagem (levando em conta a rarefeita bibliografia sobre escrita, sobre a linguagem do roteiro, sobretudo, no Brasil), e, por fim, pela seleção diversa dos textos (privilegiando diferentes formatos, linguagens, assim como diferentes processos criativos e relações profissionais). Havia, desde o início, uma proposta de tensão, de desacordo, de lacunas. De criar mais diversidades do que propriamente conjuntos, unidades. De utilizar a investigação como ferramenta para repensar o roteiro de outras maneiras. Ainda que as problemáticas e os desafios fossem concretos, plausíveis, a ideia de entrar em universo pouco definido, pouco averiguado era o que movia meu olhar, meu interesse.

Ao propor, ao eleger o “à deriva” como campo de estudo, como uma forma de olhar para, tentei expandir as possibilidades de troca, de jogo entre a narrativa e a construção do roteiro, o roteiro e o filme, a roteirização e a direção, o ficcional e o documental, a palavra e a imagem, a obra e o espectador. Assim, a intenção era que o “à deriva” estivesse presente em todos os capítulos da tese, de uma forma mais evidente e explicativa ou de uma forma implícita. A teoria de Leo Charney – ao levantar pontualmente determinadas condições para composição da deriva contemporânea – funcionou como base conceitual e primeiro canal de acesso para os roteiros.

Ainda que, desde o início, a pesquisa abarcasse naturalmente a obra fílmica em si, o roteiro foi a peça-chave, o grande protagonista durante toda a escrita da tese. As eventuais comparações com os filmes e as falas dos realizadores estiveram sempre a serviço de uma determinada elucidação do texto cinematográfico. Houve uma aposta no sentido de que os próprios roteiros fossem capazes de criar discursos, revelar processos, mostrar além de suas próprias histórias.

A multiplicidade dos textos teóricos teve a intenção de lidar com várias perspectivas e nuances da representação da deriva partindo do pressuposto de que tal representação articula, em alguns momentos, uma certa poética na escrita do roteiro. Partindo da proposição de Vera Follain de Figueiredo: “Se o cinema sempre lançou mão do material literário, esse diálogo obedeceu a diferentes motivações, realizando-se de maneiras diversas conforme o momento” (FIGUEIREDO, 2010, p. 39), posso pensar que tal poética, levando em conta as intersecções entre literatura e cinema na contemporaneidade, pode ser feita de modos diversos e híbridos. Se por um lado, pode estar repleta de elementos literários, por outro, pode também apresentar um texto lacunar, neutro, “aparentemente” mais fiel à proposta funcional da escrita do roteiro, mas ainda assim, trazer rastros, vestígios de um texto já contaminado pelas práticas de deslizamentos entre uma narrativa e outra.

Em um primeiro plano, na representação das narrativas à deriva, no roteiro cinematográfico, destaca-se a busca de um efeito de real. Um “real” – explícito ou vestígio ou pista – imprescindível para a construção da narrativa ou que apenas ronda o texto, a obra. Esta relação cria, conseqüentemente, suspensões, inacabamentos, e também parece exigir diferentes escritas, diferentes linguagens.

Seguindo um pouco mais, talvez eu possa arriscar dizer também que a narrativa à deriva, no roteiro, se torna uma espécie de armadilha, uma forma de capturar o “real” para dentro do ficcional. É certo que tal dinâmica não se compõe de forma segura, controlada, equilibrada. O “real” articula-se e apresenta-se em formas e momentos diversos, e pode extrapolar o previsto, desfazer o roteiro. Em maior ou menor medida, pode haver embate, oscilação, dúvida.

A narrativa à deriva acaba por abalar, por desestabilizar a escrita mais ortodoxa tanto no que se refere à construção do personagem e da estrutura quanto à escrita, à linguagem em si. Diante do rompimento, da fratura de uma composição dramática clássica, de um roteiro construído continuamente a partir de regras fechadas, surgem textos híbridos. Escrita com traços documentais, escrita literária e até mesmo a ausência de escrita (lembrando aqui os roteiros de extensões reduzidas) se alternam, se combinam de forma aleatória constituindo porosidades, caminhos para recriações e, ao mesmo tempo, atraindo a investigação de uma poética da escrita audiovisual. É certo que essas escritas diferenciadas surgem de forma mais radical em determinados processos de produção como, por exemplo, quando o roteirista é também o responsável pela direção, criando assim, automaticamente, uma maior liberdade para a realização fílmica, mas todos os roteiros aqui elencados revelaram especificidades conforme suas respectivas relações profissionais.

No elenco dos roteiros desta pesquisa, foi possível perceber, em primeiro lugar, uma discordância, uma desuniformidade da escrita entre os próprios textos. Cada um, a seu modo, parece refletir na escrita a singularidade do processo de criação e não uma fidelidade a uma escrita padronizada, incensada por manuais de roteiro ou demandada pelo mercado cinematográfico. Cada um, a seu modo, engendra assim uma poética própria muito mais comprometida com as especificidades da história e das formas de realização. Destaca-se, ainda, ou a total falta de equivalência em relação à extensão do texto e a duração do filme (o número de páginas não corresponde à duração da obra, quebrando o padrão de “uma página por minuto”), ou a falta de equivalência em relação ao próprio conteúdo de um suporte ao outro (a ordenação, a quantidade e/ou o teor das cenas filmadas não corresponde exatamente às cenas escritas). Não há uma relação direta. Os filmes não seguem à risca os textos e os textos, por sua vez, não seguem regras estritas. Ou há excessos, ou há reduções, faltas.

Na aproximação com cada um dos roteiros, foi possível visualizar como a utilização de determinados recursos incomuns à escrita audiovisual (como a multiplicidade de narradores nas rubricas, a descrição em detrimento da narração, a descrição da não ação dramática, a descrição minuciosa do detalhe banal ou da permanência do gesto e a linguagem poética) na medida em que ampliam o aspecto literário do texto, parecem responder às demandas de cada uma das obras. Tanto que, em alguns casos, esta mesma escrita mais literária, ao invés de estar relacionada a uma prática de realização ficcional, vai-se tornar referência para uma sequência mais conectada ao real, ao documental.

O jogo entre uma escrita ficcional e uma escrita documental se apresenta não apenas na estrutura-macro dos roteiros – mais evidente nas narrativas que se utilizam, desde sua origem, do expediente do real (como no caso mais explícito de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* ou *Castanha*), mas também no interior, na construção das próprias sequências, das próprias cenas, quando uma escrita se sobrepõe à outra (um parágrafo se sobrepõe ao outro), embaralhando, assim, as duas instâncias, provocando conseqüentemente novas formas de realização fílmica (da captação à montagem). Ou seja, este jogo não se revela apenas como uma conseqüência de um processo anterior, mas também como um recurso para a construção da obra como um todo.

A ênfase na categoria do espaço se revelou um desdobramento natural desta pesquisa e visou aprofundar ainda mais a construção dramática e a escrita do texto. De diferentes formas, espaços reais, percursos, lugares surgem como elementos essenciais para composição dessas narrativas. No processo de investigação – do texto ao filme ou, inversamente, da imagem ao texto – foi possível ver conceitos, propostas e abordagens diversas, que sempre se valem, exploram, de uma forma ou de outra, de tal categoria. Em vários casos, foi possível notar como o entrelaçamento de determinados espaços com a história e com o personagem também engendra uma escrita mais híbrida sempre aberta às circunstâncias e ao imprevisível. No detalhamento das cenas, dos planos, destaca-se também como tal relação interfere na própria construção do espaço fílmico (o dentro e o fora de quadro), como desde a etapa da roteirização surgem delimitações importantes, as quais, mais uma vez, são desenhadas a partir de uma escrita não atrelada a qualquer padronização audiovisual.

Na narrativa cinematográfica, não raro o diálogo do ficcional com o “real” pode ser interpretado como total improvisação – algo que aconteceria apenas no momento da filmagem –, mas diferente do que é possível deduzir precocemente, em muitos casos, aqui pesquisados, tal “improvisação” foi construída ou anunciada de alguma forma pelo próprio roteiro. Como atentei, no quarto capítulo, o que se encontra nesses casos é um processo contínuo de revisão, de retomada, de reelaboração criativa. O roteiro se apresenta assim como campo de trabalho que reflete processos, pontos de vista sobre um fazer cinematográfico e até mesmo sobre o próprio roteiro em si, como no caso da obra de Gomes e Guimarães. O texto ali chega ao extremo de refletir sobre o roteiro (e sua necessidade) e assim também se revela de forma mais explícita como lugar de pensar o fazer fílmico – se coloca como narrativa e como dispositivo.

Em uma aproximação mais detalhada da linguagem, da construção sintática, da seleção, da ordenação, da disposição e até mesmo da visualidade das palavras, foi possível olhar mais atentamente para problemas ontológicos do roteiro e, conseqüentemente, do próprio roteirista. A começar pelo fato do texto estar entre dois campos, de utilizar palavras para descrever imagens. O compromisso, a incumbência, o pacto: as palavras impressas produzirão imagens. Mas – ironicamente – para isso acontecer, o roteirista deve abrir mão de boa parte dos recursos expressivos próprios da literatura evitando assim digressões, devaneios, ambiguidades, subjetividades. Eliseo Altunaga⁹⁵ reflete sobre esta situação na série de entrevistas realizada por Julio Rojas, ressaltando que um dos sérios problemas que o roteirista enfrenta é exatamente trabalhar com palavras para representar, trabalhar com um instrumento que não lhe pertence: “Há uma disjunção do instrumento que ele usa e o propósito desse instrumento. O conceito da palavra é muito problemático. [...] a palavra não é um objeto, mas alude a um objeto que tem uma constituição diferente” (ROJAS, 2018, p. 76).

Diante dessa disjunção, dessa espécie de insuficiência, a palavra – em uma abordagem estética – ocuparia um lugar menos privilegiado, no roteiro. Alguns estudiosos, inclusive, chamam atenção para roteiros bem construídos literariamente, mas que não cumprem a função de estruturar o filme. Michel

⁹⁵ Professor da Universidade de Arte no Departamento de Dramaturgia e Roteiro da Faculdade de Arte, Mídia e Comunicação Audiovisual de Havana, Cuba. Decano no Departamento de Roteiro da Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de Los Baños, em Cuba.

Machalski, por exemplo, se por um lado critica uma insistência na técnica (como ressaltado na introdução desta tese), por outro, não relaciona a destreza literária como garantia de uma eficiência da escrita cinematográfica. O teórico destaca tal característica como uma espécie de cortina de fumaça, quase como um índice de alerta: “os roteiros de literatos de primeira linha, com formidável domínio estilístico, muitas vezes carecem de imaginação ou originalidade, e sofrem de problemas estruturais importantes” (MACHALSKI, 2006, p. 22).

Ainda me atendo a questões mais amplas do texto cinematográfico, um segundo problema que cabe citar, aqui, é a própria leitura do roteiro. Como e por quem será lido? A leitura do texto cinematográfico requer habilidades específicas, requer um leitor atento não só para uma linguagem literária e audiovisual, mas que tenha um determinado domínio dos procedimentos cinematográficos no sentido de ser capaz de imaginar não apenas a história, não apenas o filme, mas como poderá ser realizado. Ian Macdonald destaca: “este é um formato que requer treinamento (e ou experiência) para usá-lo” (MACDONALD, 2004, p. 89). Machalski também levanta a questão: “A fluidez de um roteiro é determinada também com base em uma espécie de “escuta do roteiro” [...]. Assim como na música, é preciso ter experiência em leitura ou “escuta” de roteiros para que seja possível detectar essa qualidade” (MACHALSKI, 2006, p. 26). Steven Maras chama atenção para como efeitos específicos, próprios do cinema, embutidos na leitura do roteiro, demandam uma percepção capaz de construir a obra “além da página”.

Essa questão da leitura traz à tona uma abordagem política do roteiro no sentido de estar relacionada a um determinado controle criativo por parte do roteirista. Alguns profissionais e estudiosos da prática, por exemplo, irão defender que quanto mais “fechado” estiver o texto cinematográfico, quanto mais amalgamados estiverem forma e conteúdo, maior o poder de legibilidade, maior a possibilidade da presença artística do roteirista: “...Quando a forma e o conteúdo são verdadeiramente casados no roteiro, eles não podem ser facilmente separados... ESTE É O SEGREDO DO PODER DO ROTEIRISTA” (MEHRING, 1990, p. 6, ênfase no original).⁹⁶ Steven Maras associa o controle criativo à

⁹⁶ Original: “... When form and content are truly wed in the screenplay, they cannot readily be torn asunder... THIS IS THE SECRET OF A SCREENWRITER’S POWER” (MEHRING, 1990, p. 6).

questão de integridade do próprio texto e lembra Robert Mckee: “trabalhos inacabados convidam adulteração, enquanto trabalhos maduros e polidos selam sua integridade” (MCKEE apud MARAS, 2009, p. 65)⁹⁷, mas também levanta o fato de que não há propriamente garantias de leituras exímias ou de fidelidade fílmica.

Uma interpretação mais apressada dessas questões relacionadas à leitura, talvez pudesse colocar os roteiros deste *corpus* em uma posição mais frágil, tanto no que se refere ao seu lugar no processo criativo mais autoral, pressupondo automaticamente uma diminuição da relevância da escrita, quanto à própria potência do texto em si, já que suas composições revelam, em formas e medidas diferentes, brechas, inacabamentos (e não textos milimetricamente fechados).

Sobre a primeira ponderação, mesmo inseridos em um processo criativo onde muitas vezes a roteirização e a direção são realizadas pelo mesmo profissional ou com uma grande interferência da direção (ou seja: quem lê o roteiro pode ter escrito ou participado da escrita diretamente), os roteiros se destacaram como textos singulares, com escritas únicas. A própria constelação dos roteiros elencados, com diferentes processos de realização – desde textos escritos em parceria por roteiristas-diretores até escritos por roteiristas não diretores – revela a atenção, a importância dada ao texto cinematográfico, no sentido de se tornar uma etapa determinante para construção da obra fílmica.

Quanto aos textos em si, quanto à sua linguagem híbrida (os recursos literários mais demarcados, as suas aberturas documentais, os seus inacabamentos), ao mesmo tempo em que se colocam em desacordo, em desalinho com a linguagem corrente dos textos audiovisuais, ampliam a potência do roteiro, dentro do processo de realização, a partir do momento que demandam um maior domínio cinematográfico, uma maior interação de seus leitores (e futuros realizadores). As ambiguidades literárias, as propostas documentais, as ausências de escrita não se apresentam como falhas ou limitações do roteiro (e do roteirista), mas como aberturas de interpretação, aberturas para criação, para diálogos. O roteiro assim ganha potência ao provocar um novo ato criativo.

Não haveria aí também um determinado poder do texto e do próprio roteirista? Do texto em si? – porque se revela essencial para o processo de

⁹⁷ Original: “Unfinished work invites tampering while polished, mature work seals its integrity” (MCKEE apud MARAS, 2009, p. 65).

construção intelectual da obra e isto fica ainda mais claro, nesta pesquisa, quando os próprios roteiristas dirigem o filme. Da passagem da escrita à realização surgem reelaborações. E também um determinado poder do roteirista porque, ao não compor uma escrita “tradicional”, mais ortodoxa, se posiciona de forma mais desviante, provocativa e participativa diante de todo processo fílmico. Porque ao propor novos caminhos para escrita audiovisual pode de alguma forma ampliar seu alcance político-artístico.

Há ou não há poder na escrita de Bracher quando indica, no roteiro, “Ela é uma figura sozinha”? Uma frase sucinta e, ao mesmo tempo, cheia de possibilidades. De dentro da frase, Bracher parece provocar Aïnouz: “Faça a sua figura sozinha. Como ela será?”. E a escolha de trazer este exemplo novamente não é, claro, uma coincidência. Quando Aïnouz fala, durante uma das entrevistas sobre *Abismo Prateado*, que não tem certeza se algo estava no roteiro ou não, quero acreditar que este é um indício do poder da roteirista, que a escrita e o processo da escrita atingiu a direção de tal forma que Aïnouz não é capaz de precisar exatamente o lugar do texto, no sentido de apartá-lo, de posicioná-lo de forma hierárquica – seguindo a convenção audiovisual.

No campo do cinema brasileiro contemporâneo, tais narrativas à deriva demarcariam uma espécie de resistência criativa, estariam na contramão das velozes narrativas de um entretenimento acachapante o qual costuma reduzir recepções e percepções diferenciadas. As narrativas à deriva resistem aos padrões, aos enquadramentos. Do interior dessas narrativas (desde suas primeiras linhas), surgem escritas indomáveis, ou melhor, surgem possibilidades de escritas.

Para finalizar, resalto que essa pesquisa constituiu uma espécie de escavação da linguagem do roteiro: no encontro com cada frase, cada palavra, cada marca, surgiram tentativas de novas leituras capazes de contrastar rotas pouco exploradas – nunca seguras, nunca cristalizadas. Mais do que qualquer destino único e final, foram as perspectivas de outros caminhos que me mantiveram firme, escavando palavra a palavra, derivando de um roteiro ao outro. Ao fim e ao cabo, a investigação destas narrativas, aqui elencadas, intenta não apenas desdobrar novos formatos e composições ou revelar possíveis dinâmicas criativas, mas também fortalecer o texto cinematográfico e, conseqüentemente, o lugar do roteirista. Roteiro é mapa, plano, partitura. Guarda imagens dentro de palavras, mistérios dentro das imagens. Texto-campo, texto-processo que espelha

e dispara criações. Cabe a nós, então, roteiristas, não obrigatoriamente explicitar tais mistérios, mas sim saber como explorá-los.

7

Referências bibliográficas

- AÏNOUZ, K. Roteiro, um mapa de voo. In: MUNHOZ, M; URBAN, R. (Orgs.) **Conversas sobre uma ficção viva**. Curitiba: Imagens da Terra, 2013.
- AÏNOUZ, K.; NEGRINI, A. Entrevista concedida para **CINUSP**, em abril de 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dejg_LKHqwQ. Acesso em: 19 fev.2019.
- AÏNOUZ, K.; GOMES, M. **Viajo porque preciso, volto porque te amo**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.
- _____. **Viajo porque preciso, volto porque te amo**. Roteiro (inédito). 11/09/2008.
- AUGÉ, M. **Não-lugares**. Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.
- _____. **A guerra dos sonhos**. Campinas: Papirus, 1998.
- _____. **Por uma antropologia da mobilidade**. Maceió: EDUFAL – UNESP, 2010.
- AVILA, M. C. A. Dupla consciência e parataxe como conceitos críticos. **Remate de Males**, v. 28, p. 43-50, 2009.
- BACHELARD, G. **Poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BAKER, D. J. The screenplay as text: academic scriptwriting as creative research. In: **New Writing** – The International Journal for the Practice and Theory of Creative Writing (p. 71-84), 2016.
- BAUMAN, Z. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- BAZIN, A. **O realismo impossível**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense: 1989.
- BERNADET, J-C. Jean-Claude Bernadet. In: *Cinema marginal e suas fronteiras*. São Paulo: CCBB, 2001. p. 12-15.
- _____. **O autor de cinema**. São Paulo: SESC SP, 2018.
- BISKIND, P. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood: Easy Riders, Raging Bulls**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.
- BLANCHOT, M. **A conversa finita 2: a experiência limite**. São Paulo: Escuta, 2007.
- BOLLE, Willi. **Fisionomia da metrópole moderna**: Representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: FAPESP: Edusp, 1994.
- BOON, K. A. **Script culture and the American screenplay**. Michigan: Wayne State University Press, 2008.
- _____. The screenplay, imagism, and modern aesthetics. In: **Literature/Film Quarterly**. Salisbury University (p.259-271), 2008.
- 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: Editora SENAC, 2005.
- _____. **The way Hollywood tells it**. Los Angeles: University of California Press, 2006.
- BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **A arte do cinema: uma introdução**. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora da USP, 2013.
- BOUQUET, S. Plan contre flux. In: **Cahiers du cinema**, n. 566, março de 2002. Paris: 2002.

- BRACHER, B. **Violeta** (Abismo Prateado). Roteiro (inédito). 23/08/2010.
- BURCH, N. **Práxis do cinema**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- CARRIÈRE, J. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- _____. Reflexões de um roteirista, 1983. In: Site **Roteiro de Cinema**. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/reflexoesdeumroteirista.htm>. Acesso em: 20 out. 2014.
- CAUQUELIN, A. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.
- CAZES, L. Os reencontros de Beatriz Bracher com o romance e o Rio de Janeiro. In: **O Globo Cultura**, em 31 out. 2015.
- CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- CHABROL, C. et al. **La Nouvelle Vague: sus protagonistas**. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- CHARNEY, L.; SCHARTZ, V. R. (Org.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CHARNEY, L. **Empty moments: cinema, modernity, and drift**. Durham, North Carolina: Duke University, 1998.
- CHINALLI, D. V. F. Sobre roteiros e roteiristas: comentários acerca do pensamento de Villém Flusser. **Revista Científica Integrada**, UNAERP Campus Guarujá, v. 2, 2015.
- CHION, M. **O roteiro de cinema**. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1989.
- COMOLLI, J. **Ver e poder**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- COMPARATO, D. **Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.
- _____. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- COSER, Stelamaris (org.). **Viagens, deslocamentos, espaços [conceitos críticos]**. Vitória: EDUFES, 2016.
- COSTA, A. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003.
- CRARY, J. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CRUZ, R. R. **O roteiro cinematográfico como gênero literário: Glauber Rocha no terceiro mundo**. 2014. 149 f. Dissertação (Mestrado). Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014.
- DANTO, A. C. **A transfiguração do lugar comum**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DESIDERIO, J. M. **Wandering: seeing the cinema of Wim Wenders through cultural theory and naturalized phenomenology**. Tese de doutorado. University of Pennsylvania, 2011.
- DI FELICE, M. **Paisagens pós-urbanas**. O fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar. São Paulo: Annablume, 2009.
- DUMANS, J.; FUJINAGA, T.; ROCHA, M. **A cidade onde envelheço**. Roteiro (inédito). 17.08.2014.
- ECO, H. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 1994.
- ELLARD, C. **Places of heart: the psychogeography of everyday life**. New York: Bellevue Literary Press, 2015.
- FABER, M. Carl Mayer's *Sylvester*: the screenplay as literature. In: **Monatshefte**, vol. 70. n.2. p.159-170. University of Wisconsin Press, 1978.

- FIGUEIREDO, V. L. F. de. **Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema**. Rio de Janeiro: Ed. PUC Rio, 2010.
- _____. Narrativa e temporalidade na cultura midiática. **Triade: comunicação, cultura e mídia**, v. 5, p. 128-139, 2017.
- _____. Ficção e resistência na cultura de arquivo. **Matrizes** (online), v. 11, p. 57-70, 2017.
- _____. Arte, mercado e estetização do cotidiano. **Revista Z cultural** (UFRJ), v. 1, p. 2, 2016.
- _____. Construir o passado, projetar o futuro. **Ipotesi** (Juiz de Fora. Online), v. 18, p. 11-20, 2014.
- _____. Figurações do outro em tempos pós-utópicos. **Soletras** (UERJ), v. 1, p. 132-146, 2013.
- _____. A partilha do espaço urbano e a questão do outro próximo: repercussões no discurso teórico e na ficção cinematográfica. **Galáxia** (PUCSP), v. 12, p. 103-114, 2012.
- _____. Literatura e cinema: intersecções. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n.37. Brasília, p.13-26, 2011.
- _____. Novos realismos e os riscos da ficção. **Comunicação, Mídia e Consumo** (São Paulo. Impresso), v.6, p.29-43, 2009.
- _____. Encenação da realidade: fim ou apogeu da ficção? **Matrizes** (USP. Impresso), v. 1, p. 131-144, 2009.
- FLUSSER, V. **A escrita – há futuro para a escrita?** São Paulo: Annablume, 2010.
- FOSTER, H. **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- FUENTES, C. Dom Quixote cruza o Atlântico. Entrevista concedida à **Folha de São Paulo**, 18 de junho de 2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj1806200536.htm>. Acesso em: 12 mai. 2017.
- FURTADO, J. **Um astronauta no Chipre**. Porto Alegre: Artes Ofícios, 1992.
- _____. Imagens e sons por escrito: a arte do roteiro. **Ciclo de Conferências**. Academia Brasileira de Letras, em: 06 set. 2018.
- GEUENS, J. **Film production theory**. NY: Suny, 2000.
- GOMES, M.; GUIMARÃES, C. **O homem das multidões**. Roteiro (inédito). 28 mar. 2012.
- GOMES, M. Entrevista concedida para **Laboratório Novas Histórias**, em 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wvc4VTkFGU4>. Acesso em: 22 mar. 2017.
- _____. Entrevista concedida para **Revista de Cinema**, em 2012. Disponível em: <http://revistadecinema.uol.com.br/2012/11/o-existencialismo-tropical-de-marcelo-gomes/>. Acesso em: 27 jun. 2015.
- _____. Entrevista concedida a Cristina Gomes, em agosto de 2017.
- GOMES, R. C. Cosmopolitismo(s) em tempos midiáticos: um desafio contemporâneo. **Novos Olhares**, v. 3, p. 14-25, 2014.
- _____. Janelas indiscretas e ruas devassadas: duas matrizes para a representação da cidade. **Dispositiva**, v.1.n.1, 2012.
- _____. **Todas as cidades, a cidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.
- _____. Babel do século XXI: do mito às mídias. **E-Compós** (Brasília), v. 11, p. 1-16, 2008.
- _____. O nômade e a geografia: lugar e não-lugar na narrativa urbana contemporânea. **Semear** (PUCRJ), Rio de Janeiro, v. 10, p. 135-151, 2004.
- _____. De rua e de janela. **Caleidoscópico** (Lisboa), Lisboa, v.1, p-71-79, 2001.

- _____. A cidade moderna e suas derivas pós-modernas. **Semear** (PUCRJ), Rio de Janeiro, v. 04, p. 29-37, 2000.
- GONÇALO, P. **O cinema como refúgio da escrita: roteiro e paisagens em Peter Handke e Win Wenders**. São Paulo: Annablume, 2016.
- GORDON, R. S.C. Notes on the screenplay of *Ladri di biciclette*. In: **The Italianist** (p. 281-297), 2013.
- GRILLO, C. Sundance faz laboratório de roteiros no Rio. **Folha de São Paulo**. São Paulo. 2 jun. 1998. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq02069821.htm>. Acesso em: 23 mai. 2017.
- GUIMARÃES, C. O retorno do homem ordinário no cinema. **Contemporânea**. p. 71-88, 2005.
- GUIMARÃES, C.; FRANÇA, V. Experimentando as narrativas do cotidiano. In: GUIMARÃES, C.; FRANÇA, V. (Org.). **Na mídia, na rua: narrativas cotidianas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- GUMBRECHT, H. U. **Atmosfera, ambiência, Stimmung** – sobre um potencial oculto da literatura. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC Rio, 2014.
- HAMSUN, K. **Fome**. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.
- HERTEL, R. **Making sense: sense perception in the British Novel of the 1980s and 1990s**. Amsterdam: Editions Rodopi B.V, 2005.
- HORNE, W. See Shooting script: reflections on the ontology of the screenplay. In: **Literature/Film Quarterly**. Salisbury Universtisity (p.48-54), 1992.
- JIMÉNEZ, J. G. **Narrativa audiovisual**. Madrid: Ediciones Catedra, 2003.
- JOHANN, A. **A construção do poético no roteiro cinematográfico**. Curitiba: UTP, 2015.
- JOST, F. **El culto de lo banal** – De Duchamp a los reality shows. Buenos Aires: Libreria Ediciones, 2013.
- KRACAUER, S. **From Caligari to Hitler**. Princeton University Press (1947). Hardback Reprint Edition, 1966.
- LEOPOLDO E SILVA, F. Descontrole do tempo histórico e banalização da experiência. In: NOVAES, A. (Org.) **Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo**. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições SESC SP, 2008.
- LOPES, D. Da estética da comunicação a uma poética do cotidiano. In: GUIMARÃES, C. et al. (Org.) **Comunicação e experiência estética**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- _____. Homem comum, estéticas minimalistas. In: **19º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação em Comunicação**, 2010. Rio de Janeiro: Duplicasom, 2010.
- _____. Alubrimento e o fracasso: uma leitura de Estrada para Ythaca. In: **Galaxia** (São Paulo, Online), n. 26, p. 72-83, dez. 2013.
- _____. **Afetos, relações e encontros** – com filmes brasileiros contemporâneos. São Paulo: Hucitec, 2016.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.
- LYOTARD, J. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympo, 2002.
- _____. **La posmodernidad** (explicada a los niños). Barcelona: Gedisa, 1987.
- MACDONALD, I. **Screenwriting poetics and the screen idea**. Hampshire, UK: Palgrave Macmillan, 2013.

- _____. Disentangling the screen idea. In: **Journal of Media Practice** (p. 89-99), 2014.
- _____. Finding the needle. In: **Journal of Media Practice** (p. 27-39), 2014.
- MACHALSKI, M. **Roteiro cinematográfico: uma viagem imprevisível**. São Paulo: TZ Editora, 2011.
- MACIEL, L.M. **O poder do clímax: fundamentos do roteiro de cinema e TV**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2003.
- MARAS, S. **Screenwriting: history, theory and practice**. London: Wallflower press, 2009.
- MARTINS, I. M. **A paisagem no cinema de Wim Wenders**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.
- MARTINS, A. F. A invenção do Lugar pelo cinema brasileiro contemporâneo. **Rebeca - Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual**, v. 1, p. 54-71, 2012
- MARTIN, M. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MARTINS, P. G. P. C. Roteiristas na história do cinema: o caso de Peter Handke. In: **Socine**, 2012, São Paulo. Anais de textos completos: estudos de cinema e audiovisual SOCINE, 2012. p. 665-671.
- MASCARELLO, F. (Org.) **História do cinema mundial**. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- MATOS, O. Mal-estar na temporalidade: o ser sem o tempo. In: NOVAES, A. (Org.) **Mutações: ensaios sobre as novas configurações do mundo**. Rio de Janeiro: Agir; São Paulo: Edições SESC SP, 2008.
- McKEE, R. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros**. Rio de Janeiro: Arte e Letra, 2007.
- MEHRING, M. **The screenplay: a blend of film form and content**. Stoneham, Massachusetts: Focal Press, 1989.
- MELLO, S. P. de. Breve esboço de uma cinebiografia de Mário Peixoto. In: MINISTÉRIO DA CULTURA; CASA DE RUI BARBOSA. **Limite: Mário Peixoto**. Rio de Janeiro, 2007.
- METZ, C. **A significação do cinema**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MUNHOZ, M; URBAN, R. (Orgs.). **Conversas sobre uma ficção viva**. Curitiba: Imagens da Terra, 2013.
- NAGIB, L. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- _____. **World cinema and the ethics of realism**. NY: The Continuum International Publishing Group, 2011.
- NELMES, J. Some thoughts on analysing the screenplay, the process of screenplay writing and the balance between craft and creativity. In: **Journal of Media Practice** (p. 107-113), 2014.
- O FAN. Disponível em: http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes_fan.html. Acesso em: 22 mar. 2017.
- OLIVEIRA JR., L. C. **A mise en scène no cinema – do clássico ao cinema de fluxo**. Rio de Janeiro: Editora Papirus, 2013.
- OTSUKA, E. T. **Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque**. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- PARAIZO, L. **Palavra de roteirista**. São Paulo: Editora Senac, 2015.

- PARENT-ALTIER, D. **O argumento cinematográfico**. Lisboa: Armand Colin, 2004.
- PASOLINI, P. P. The screenplay as a "structure that wants to be another structure". In: **The American Journal of Semiotics** (p.53-72), 1986.
- PATROCÍNIO, Paulo Roberto Tonani do. Ler a cidade pela janela do ônibus. **Brasil** (Porto Alegre), v. 26, p. 27-45, 2013.
- PAZ, O. **Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda**. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1984.
- PEIXOTO, N. B. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac/Marca D'água, 1996.
- PELEATO, F. **La trama escrita**. Mirada del guionista. Bogotá: CEJA, 2000.
- PELLIGRINI, T. et al. **Literatura, cinema e televisão**. Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- PRETTO, D. **Castanha**. Roteiro (inédito). 06/05/2013.
- _____. Entrevista concedida a Cristina Gomes, em novembro de 2018.
- PRICE, S. **The screenplay – authorship, theory and criticism**. UK: Palgrave Macmillan, 2010.
- _____. Character in the screenplay text. In: **Analysing the screenplay** (Edited by Jill Nelmes). New York: Routledge, 2011.
- RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org. Ed. 34, 2009.
- _____. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. **A fábula cinematográfica**. Campinas: Papirus, 2013.
- _____. O efeito da realidade e a política da ficção. In: **Novos Estudos**. Tradução: Carolina Santos, 2010.
- _____. Em que tempo vivemos. In: **Revista Serrote**. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2014.
- RAPHAEL, F. **Kubrick: de olhos bem abertos**. São Paulo: Geração Editorial, 1999.
- REBELLO, I. da S. Sujeito e identidade: realidades labirínticas em Chico Buarque. In: **IV CLUERJ-SG**, 2007, São Gonçalo. CD do IV CLUERJ-SG, 2007. v. único.
- ROCHA, G. **Revisão crítica do cinema brasileiro**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- ROCHA, M. Entrevista concedida a Cristina Gomes, em dezembro de 2018.
- RODMAN, H. What a screenplay isn't. In: **Cinema Journal**. University of Texas Press (p.86-89), 2006.
- ROJAS, J. **Eliseo em 100 perguntas: o roteiro cinematográfico segundo Eliseo Altunaga**. São Paulo: Klaxon, 2018.
- ROSEN, S. J. **The Jedi in the Lotus: Star Wars and the Hindu Tradition**. UK: Arktos Media, 2011.
- ROSENFELD, A. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996.
- SARAIVA, F. J. C. **O cinema no limite: a máquina de espaço-tempo de Mario Peixoto**. 2000. 212 f. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Comunicação Social, Universidade de Brasília, 2000.
- SARAIVA, L. **Manual de roteiro ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.
- SCHAMUS, J. Writing for American Screen. In: **Cinema Journal**. University of Texas Press (p.85-86), 2006.
- SCOTT, K. C. **Lições de roteiristas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

- SCREENPLAYOLOGY: an online center for screenplay studies. Disponível em: <http://www.screenplayology.com/content-sections/screenplay-style-use/I-I/>. Acesso em: 22 maio 2017.
- SENNA, O. **Roteiros do terceiro mundo**. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.
- SHERINGHAN, M. **Everyday life - Theory and practices from Surrealism to the present**. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- SILVA, C.G. **A cidade-em-que-o-muro-já-caiu**: uma história de amor-percurso em Porto Alegre e Berlim. Tese de doutorado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- SOLNIT, R. **A história do caminhar**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- SPLICEDWIRE. Disponível em: <http://www.splicedwire.com/03features/gvansant.html>. Acesso em: 10 abr. 2017.
- STAM, R. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- TRUFFAUT, F. **Jules e Jim**: o romance, o roteiro. Roteiro de François Truffaut, romance de Henri-Pierre Roché. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- _____. **O prazer dos olhos**: textos sobre o cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- UCHÔA, F. R. Traços da perambulação no cinema marginal. **Revista Alceu (Online)**, v.17, p. 157-174, 2016.
- VANDERSCHULDEN, I. Money for writing: screenplay development and screenwriters' earnings in French cinema. In: **Studies in French Cinema** (p.118-133), 2016.
- VAN SIJLL, J. **Narrativa cinematográfica**: contando histórias com imagens em movimento. As 100 convenções mais importantes do mundo do cinema que todo cineasta precisa conhecer. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2017.
- VAZ DA COSTA, M. H. B. Ficção e documentário: hibridismo no cinema brasileiro contemporâneo. **O Percevejo Online**, v. 5, p. 165-190, 2014.
- VIEIRA JR., E. **Marcas de um realismo sensório no cinema mundial contemporâneo**. 2012. 242 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- WOOD, J. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2005.
- YOEL, G. (Org.) **Pensar o cinema** – imagem, ética e filosofia. São Paulo: Cosac Naify, 2015.