

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS DE LITERATURA  
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS LITERÁRIOS APLICADOS: LITERATURA,  
ENSINO E ESCRITA CRIATIVA

LUCAS FURTADO ESTEVES

**O ROTEIRO COMO GÊNERO LITERÁRIO:**  
UMA ANÁLISE DO DISCURSO NARRATIVO DO TEXTO CINEMATOGRAFICO  
ORIENTADORA: PROF<sup>a</sup>. DRA. MÁRCIA IVANA DE LIMA E SILVA

Porto Alegre 2018

LUCAS FURTADO ESTEVES

**O ROTEIRO COMO GÊNERO LITERÁRIO:  
UMA ANÁLISE DO DISCURSO NARRATIVO DO TEXTO  
CINEMATOGRAFICO**

Dissertação apresentada ao Instituto de Letras  
da Universidade Federal do Rio Grande do Sul,  
como requisito para a obtenção do título de Mestre.  
Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Márcia Ivana de Lima e Silva

Porto Alegre 2018

### CIP - Catalogação na Publicação

ESTEVES, LUCAS FURTADO

O roteiro como gênero literário: uma análise do discurso narrativo do texto cinematográfico / LUCAS FURTADO ESTEVES. -- 2018.

260 f.

Orientadora: MÁRCIA IVANA DE LIMA E SILVA.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. LITERATURA. 2. CINEMA. 3. ESCRITA CRIATIVA. 4. ROTEIRO. 5. GÊNERO LITERÁRIO. I. DE LIMA E SILVA, MÁRCIA IVANA, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pois sem seu apoio e incentivo essa pesquisa não seria possível.

Ao Instituto de Letras da UFRGS por me acolher, apoiar e oferecer um espaço onde pude crescer como pesquisador, romancista e pessoa.

Aos professores da pós-graduação em Letras pelo conhecimento imensurável que me transmitiram e pelo modelo de profissionais que são e que pretendo seguir também como professor.

Ao Chrystian, a quem tenho orgulho de chamar de meu primeiro melhor amigo.

Ao Renato, meu irmão, dono de uma sabedoria inigualável e que me faz uma pessoa melhor.

À Gabriela, que ocupa um espaço em minha vida para o qual ainda não inventaram uma palavra, mas que posso chamar de meu porto seguro.

Ao Luiz Antônio Assis Brasil, minha inspiração de vida.

Ao Diego Grando, irmão mais velho que nunca tive, mas agora tenho.

À minha orientadora, Márcia Ivana de Lima e Silva, pelo carinho, atenção e ensinamentos que vão muito além da sala de aula.

Ao meu tio, Sérgio, que tem o dom da palavra e o dom do amor.

Ao Anakin, pelas conversas, parcerias e poemas.

Ao meu pai, Antônio, que sempre me fez ver a realidade em todas as coisas.

Ao Sérgio Trein, que tenho orgulho de dizer que é da minha família.

À minha irmã, Sofia, dona do meu coração.

À minha mãe, Thaís, que me ensinou a contar histórias.

## RESUMO

Esse trabalho se divide em duas partes, sendo a primeira de caráter teórico e a segunda um romance de ficção. A primeira parte, busca responder a seguinte pergunta: pode o roteiro de cinema ser visto como um gênero literário? Para isso, usa-se a teoria estruturalista de Gerard Genette com o intuito de analisar roteiros de cinema a luz daquilo que se pensou sobre a estrutura literária. Dessa forma, se faz possível estreitar os limites entre a prosa e o texto cinematográfico para compreender suas semelhanças e diferenças. Já a segunda parte do trabalho, diz respeito a um texto ficcional que, entre outras coisas, tem como objetivo trazer para a prática os aspectos trabalhados na teoria. Isso ocorre fazendo com que formalmente o romance flerte com a prosa literária e com o texto do roteiro de cinema.

**Palavras-chave:** Cinema. Roteiro de cinema. Romance. Gênero literário. Escrita criativa.

## **ABSTRACT**

This work is divided in two parts, the first of theoretical character and the second a novel of fiction. The first part seeks to answer the following question: Can the movie script be seen as a literary genre? For this, the structuralist theory of Gerard Genette is used in order to analyze cinema scripts in light of what one has thought about the literary structure. In this way, it is possible to narrow the boundaries between prose and the cinematographic text to understand their similarities and differences. Already the second part of the work, concerns a fictional text that, among other things, aims to bring to practice the aspects worked on the theory. This occurs by making the novel formally flirt with literary prose and with the text of the screenplay.

**Keywords:** Cinema. Screenplay. Romance. Literary genre. Creative writing.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Aviso sobre o modo de realização do filme “Enter the Void” .....	81
Figura 2: Trecho que trata dos movimentos da câmera .....	82

## LISTA DE QUADROS

<b>Quadro 1:</b> Estrutura de roteiro .....	33
---	----



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>2 O QUE É UM ROTEIRO E UMA BREVE HISTÓRIA DE SUA CONSTRUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>3 O QUE HÁ DE LITERÁRIO NOS ROTEIROS DE CINEMA.....</b>	<b>37</b>
3.1 O ENUNCIADO TÉCNICO-NARRATIVO .....	38
3.2 TEMPO .....	42
3.3 MODO .....	58
3.4 VOZ .....	75
<b>4 O QUE O CINEMA QUER DE NÓS E O QUE ESTAMOS FAZENDO COM ELE .....</b>	<b>87</b>
4.1 A RELAÇÃO QUE (NÃO) TEMOS COM A PALAVRA E A OBSESSÃO QUE TEMOS PELA IMAGEM.....	87
4.2 OS DOIS TIPOS DE CINEMA E O QUE CADA UM DELES QUER DE NÓS .....	96
4.3 MAS E O QUE É O CINEMA DE ARTE E O QUE OS ROTEIROS TEM A VER COM ISSO?	100
<b>5 O ROMANCE .....</b>	<b>104</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>253</b>
6.1 ASPECTOS DA TEORIA.....	253
6.2 UM BREVE RELATO SOBRE A ESCRITA DE “NATUREZA MORTA”.....	254
6.3 UM LUGAR NO MUNDO.....	255
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>257</b>

## 1 INTRODUÇÃO

As relações entre literatura e cinema datam da criação desse último. Assim que o cinema foi inventado, a literatura passou a cumprir papel fundamental em seu desenvolvimento como fonte e inspiração para as histórias que a sétima arte iria contar. Em função disso, quando pensamos na aproximação entre o cinema e a literatura, a primeira ideia que nos ocorre diz respeito à adaptação de uma obra literária para o meio audiovisual. Recordamos dos livros que também se canonizaram nas telas e das transposições bem e malsucedidas. Lembramos de obras literárias que só ficaram conhecidas devido ao sucesso dos filmes e das obras cinematográficas que não chegaram aos pés das literárias.

No entanto, outro elemento chave parece não estar tão presente nos estudos referentes a essa relação. O roteiro de cinema, ponto de partida de uma obra cinematográfica, possui mais elementos de contato com a literatura do que se percebe à primeira vista. Além da característica básica de utilizar da mesma ferramenta que a literatura, a palavra, o roteiro tem como objetivo narrar uma história criando imagens e sons através do texto. E, por mais que o roteiro esteja presente nas análises que relacionam filme e livro, ele raramente é estudado como obra isolada.

Essa escassez de estudos referentes ao roteiro é compreensível se refletirmos a respeito disso pela ótica dos realizadores. Dentro do processo de confecção de um filme o roteiro tem uma função importante apenas no início da feitura da obra, ele narra, através de palavras, aquilo que iremos ver no filme pronto. Depois de ele ser lido e decupado acontece a pré-produção na qual o filme é planejado e o roteiro já não é mais observado como uma narrativa que está sendo contada, ele passa a ser lido por cada um dos integrantes da equipe e, cada um deles, observará o que lhe disser respeito. Diretores de arte leem o roteiro à luz do cenário, fotógrafos leem pensando nos enquadramentos, atores leem para decorar suas falas e o produtor lê pensando onde poderá economizar dinheiro. Depois disso, o filme inicia o procedimento de produção que, nada mais é, do que a filmagem. Nesse ponto, a linearidade narrativa da obra perde-se completamente, pois a ordem da filmagem não segue o roteiro. Primeiro filmam-se as cenas mais difíceis, depois as cenas com o ator que terá de viajar na semana seguinte e, dessa forma, a narrativa é apenas uma abstração mental daqueles que precisam pensar nela para que o filme mantenha-se fazendo sentido. Por fim, na finalização, é o montador que volta a observar o filme como uma obra narrativa linear. Mas, dessa vez, não mais à luz do roteiro e sim assistindo ao material bruto da filmagem, pois o que importa agora é o que foi filmado ao longo desse processo. E, assim, o filme está pronto. Depois de tudo isso, anos de filmagem, uma série de problemas e diversas mudanças, já não faz mais sentido olhar para um pedaço de papel que, muito provavelmente, chegou às telas de uma forma bem diferente de

como foi escrito. E, em função disso, o roteiro perde gradualmente seu valor ao longo desse processo.

Embora essa lógica faça sentido quando pensamos nos realizadores, é necessário que a abandonemos para darmos início a essa pesquisa. Associado ao filme, o roteiro passa a não ter mais importância depois que a obra é filmada, mas, se o separarmos do produto, seremos capazes de encontrar uma série de elementos exclusivos de sua escritura que virão a ter implicações tanto na obra final, decorrente desse roteiro, quanto nas reflexões que o relacionam com a literatura.

Pensando a respeito disso tudo é que esse trabalho tem início. Mais especificamente, a partir da seguinte pergunta: poderia o roteiro de cinema ser visto como um gênero literário?

De partida, esse trabalho já possui um único objetivo. Compreender se estruturalmente, a literatura e o roteiro de cinema têm relações de proximidade. Isso significa que não iremos analisar o conteúdo das obras ou seu contexto histórico. Para compreendermos se o roteiro de cinema poderia ser visto como um gênero literário, nos basta compreender como ele é escrito e quais suas especificações.

Nesse sentido, para responder o questionamento principal, o trabalho se divide em duas partes. A primeira delas diz respeito a uma investigação teórica que irá aproximar estudos do cinema e da literatura com a intenção de mapear suas diferenças e semelhanças. Já a segunda, consiste em uma obra literária inédita de caráter ficcional que, entre outras coisas, buscará ilustrar aquilo que se discute na teoria.

A primeira parte se divide em três capítulos. O primeiro deles conta brevemente a história do roteiro de cinema para tentarmos entender exatamente o que é o roteiro cinema, quais suas especificações e como ele foi sendo construído ao longo da história.

O segundo capítulo consiste em uma análise mais aprofundada de diversos roteiros de cinema à luz da teoria literária estruturalista, mais especificamente a “Análise do discurso narrativo – um ensaio de método”, de Gerard Genette. Escolheu-se trabalhar com esse autor, pois, uma vez que ele busca definir conceitualmente o que é a literatura do ponto de vista estrutural, pareceu produtivo aplicar seus conceitos ao roteiro de cinema. Pois, a partir disso, torna-se possível compreender se, estruturalmente, a literatura e o texto cinematográfico possuem relações de proximidade.

Já o último capítulo busca tratar de um assunto mais subjetivo, mas que tem total relação com nossa pergunta principal. Iremos discutir as diferenças entre o mercado audiovisual e o mercado literário com o objetivo compreender os motivos pelos quais as pessoas não se interessam em ler os roteiros dos filmes que assistem, uma vez que, muitos deles, estão disponíveis para o público em geral.

Após tudo isso, inicia-se então o romance. Essa obra relaciona-se com a teoria estudada no sentido de que busca aproximar o texto da prosa do texto cinematográfico. A partir de implicações narrativas, o livro lida com os dois estilos de escrita e se propõe a estreitar seus limites, semelhanças e diferenças. Em função disso, a partir de outro prisma, o romance também busca responder se o roteiro de cinema pode ser visto como um gênero literário.

Porém, como esse trabalho insere-se na tradição da escrita criativa, é importante que o leitor reconheça que essa obra ficcional diz respeito a uma primeira versão de um livro. No entanto, não se busca com isso diminuir a relevância do trabalho e nem relativizar suas falhas, mas sim esclarecer que se trata aqui de um texto ainda em mutação. Uma das principais características de construir um trabalho ficcional dentro da academia é a possibilidade de discuti-lo em um ambiente especializado e, a partir desses debates, retrabalhá-lo.

Os estudos que buscam aproximar literatura e cinema já são vastos e muito contribuem para o entendimento de ambas as linguagens. Porém, investigações que se atenham a analisar o roteiro de cinema em relação a literatura ainda são escassas e muito tem a nos esclarecer sobre as transformações da arte da palavra.

## 2 O QUE É UM ROTEIRO E UMA BREVE HISTÓRIA DE SUA CONSTRUÇÃO

Para que iniciemos a análise dos roteiros selecionados, primeiramente precisaremos refletir a respeito do que se entende por roteiro de cinema. O que é um roteiro? Para que ele serve? Como ele é escrito? Com base nessas perguntas, buscaremos compreender mais detalhadamente o funcionamento do roteiro de cinema desmembrando suas partes, nomeando-as e compreendendo sua função para que, a partir dessa definição, possamos estabelecer uma base comum e compará-la com as diferentes formas de se escrever que nosso corpus apresenta.

Após essa definição de o que se entende por um roteiro de cinema, partiremos para a análise propriamente dita. Nela, discutiremos os critérios narrativos básicos da escrita literária a fim compará-los com a escrita do texto cinematográfico. Dessa forma, será possível traçar semelhanças e diferenças entre as duas linguagens e compreender como e por quê essas relações existem. Com isso, será possível visualizar as inúmeras formas de se escrever roteiros e buscar entender quais as implicações práticas de cada uma dessas formas.

Nosso corpus de análise será composto por diferentes tipos de roteiros. Os critérios para selecioná-los têm como base diferentes visões de como se faz um roteiro, diferentes tipos de cinema sendo pensados e diferentes épocas do cinema sendo contempladas. Iremos de Frederico Fellini, que escrevia roteiros sucintos para produções minimalistas, a Quentin Tarantino, que representa uma inovação narrativa no universo hollywoodiano. Passaremos por Ingmar Bergman, que desconstrói quase tudo o que se entende por roteiro de cinema, e chegaremos a Woody Allen, que insere a literatura em todas as camadas de suas obras.

O primeiro passo para iniciarmos nossa aproximação entre literatura e roteiro de cinema é definirmos o que é um roteiro de cinema. Para isso, utilizaremos alguns estudiosos do audiovisual, bem como roteiristas que buscaram estabelecer algumas normas para definir o que se enquadra na categoria “roteiro de cinema”.

Quando o cinema foi inventado, poucos tinham as condições e a ambição necessários para experimentar suas possibilidades. As primeiras produções conhecidas, como as dos irmãos Lumière, por exemplo, ainda nem tinham o intuito ficcional que passou a imperar no cinema pouco tempo depois. Em função de suas técnicas ainda estarem em desenvolvimento, a capacidade de criação era escassa e não se dispunha de muitas tecnologias. Além disso, as primeiras produções cinematográficas normalmente eram realizadas por apenas uma pessoa.

Os primeiros roteiros de cinema nem sequer se chamavam “roteiros”. Inicialmente, os roteiros eram chamados de “*scenarios*”, o que, numa tradução não literal, poderíamos relacionar com as sinopses que hoje em dia conhecemos bem. Basicamente, a função dos “*scenarios*” era contar muito brevemente a história do filme. Não havia um detalhamento do que se passaria na obra

e nem regras de escritura para que o “*scenario*” fosse concebido. Além disso, o “*scenario*” possuía uma função diferente da que o roteiro de cinema exerce nos dias de hoje. Quando escrito, era veiculado em catálogos das salas de cinema e das empresas que exibiam os filmes para que o público os lesse antes de ver o filme e, assim, entendesse sobre o que a película tratava.

Logo que foi inventado, os filmes muitas vezes nem eram compreendidos pelo público em geral. Em alguns locais onde a tradição oral na contação de histórias era mais comum, o público se confundia quando via uma série de imagens simultâneas sem que alguém explicasse o que estava acontecendo. Assim, era necessário que um profissional que já conhecesse a história do filme se posicionasse em frente à tela e explicasse a história, o que os personagens faziam e como uma imagem se relacionava com a outra.

Ao lado da tela, durante todo o filme, tinha que permanecer um homem, para explicar o que acontecia [...] de pé, com um longo bastão, o homem apontava os personagens na tela e explicava o que eles estavam fazendo. Era chamado explicador. Desapareceu – pelo menos na Espanha – por volta de 1920 (CARRIERE, 2015, p. 13).

Com explica Carrière, esse profissional dava conta de ajudar o público a entender melhor o que acontecia na tela. E, junto com isso, o “*scenario*” servia para auxiliar esses espectadores. Antes de assistir aos filmes, sempre era recomendado que as pessoas lessem essa sinopse para que já chegasse mais preparadas para a exibição. Ou seja, naquela época o que se entendia por “roteiro” era mais para o público do que para aqueles que produziam os filmes.

Aos poucos, conforme o cinema foi se tornando mais comum, o engajamento artístico dos realizadores começou a crescer. Em consequência disso, se percebeu o que o roteiro era uma ferramenta excelente para que a história que viria a ser contada com imagens fosse, antes, narrada com palavras. Assim, George Méliés talvez tenha sido o primeiro cineasta a compor um roteiro com um objetivo de detalhar a narrativa do seu início ao seu fim.

A seguir, se pode ver o roteiro de “Viagem à lua” (1902):

1. Congresso Científico no Clube Astronômico.
2. Planejamento da Viagem. Indicação dos Exploradores e Servos. Adeus.
3. As Oficinas. Construindo o Projétil.
4. As Fundições. A Chaminé. A fabricação do Canhão Gigante.
5. Os Astrônomos-Cientistas entram na Cápsula.
6. Carregamento do Canhão.
7. O Canhão Gigante. Marcha pelos Atiradores. Fogo!!! Saudação à Bandeira.
8. O Voo pelo Espaço. Aproximação à Lua.
9. Aterrissagem bem no Olho da Lua!!!
10. Voo da Cápsula Foguete para a Lua. Aparência da Terra vista da Lua.
11. A Planície de Crateras. Erupção Vulcânica.
12. O Sonho das 'Estrelas' (Bolies, Ursa Maior, Febe, as Estrelas Gêmeas, Saturno).
13. A Tempestade de Neve.
14. 40 Graus abaixo de Zero. Descida em uma Cratera Lunar.
15. No Interior da Lua. O Cogumelo Gigante Grotto.
16. Encontro e Luta com os Selenitas.

17. Aprisionados!!
18. O Reino da Lua. O Exército Selenita.
19. O Voo ou Escape.
20. Busca Selvagem.
21. Os Astrônomos encontram a Cápsula Novamente. Partida da Lua no Foguete.
22. A Queda Vertical do Foguete no Espaço.
23. Mergulho no Mar Aberto.
24. Submersos no Fundo do Mar.
25. O Resgate. Retorno para o Porto e Terra.
26. Grandes Festas e Comemorações.
27. Coroação e Condecoração dos Heróis da Viagem.
28. Procissão de Fuzileiros Navais e Bombeiros. Passagem da Marcha Triunfal.
29. Construção da Estátua Comemorativa pelo Prefeito e Conselho.
30. Júbilo Geral (tradução do autor)<sup>1</sup>.

No roteiro acima já podemos perceber algumas características embrionárias do que viria a se transformar no texto cinematográfico nos anos seguintes. Inicialmente, é interessante observar que já havia uma preocupação em realizar uma divisão numérica, bem como é aconselhável que se tente observar quais os critérios que Méliés utilizou para essa divisão específica.

A primeira hipótese que poderíamos levantar a respeito de seu critério seria dizer que cada número corresponde a uma cena. Porém, naquele momento ainda não havia uma concepção clara do que caracterizaria uma cena. Por esse termo ainda nem ser utilizado pelos realizadores, não haveria como dizer que Méliés dividiu seu roteiro por cenas, se o próprio conceito de cena ainda não existia. Na sequência, seria possível considerarmos que a divisão de Méliés ocorre por locações, ou seja, cada número corresponde a um local diferente em que se faria as filmagens. Porém, se observarmos, por exemplo, as duas primeiras divisões do roteiro, perceberemos que se trata de um mesmo ambiente. A primeira nos afirma que estamos no Congresso Científico de Astronomia e a segunda nos indica uma discussão a respeito de uma exploração especial, e embora apenas lendo o roteiro seja impossível afirmar com total certeza que se trata do mesmo ambiente, se assistirmos ao filme teremos, então, a confirmação de que a discussão ocorre no mesmo lugar. Logo, a hipótese da locação também se mostra equivocada.

Para tentarmos encontrar a resposta para qual seria o critério utilizado por Méliés ao

---

<sup>1</sup> No original: 1. *The Scientific Congress at the Astronomic Club.* / 2. *Planning the Trip. Appointing the Explorers and Servants. Farewell.* / 3. *The Workshops. Constructing the Projectile.* / 4. *The Foundries. The Chimney-stack. The Casting of the Monster Gun/Cannon.* / 5. *The Astronomers-Scientists Enter the Shell.* / 6. *Loading the Gun.* / 7. *The Monster Gun. March Past the Gunners. Fire!!! Saluting the Flag.* / 8. *The Flight Through Space. Approaching the Moon.* / 9. *Landing Right in the Moon's Eye!!!* / 10. *Flight of the Rocket Shell into the Moon. Appearance of the Earth From the Moon.* / 11. *The Plain of Craters. Volcanic Eruption.* / 12. *The Dream of 'Stars' (the Bolies, the Great Bear, Phoebus, the Twin Stars, Saturn).* / 13. *The Snowstorm.* / 14. *40 Degrees Below Zero. Descent Into a Lunar Crater.* / 15. *In the Interior of the Moon. The Giant Mushroom Grotto.* / 16. *Encounter and Fight with the Selenites.* / 17. *Taken Prisoners!!* / 18. *The Kingdom of the Moon. The Selenite Army.* / 19. *The Flight or Escape.* / 20. *Wild Pursuit.* / 21. *The Astronomers Find the Shell Again. Departure from the Moon in the Rocket.* / 22. *The Rocket's Vertical Drop into Space.* / 23. *Splashing into the Open Sea.* / 24. *Submerged At the Bottom of the Ocean.* / 25. *The Rescue. Return to Port and Land.* / 26. *Great Fetes and Celebrations.* / 27. *Crowning and Decorating the Heroes of the Trip.* / 28. *Procession of Marines and Fire Brigade. Triumphal March Past.* / 29. *Erection of the Commemorative Statue by the Mayor and Council.* / 30. *Public Rejoicings.*

estabelecer uma divisão numérica vamos avaliar a forma textual utilizada pelo autor. É interessante perceber que todos os tópicos são concisos. Ele se atém apenas ao mais importante, fazendo menção quase sempre a ações. Alguns, como o 1 e o 15, se referem a lugares. A maioria, como podemos observar, descreve uma ação em poucas palavras. Porém, se observarmos os números 7, 9 e 17, veremos que há um recurso linguístico específico, o uso de ponto de exclamação. Por que Meliés o utiliza? O número 7, por exemplo, contém mais texto além do que carrega essa pontuação: “*The Monster Gun. March Past the Gunners. Fire!!! Saluting the Flag*”. Observando atentamente, veremos que a primeira frase desse tópico parece indicar um local ou uma espécie de introdução a ele, pois não há uma ação descrita. A segunda frase parece indicar uma ação, dizendo que “os atiradores entram em marcha”. A terceira frase contém apenas a palavra “Fogo” seguida de três pontos de exclamação. Já a última frase indica uma ação final, que é a de “fazer uma saudação à bandeira”. Ou seja, todo o andamento da divisão 7 sugere uma lógica narrativa de início, meio e fim. Sendo que as duas primeiras e a quarta frase indicam os três principais momentos dessa divisão. Mas por que criar essa terceira frase e se ater a apenas uma palavra? O uso das exclamações não é por acaso: ele parece indicar uma intenção na leitura do texto, uma intenção que contém intensidade, quase como um grito. Seria possível afirmar que se trata de uma fala? Infelizmente, na época em que o filme foi realizado a tecnologia sonora ainda estava a mais de uma década de distância. Porém, no contexto narrativo apresentado por Meliés faz sentido acreditar nessa hipótese, uma vez que essa frase carrega uma importância dramática tão grande quanto as outras três frases da divisão 7. Ou seja, mesmo que o autor soubesse que não seria possível ouvir nenhuma fala, a importância narrativa dessa frase lhe é tão cara que ele fez questão de escrevê-la.

A partir da lógica de análise do tópico 7, poderíamos então afirmar que os outros dois tópicos que utilizam o ponto de exclamação também se referem a falas. Porém, se ainda não havia o dispositivo sonoro, por que Meliés se preocupou em escrevê-las? A resposta para essa pergunta nos ajuda a responder também à questão inicial, referente ao critério utilizado para a divisão numérica. Para Meliés, o aspecto mais importante da escritura do roteiro era narrativo. Todas as descrições realizadas por ele têm como principal função narrar a história que o filme conta. Por isso, é possível concluir que a divisão numérica tem como critério narrar os principais momentos do filme em termos de importância dramática, ou seja, desde o início do cinema o roteiro já tinha como principal função narrar aquilo que seria filmado. E, por mais que isso pareça óbvio, é importante ressaltarmos essa função uma vez que, nos dias de hoje, muitos críticos e teóricos do cinema buscam defender que o roteiro serve apenas como um material de produção para a execução do filme. Mesmo que essa função também caiba ao roteiro, nossos próximos exemplos, assim como esse, nos ajudarão a perceber que a função técnica é secundária quando comparada a função narrativa.

Alguns anos mais tarde, quando o cinema revelava cada vez mais sua força artística, uma



outra figura importante começou a lançar filmes. Charles Chaplin, talvez o maior cineasta da história do cinema, foi um dos principais responsáveis por tornar ainda mais complexas as formas de se narrar no audiovisual. Enquanto Meliés desbravava as possibilidades técnicas do cinema criando histórias mais simples, Chaplin começou a conceber tramas de grande peso dramático e cômico. Em sua biografia, o detalhamento de seu processo criativo fica bastante claro. Em “Luzes da Cidade”, um de seus filmes mais importantes, muito antes de iniciar a produção do filme, Chaplin escreveu minuciosamente todas as suas ideias para o filme, inclusive diferentes versões de uma mesma cena. O clímax do filme, por exemplo, foi pensado e repensado diversas vezes.

Exterior da floricultura. É tarde da noite. Em frente à floricultura há um monte de flores e a florista e outras pessoas estão reunindo e regando as várias plantas. Conforme eles pegam algumas das flores murchas e jogam na sarjeta, o Vagabundo aparece. Ele para, curva-se para pegar uma flor e, quando a põe na lapela do casaco, a garota ri dele. Ele fixa os olhos na florista e sorri para ela. Com um gesto divertido, ele se vira para as outras garotas e observa: “Ele está flertando conosco”. E todas riem.

A moça não sabe a idade do Vagabundo, mas ele sabe que ela sonha com o dia em que seu homem ideal voltará. De repente, ela pega uma bola rosa e com a mão estendida, oferece a flor para ele, ainda divertida com sua aparência ridícula. O Vagabundo continua a sorrir e seu olhar ainda está fixo nela. Ele se move lentamente na direção dela, pega a flor e coloca na lapela, sem desviar o olhar. Depois ele se afasta lentamente, olhando para trás, sorrindo como que por entre lágrimas, enquanto a florista e as outras moças são mostradas rindo entusiasmadamente (CHAPLIN apud ROBINSON, pp. 400 - 401).

Embora ainda não fosse o final definitivo, Chaplin já mostrava ter uma visão clara do que aconteceria no filme. Como denota seu biógrafo: “havia várias ideias para as elaborações adicionais e complicações do enredo [...] Muitas páginas foram preenchidas com esquemas possíveis de explorar a comédia, a ironia e o *pathos* das ilusões da garota sobre o amigo e benfeitor” (ROBINSON, p. 402). Ou seja, é notório que Chaplin era muito detalhista no que dizia respeito à construção narrativa de seus filmes.

Em termos textuais, o trecho acima apresenta algumas características importantes de analisarmos. Embora não seja o roteiro definitivo de “Luzes da cidade”, alguns aspectos da escritura já demonstram uma preocupação cênica. Inicialmente, a primeira frase faz um apontamento geográfico com a intenção de nos situar em termos de localidade. Ela apenas diz “exterior da floricultura”, indicando que a cena que será descrita a seguir se passa nesse local. Mas por que dizer que estamos fora da floricultura e não dizer simplesmente que estamos na rua? Pois é importante que a floricultura esteja lá, visível, fazendo parte da cena. Como a continuidade do texto demonstra, os personagens interagem com as flores e a importância narrativa da floricultura é fundamental para esse filme. Ou seja, esse primeiro apontamento a respeito da localização em que a cena se passa tem duas funções: a primeira função é narrativa, pois assim entendemos onde estamos na história e nos fica claro que esse é um local importante para essa trama. Já a segunda função é técnica, ou, como também poderíamos chamar, uma função de produção: quando a equipe que realiza o filme lê estes

dizeres, fica então ciente de que a locação em que se realizará a filmagem é a floricultura. Não seria possível, por exemplo, filmar essa mesma cena em uma rua qualquer, pois precisamos da existência da floricultura para que a cena ocorra como foi planejada. Com isso, é possível concluir que as duas funções dessa frase se complementam, pois se a produção não executasse a cena no local em que ela foi planejada para ser executada, a narrativa seria prejudicada.

Outro aspecto fundamental de percebermos no texto de Chaplin é o fato de que a grande maioria do que está descrito diz respeito a ações ou descrições. Geralmente são frases curtas que narram aquilo que o personagem está fazendo ou descrevem como são os personagens ou o ambiente. O único momento em que algo de outra natureza é relatado se encontra no início do segundo parágrafo. O trecho diz: “a moça não sabe a idade do Vagabundo, mas ele sabe que ela sonha com o dia em que seu homem ideal voltará”. Assim como o resto, tal trecho está escrito de forma sucinta e objetiva, porém essa parte do texto diz respeito a algo interno dos personagens. Não é uma ação como as outras – ou, em outras palavras, não é uma afirmação visual –, mas nos conta algo a respeito daquilo que os personagens são e sentem.

Com essa questão, se dá início a uma das principais discussões acerca da escrita de roteiro e da qual iremos tratar ao longo de todas as análises. No entanto, inicialmente é importante compreendermos que, partindo da ideia de que o roteiro possui duas funções – narrativa e técnica –, um trecho como esse, que não oferece uma informação visual, é inexecutável tecnicamente. A importância narrativa dessas frases é fundamental, porém para que as informações ali transmitidas cheguem no espectador, elas têm de ser mostradas imageticamente e não apenas escritas. Surge, então, a pergunta: está errado escrever assim? Eu defendo que não. Porém, como veremos na sequência, alguns dos teóricos de cinema dirão que está errado, pois sendo escrito assim, o roteiro não cumpre com uma de suas funções. Voltaremos a essa discussão mais adiante, mas é importante salientarmos aqui que, desde o início do cinema, a escritura do roteiro já se torna suscetível a polêmicas e discordâncias no que diz respeito à sua função.

Há ainda outro aspecto fundamental a ser percebido na escrita de Chaplin. O tempo verbal do texto se encontra sempre no presente. Nada aconteceu, tudo acontece. E isso não é por acaso: via de regra, o uso do tempo presente no roteiro de cinema é o único uso possível, pois a temporalidade do filme sempre é presente. Vemos o filme enquanto aquilo que nos é mostrado ocorre em tempo real, e não como algo passado ou futuro. Dessa forma, identifica-se no uso do tempo verbal uma funcionalidade técnica para o texto e não narrativa.

A biografia de Chaplin também apresenta alguns de seus roteiros originais escritos às vésperas das filmagens. Como dito anteriormente, o trecho mostrado acima se trata de uma escritura bastante inicial, na qual Chaplin ainda estava concebendo a ideia para o filme. O roteiro a seguir diz respeito a um momento muito avançado em termos de produção.

Título: Uma grande sede uma esposa pequena

1. Banco no parque. Mack Swain e Alice Davenport estão sentados lado a lado. Mack se levanta e sai para -
2. A barraca de refrescos. Mack toma um refresco.
3. Banco no parque (como filmado na Cena 1). Alice apanha uma rosa

Título: O destruidor de lares

4. Bebedouro. Carlitos, tentando tomar um pouco de água, molha-se inteiro.
5. Banco do parque. Alice ri, joga um charme. Depois de recompõe
6. Bebedouro. Carlitos sai para -
7. Banco no parque. Carlitos se senta – na rosa de Alice

Título: “Algo atacou meu traseiro”

8. Banco no parque. Carlitos flerta com Alice, mas ela não responde.

Título: “Parece que estamos nos dando bem”

9. Banco no parque. Alice continua indiferente.
10. Barraca de refrescos. Mack percebe o que está acontecendo.

Título: “Minha mulher – com um conquistador!”

11. Barraca de refrescos. Mack está claramente zangado.
12. Banco no parque. Alice manda Carlitos embora.
13. Barraca de refrescos. Mack sai impetuosamente rumo ao -
14. Banco do parque. Carlitos repousa seu pé sobre o joelho de Alice. Mack entra em cena e grita com os dois. Enquanto ofende Alice, ele cutuca Carlitos com o cotovelo. (CHAPLIN apud ROBINSON, p. 740)

O roteiro acima já se mostra bastante diferente do primeiro exemplo. Primeiramente, é perceptível que esse trecho é muito mais conciso e se atém apenas ao essencial. Não há descrições detalhadas, apenas ações pontuais. Em termos gerais, poderíamos arriscar que esse roteiro valoriza muito mais o aspecto técnico do que o aspecto narrativo. Mas, se olharmos atentamente, veremos que existem diversas relações com o exemplo mostrado anteriormente.

O primeiro elemento a se considerar é a divisão numérica existente nesse trecho. Como foi possível perceber, “Luzes da Cidade” não continha numeração em nenhum momento. Porém, se voltarmos ao trecho de Meliés, perceberemos que sua numeração é bastante semelhante à de Chaplin. Nesse sentido, se torna claro que a numeração no roteiro cumpre uma função puramente técnica: ela auxilia em uma organização cronológica de todas as ações que serão filmadas. Ou seja, em um primeiro momento Chaplin planejou sua história apenas em termos narrativos, e, aqui, a presença da funcionalidade técnica se torna mais presente.

O segundo aspecto a se analisar é da presença dos “títulos”, que no trecho de “Luzes da cidade” também não existiam. Embora a palavra “título” possa nos confundir, fazendo com que achemos que se trata do nome do filme, é importante lembrar que na época de Chaplin o cinema ainda era mudo, ou seja, os títulos são, na verdade, as cartelas que aparecem na tela para nos dizer algo. Então, se observarmos atentamente, veremos que o título 3, por exemplo, diz respeito a uma fala – diferentemente de Meliés, que colocava as falas no meio das ações, Chaplin as organiza melhor, colocando-as entre aspas e separando daquilo que é descrito logo abaixo. Ou seja, esses

textos têm como principal função uma utilidade narrativa, pois são usados para contar algo da história.

Um terceiro aspecto a se analisar é a forma como Chaplin descreve as ações. Como se pode perceber, todas as divisões numéricas são divididas em duas partes. A primeira frase nos indica um local e a segunda nos indica as ações que ocorrem nesse lugar. Por que isso é escrito dessa forma? Pois, como no trecho de “Luzes da cidade”, primeiramente somos situados em onde estamos para somente depois sabermos o que acontece nesse local. No caso da sequência acima, ela ocorre em uma praça, ou seja, diferentemente da localização do exemplo anterior, que apenas disse que a cena aconteceria na parte externa da floricultura, esse exemplo nos diz exatamente em que lugar da praça cada ação ocorre. No caso, aqui, os três locais apresentados são um banco da praça, uma barraca de refrescos e um bebedouro. Na sequência, as frases que precedem a localização sempre dizem respeito a uma ação executada pelos personagens. Diferentemente de “Luzes da cidade”, não há aquele momento em que algo do mundo interno dos personagens nos é informado. Aqui, tudo é imagético.

Além disso tudo, há dois recursos utilizados por Chaplin que são interessantes de analisarmos. O primeiro, diz respeito aos parênteses utilizados no tópico três, que diz: (como filmado na cena 1). O que isso quer dizer? Por cena 1, podemos supor que Chaplin se refere à divisão número 1 do texto. Quando ele diz que quer filmar a Cena 3 da mesma forma como filmou a Cena 1, Chaplin está fazendo uma afirmação técnica sobre a filmagem. Na primeira cena, marido e mulher estão sentados lado a lado, até que o marido se levanta. A cena seguinte ocorre em outro lugar, na barraca de refrescos. Logo em seguida, quando iniciar a Cena 3, voltamos para o mesmo lugar em que a Cena 1 aconteceu; porém, dessa vez, a mulher está sozinha. Embora seja impossível afirmar sem ver o filme, poderíamos criar a hipótese de que Chaplin queria filmar um enquadramento de câmera igual em ambas as cenas, pois, dessa forma, a ausência do marido estaria mais acentuada com um lado do banco da praça vazio. Se, por exemplo, a Cena 3 fizesse um *close* da mulher, o efeito não seria o mesmo, pois nos preocuparíamos em olhar mais para o rosto dela do que para o fato de ela estar sozinha. E, se olharmos para as cenas seguintes, em que Carlitos percebe que a mulher está lá, o fato de ela estar sozinha é o que o motiva a iniciar uma conversa com ela, ou seja, embora a informação presente nos parênteses seja uma informação técnica, ela existe para auxiliar a narrativa, pois, filmando dessa forma, a percepção dramática do espectador será diferente do que se fosse filmada de outro jeito.

O último recurso importante da escrita do roteiro de Chaplin diz respeito ao uso de um pequeno travessão, utilizado em algumas cenas, que parecem interromper a ação. No primeiro tópico o uso já está presente. O texto diz: “Mack Swain e Alice Davenport estão sentados lado a lado. Mack se levanta e sai para -”. Embora o uso do travessão pareça dar um fim abrupto e sem

sentido para o trecho, ele é usado para indicar que o personagem se desloca de uma locação para a outra, ou seja, se o personagem se movimenta para fora daquele espaço específico, o travessão indica isso. Como se pode ver, na Cena 2, o personagem que se levantou foi para a barraca de refrescos buscar um refrigerante. Isso quer dizer que a presença do travessão cumpre uma funcionalidade técnica de indicar para a equipe que, naquele ponto, haverá um deslocamento de locação. Com efeito, é possível concluir que as funcionalidades técnicas, que estão muito mais presentes nesse trecho do que no anterior, servem para que não haja confusão nas leituras e para que a filmagem possa ocorrer sem erros. Isto é, quando relacionamos o roteiro com a filmagem do filme, a importância das funcionalidades técnicas se torna maior.

Com Chaplin, é possível concluir que duas formas distintas de escrever roteiros têm funções diferentes, porém ambas narram a história que o filme está contando e criam artifícios de linguagem para facilitar a compreensão do texto. É possível dizer que ambas são um roteiro? Sim, os dois exemplos dizem respeito à escritura de roteiro, mas em fases diferentes. Como visto anteriormente, o primeiro exemplo foi escrito num momento muito distante da filmagem, em que Chaplin ainda estava criando a história. Já o segundo foi escrito às vésperas da filmagem. Porém, um exemplo não poderia viver sem o outro. Se não fosse a concepção inicial da história, não seria possível filmar a película, e se não fossem os detalhes técnicos a filmagem também não ocorreria. No entanto, ambos narram uma história e são escritos com a intenção de serem filmados, portanto, mesmo que o segundo exemplo carregue mais detalhamentos técnicos, ele não se torna mais roteiro do que o outro, pois ambos têm como objetivo o mesmo fim, que é narrar a história de um filme, e utilizam de artifícios linguísticos semelhantes para fazer isso.

Alguns anos mais tarde, o advento do som revolucionou o cinema, fazendo com que suas potencialidades narrativas evoluíssem muito. Nos anos 30, assim que todos os estúdios de cinema passaram a possuir a tecnologia necessária para que o som fosse gravado, novos gêneros se criaram e, entre eles, o musical. Ou seja, revoluções técnicas fizeram com que novas possibilidades narrativas pudessem ser construídas pelos realizadores. Filmes como *“The Jazz Singer”*, o primeiro filme a ter alguns diálogos sincronizados com a imagem, chegou às telas.

No final dessa mesma década foi criado também o cinema colorido. Uma possibilidade tecnológica que mudou, mais uma vez, a forma como o cinema viria a ser feito. Com isso, um dos primeiros filmes coloridos da história utilizou essa nova possibilidade como um recurso narrativo para criar sua história. *“O mágico de Oz”* (1939), dirigido por Victor Fleming, marcou a história do cinema e é lembrado até hoje como um dos melhores roteiros já escritos.

O exemplo a seguir é o trecho inicial do roteiro do filme.

MS -- Dorothy se abaixa aproximando-se de Totó -- fala com ele -- então corre pela estrada para b.g. -- Totó seguindo --

DOROTHY

Ela não está vindo ainda, Totó. Ela machucou  
você? Ela tentou, não é mesmo? Vamos --  
vamos falar para o tio Henry e tia Em.  
Vamos, Totó.

LS -- Quintal da fazenda -- Dorothy entra pela esquerda b.g. na estrada -- Totó a segue  
-- CÂMERA FAZ UMA PAN para a direita -- ela avança através do portão -- corre na  
direção da tia Em e tio Henry, que estão trabalhando na Incubadora --

DOROTHY

Tia Em! Tia Em!

MS -- Tia Em e tio Henry trabalham com pintinhos na incubadora --  
Dorothy entra correndo -- fala com eles -- Dorothy pega um pintinho -- CÂMERA se retira  
conforme tia Em e Dorothy vêm para a frente -- tia Em coloca o pintinho na gaiola com a  
galinha -- então acompanha conforme elas vão para b.g. para a incubadora -- Dorothy reage  
-- tio Henry olha para ela -- CAMERA FAZ UMA PAN dela para a esquerda pelo quintal--

DOROTHY

Tia Em!

TIA EM

Cinquenta e sete, cinquenta e oito --

DOROTHY

Escute o que a Srta. Gulch fez com o Totó!  
Ela --

TIA EM

Dorothy, por favor! Estamos tentando contar!  
Cinquenta e oito --

DOROTHY

Oh, mas tia Em, ela bateu nele no --

TIO HENRY

Não nos incomode agora, querida -- essa velha  
incubadora está mal e podemos perder  
muitas de nossas galinhas.

DOROTHY

Oh -- oh, coitadinhos. Oh, mas  
Tia Em, a Srta. Gulch bateu no Totó, bem nas  
costas com um ancinho, só porque ela diz que  
ele entra no jardim dela e persegue aquele velho gato nojento dela  
todos os dias.

TIA EM

Setenta -- Dorothy, por favor!

DOROTHY

Oh, mas ele não faz isso todos os dias -- só  
uma ou duas vezes na semana. E ele nem consegue pegar  
aquele velho gato dela, de qualquer forma. E agora ela diz que ela  
vai chamar o xerife e --

TIA EM

Dorothy! Dorothy! Estamos ocupados!

DOROTHY

Oh -- tudo bem<sup>2</sup> (tradução do autor).

Como é possível observar, o roteiro de “O mágico de Oz” se mostra bastante diferente dos exemplos vistos até então. Inicialmente, a formatação de texto ocorre de outra maneira. Ao invés de tópicos dividirem cada ação com frases curtas e diretas, há uma maior explicação a respeito de tudo o que acontece. E, além disso, há toda uma parte do texto que é centralizada no meio da página e que nos roteiros vistos anteriormente sequer existia.

Com a invenção do dispositivo sonoro não só os filmes se modificaram, mas a forma de escrever os roteiros teve de se adaptar a essa nova tecnologia. Nesse sentido, a escritura do texto cinematográfico se tornou mais complexa e detalhada do que era anteriormente. O roteiro de “O mágico de Oz”, por exemplo, tem dois tipos de disposição gráfica na página, que chamaremos de “Rubrica” e “Diálogos”. A rubrica diz respeito às descrições de ações, de cenários e de personagens, começando no lado esquerdo da página e seguindo como um texto normal, da esquerda para a direita. Já os diálogos são os trechos centralizados no meio da página, que sinalizam aquilo que os personagens estão dizendo. Falaremos de cada um dos dois.

Primeiramente, é interessante observar o estilo de texto apresentado pela rubrica. Mesmo que mais detalhado do que os roteiros de Chaplin ou Meliés, as rubricas de “O mágico de Oz” também se atêm ao necessário, usam uma linguagem objetiva e frases curtas. Porém, dão mais detalhes do que os exemplos anteriores. Há uma descrição mais minuciosa das ações dos personagens, semelhante ao primeiro exemplo de Chaplin, aquele escrito por ele quando ainda estava concebendo a ideia de “Luzes da Cidade”. O curioso é que aqui parece haver uma mistura entre os dois tipos de roteiro que Chaplin fazia, pois, enquanto há uma descrição mais minuciosa das ações dos personagens, há também uma preocupação em detalhar alguns elementos técnicos da filmagem.

Um exemplo é a cena, que já se inicia com uma sigla: “MS”. O que isso quer dizer? Embora em um primeiro olhar pareça algo complexo ou de difícil compreensão, fazendo com o que o

---

<sup>2</sup> No original: *MS -- Dorothy stoops down to Toto -- speaks to him -- then runs down road to b.g. -- Toto following -- / DOROTHY: She isn't coming yet, Toto. Did she hurt you? She tried to, didn't she? Come on -- we'll go tell Uncle Henry and Auntie Em. Come on, Toto. / LS -- Farm yard -- Dorothy enters left b.g. along road -- Toto following her -- CAMERA PANS right -- she comes forward thru gate -- runs forward to Aunt Em and Uncle Henry working at Incubator -- / DOROTHY: Aunt Em! Aunt Em! / MS -- Aunt Em and Uncle Henry working with baby chicks in incubator -- Dorothy runs in -- speaks to them -- Dorothy picks up baby chick -- CAMERA TRUCKS back as Aunt Em and Dorothy come forward -- Aunt Em puts chick in coop with hen -- then TRUCKS forward as they go to b.g. to incubator -- Dorothy reacts -- Uncle Henry looks at her -- CAMERA PANS her to left across yard -- / DOROTHY: Aunt Em! / AUNT EM: Fifty-seven, fifty-eight -- / DOROTHY: Just listen to what Miss Gulch did to Toto! She -- / AUNT EM: Dorothy, please! We're trying to count! Fifty-eight-- / DOROTHY: Oh, but Aunt Em, she hit him over the -- / UNCLE HENRY: Don't bother us now, honey -- this old incubator's gone bad, and we're likely to lose a lot of our chicks. / DOROTHY: Oh -- oh, the poor little things. Oh, but Aunt Em, Miss Gulch hit Toto right over the back with a rake just because she says he gets in her garden and chases her nasty old cat every day. / AUNT EM: Seventy -- Dorothy, please! / DOROTHY: Oh, but he doesn't do it every day -- just once or twice a week. And he can't catch her old cat, anyway. And now she says she's gonna get the sheriff, and -- / AUNT EM: Dorothy! Dorothy! We're busy / DOROTHY: Oh -- all right. Disponível em: <http://www.wendyswizarfofoz.com/printablescript.htm>. Acesso em: 2 fev. 2018.*

entendimento da narrativa seja prejudicado, a sigla “MS” apenas faz referência a um tipo de enquadramento de câmera. Aqui, a sigla significa “*Medium Shot*”, que é nada mais que um enquadramento em plano médio. O plano médio ocupa um meio termo entre o plano aberto e o plano fechado. O plano aberto, por exemplo, poderia enquadrar uma vista inteira de morros. O plano médio mostraria que há uma pessoa no meio desses morros; talvez ela aparecesse de corpo inteiro ou até do peito para cima. Já o plano fechado poderia ser do rosto dessa pessoa. Porém, mesmo que dessa forma seja fácil de entender a diferença entre os três tipos de enquadramento, não há um consenso a respeito disso.

Ao longo de toda a história do cinema, diversos críticos, teóricos e manualistas buscaram tentar definir uma terminologia única para esse tipo de colocação. Nunca se chegou a nenhuma conclusão. Embora alguns nomes específicos, como “*close*”, por exemplo, tenham se tornado mais comuns, sempre houve discussões a respeito disso. Mas, em última instância, é a equipe de cada filme que irá decidir quais termos usar durante as filmagens. E isso nos prova que essa terminologia tem como função apenas fazer com o que os realizadores do filme se comuniquem bem no processo de execução do mesmo: ou seja, antecipar no roteiro algumas das terminologias com o intuito de indicar movimentos de câmera acaba por ser totalmente secundário. Isso é assim, pois muitas vezes durante o processo de filmagem a equipe acaba por modificar essas concepções prévias por inúmeras razões.

É importante salientarmos que há uma grande diferença entre aquilo que Chaplin dizia em seu roteiro a respeito de filmar a Cena 3 como filmou a Cena 1, e essa terminologia específica é utilizada pelos roteiristas de “O mágico de Oz”. Chaplin decidiu expressar essa informação apenas porque julgou ser totalmente necessária para a narrativa. Em “Mágico de Oz” parece haver quase que um acordo de que isso deve ser informado a todo momento. Porém, se observarmos esse texto e compararmos com o filme pronto, veremos que diversos planejamentos dessa natureza foram modificados. Isso é uma forma clara de observarmos o quanto essas informações técnicas não ocupam lugar fundamental no roteiro. Outra maneira de também perceber isso seria executarmos o exercício hipotético de retirar todas as indicações técnicas do roteiro e observar se há algum prejuízo para a história. Naturalmente, as perdas seriam irrisórias e, assim, veríamos que de fato se trata de algo pouco necessário. Em consequência disso, seria possível perceber como o roteiro de “O mágico de Oz” é simples e acessível, não tendo nenhum componente complexo e de difícil compreensão.

Em relação aos diálogos, é interessante observar dois aspectos. Inicialmente, como dito antes, a inserção dos diálogos nos roteiros de cinema foi criada a partir do momento em que a tecnologia sonora foi inventada. Dessa forma, se criaram convenções de como seria possível sinalizar que parte do texto diz respeito às falas dos personagens e não às indicações de ações e



descrições de cena. Em função disso, se optou por centralizar as falas dos personagens, escrever o nome daquele que está falando em letras maiúsculas e, logo abaixo do nome, escrever a fala. Por que os diálogos são centralizados? Isso ocorre para cumprimento de uma função técnica. Desse jeito, os atores que interpretarão os personagens terão mais claramente uma visão de onde estão suas falas. Ou seja, não há um motivo narrativo para essa escolha, apenas uma facilitação de leitura do texto. Os diálogos poderiam estar escritos de outra forma? Sim. Veremos mais adiante exemplos que desconstruem com as convenções implementadas.

Por fim, um elemento essencial que devemos salientar a respeito de “O mágico de Oz” diz respeito à mistura entre tecnologia e narrativa. Como dito anteriormente, esse foi um dos primeiros filmes coloridos da história, porém a parte inicial do filme é em preto e branco. Apenas quando Dorothy chega no mundo de Oz é que o filme se torna colorido. Dessa forma, uma inovação tecnológica foi responsável por cumprir com um papel narrativo, uma vez que, ao inserir a cor apenas em uma terra de fantasia, essa inserção nos indica que o mundo dos sonhos é diferente do mundo real. O preto e branco traz a ideia de sombra, de que não há brilho, de que não há nuances entre o preto e o branco. O mundo dos sonhos, que é colorido, se mostra mais complexo, mais profundo e mais vivo.

No início dos anos 40, durante a Primeira Guerra Mundial, os estúdios Warner Brothers compraram os direitos autorais da peça “*Everybody comes to Rick's*”, escrita por Murray Burnett e Joan Alison. A peça nunca havia sido encenada. Porém, quando o especialista em análise literária do estúdio, que era responsável por coletar possíveis obras para adaptações, leu o roteiro da peça, ficou extasiado. A peça foi comprada por US\$ 20.000, o valor mais alto já pago por uma peça nunca apresentada ao público e, naquele ano, o roteiro foi escrito e a obra foi rebatizada para “Casablanca”.

Ao longo da história do cinema, nenhum roteiro foi tão elogiado e aclamado como o roteiro de “Casablanca”. Em 2006 foi eleito pela Writers Guild of America como o melhor roteiro de todos os tempos. E, ao longo dos últimos setenta anos, foi homenageado e listado em todas as premiações mais importantes como um marco. Mas e o que há de tão único nesse roteiro? O que o destaca entre tantos outros roteiros brilhantes escritos ao longo da história do cinema?

A produção de “Casablanca” passou por diversos percalços até o início de suas filmagens. Dois diretores antes de Victor Fleming foram contratados para dirigir o filme, mas tiveram de cancelar seus contratos. Humphrey Bogart também não foi o primeiro ator a ser cotado para interpretar o protagonista. Inicialmente, Ronald Regan seria o personagem principal. Porém, Regan foi convocado para lutar na guerra e, por isso, o papel foi passado para Bogart. Além disso, Ingrid Bergman só ingressou no elenco a duras penas, pois a atriz mantinha contrato fixo com o produtor David O. Selznick, na época dono da Selznick Internation Pictures. Dessa forma, os produtores da

Warner Brothers tiveram de argumentar durante um bom tempo para que Bergman fosse cedida. No fim das contas, o contrato foi fechado.

O processo de escrita do roteiro de “Casablanca” também não foi fácil. Inicialmente, existem registros que confirmam que o roteiro foi escrito por, pelo menos, quatro pessoas, mas nos créditos finais do filme apenas três roteiristas estão creditados. Além disso, a pré-produção do filme passou por tantas confusões que o roteiro terminou de ser escrito apenas durante as filmagens. Quando começaram a rodar as filmagens o roteiro ainda não estava terminado e, por isso, o filme teve ser filmado na ordem do enredo, o que torna a filmagem muito mais difícil e demorada.

O roteiro do filme que está disponível para leitura começa com o seguinte aviso:

Quando a produção começou, apenas metade do roteiro estava pronto. Próximo ao final da produção, o roteiro era escrito literalmente na noite anterior e, nos dias finais da filmagem, o diálogo de algumas cenas era escrito enquanto a filmagem estava sendo realizada e então era levado às pressas ao set. Diálogos para os segundos finais do filme foram adicionados após a produção ter sido concluída.

Dessa forma, é correto dizer que não há um roteiro completo de produção para Casablanca. O roteiro a seguir é, portanto, uma síntese da versão existente do roteiro de filmagem, o roteiro de continuidade e uma análise detalhada do filme acabado<sup>3</sup> (EPSTEIN; KOCH, 1942, p. 1) (tradução do autor).

Ou seja, a partir disso é possível constatar que ter acesso a um roteiro final de “Casablanca” é impossível, pois sua construção foi fragmentada e, por isso, nem sequer existe um roteiro tido como o definitivo. Quando o aviso trata de uma síntese do roteiro de filmagem e do roteiro da continuidade, se refere a dois documentos técnicos que são utilizados apenas durante as filmagens. O que são eles? Como explicado anteriormente, o roteiro técnico é aquele que parte do roteiro inicial para detalhar aspectos de produção. Ou seja, enquadramentos, cenários, indicações do diretor e diversas outras informações como essas são anotadas e computadas no roteiro técnico. Ele serve apenas para que a equipe possa estar no controle da produção. Isso significa que não há nenhuma anotação narrativa nele além daquelas que já estavam lá no primeiro roteiro escrito.

Já o roteiro do continuísta também tem uma função técnica. O continuísta é um dos integrantes da equipe que é responsável por manter todos os elementos de cena iguais de um corte para o outro. Por exemplo, se em um plano, o ator segura a arma com a mão esquerda e no outro ele está segurando com a direita, temos um erro de continuidade. Por isso, o continuísta terá um roteiro para ele em que ele fará anotações dessa natureza ao longo das filmagens. Nesse sentido, assim

---

<sup>3</sup> No original: *When production began the script was only half complete, near the end of production the script was literary being written the night before, and in the final days of filming, the dialogue for some scenes was written while shooting was actually in progress and then rushed to the set. Dialogue for the final seconds of the film was even added after production had been completed.*

*It is therefore accurate to say that no complete production script for Casablanca exists. The script that follows is therefore a synthesis of extant version of the shooting script, the continuity script, and a close analysis of the finished film.*

como o roteiro de filmagem, não há nenhum apontamento narrativo no roteiro do continuísta.

O que esse aviso está dizendo é que, para fazer uma reconstituição do roteiro de “Casablanca”, foi necessário buscar informações nesses dois roteiros técnicos para que, ao final, se pudesse ter uma versão o mais fiel possível do que seria um roteiro definitivo dessa obra. Além disso, o aviso também denota que há uma reconstituição com base no filme pronto, o que significa que o roteiro inicial poderia conter outras cenas que o filme finalizado deixou de fora. E, como sabemos, boa parte dos diálogos surgiram durante as filmagens ou foram improvisados pelos atores. Nesse sentido, é curioso o fato de que o filme que tem o roteiro considerado com o melhor da história tenha passado por tantos percalços de construção.

#### HANGAR DO AEROPORTO INT/ EXT - NOITE

Um Oficial uniformizado usa o telefone próximo à entrada do hangar. No aeródromo, um avião de transporte está sendo preparado.

#### OFICIAL

Alô. Alô, torre de rádio? Avião de Lisboa decolando em dez minutos. Pista Leste. Visibilidade: uma milha e meia. Neblina baixa leve. Profundidade da neblina: aproximadamente 500. Teto: ilimitado. Obrigado.

Ele desliga e se encaminha para um carro que acabou de estacionar próximo ao hangar. Renault sai enquanto o Oficial permanece atento. Ele é seguido de perto por Rick, mão direita no bolso do casaco *trench coat*, mantendo Renault na mira de uma arma escondida. Laszlo e Ilsa saem da parte traseira do carro.

#### RICK

(indicando o Oficial)

Louis, peça que seu homem vá com o Sr. Laszlo para cuidar de sua bagagem.

#### RENAULT

(curvando-se ironicamente)

Certamente, Rick, você é quem manda.

(ao Oficial)

Encontre a bagagem do Sr. Laszlo e coloque no avião.

#### OFICIAL

Sim, senhor. Por aqui, por favor.

O Oficial acompanha Laszlo em direção ao avião. Rick pega as Cartas de Trânsito de seu bolso e as entrega para Renault, que se vira e caminha em direção ao hangar.

#### RICK

Se você não se importar, você preenche os nomes. Isso vai tornar tudo ainda mais oficial.

#### RENAULT

Você pensa em tudo, não é mesmo?

#### RICK

(falando baixo)

E os nomes são Sr. e Sra. Victor Laszlo.

Renault para e se vira. Ilsa e Renault olham para Rick estupefatos.

#### ILSA

Mas por que meu nome, Richard?

RICK  
Porque você vai embarcar naquele avião.

ILSA  
(confusa)  
Eu não entendo. E você?

RICK  
Eu vou ficar aqui com ele até que o avião esteja a uma distância segura.

Ilsa compreende de repente a intenção de Rick.

ILSA  
Não, Richard, não. O que aconteceu com você? Noite passada nós dissemos --

RICK  
-- Noite passada nós dissemos muitas coisas. Você disse que eu teria que pensar por nós dois. Bem, eu pensei muito desde então e isso nos leva a uma conclusão. Você vai embarcar naquele avião com Victor, que é o seu lugar.

ILSA  
(protestando)  
Mas Richard, não, eu, eu --

RICK  
-- Você precisa me ouvir. Você faz alguma ideia do que você poderia esperar ficando aqui? Nove entre dez chances de que nós dois acabaríamos em um campo de concentração. Não é verdade, Louis?

Renault assina os papéis.

RENAULT  
Receio que o Major Strasser insistiria.

ILSA  
Você só está dizendo isso para me fazer ir embora.

RICK  
Estou dizendo porque é verdade. No fundo nós dois sabemos que o seu lugar é com o Victor. Você é parte do trabalho dele, do que faz com que ele siga em frente. Se aquele avião decolar e você não estiver com ele, você vai se arrepender.

ILSA  
Não.

RICK  
Talvez não hoje, talvez não amanhã, mas em breve, e para o resto de sua vida.

ILSA  
Mas, e nós?

RICK  
Nós sempre teremos Paris. Nós não tínhamos mais, nós a tínhamos perdido, até que você veio para Casablanca. Nós a recuperamos ontem à noite.

ILSA  
E eu disse que nunca o deixaria.

RICK  
E você nunca vai me deixar. Mas eu tenho trabalho a fazer, também. Aonde eu vou, você não pode me seguir. Você não pode ser parte do que eu tenho para fazer. Ilsa, eu não sou

bom em agir de forma nobre, mas não é preciso muito para perceber que os problemas de apenas três pessoas não contam muito neste mundo maluco. Um dia você entenderá isso. Agora, agora...

Os olhos de Ilsa se enchem de lágrimas, Rick segura seu queixo e levanta seu rosto para que ela olhe para ele.

RICK  
Um brinde a olhar pra você, garota.

CORTA PARA:

EXT. ESTRADA - NOITE

Major Strasser dirige na velocidade máxima para o aeroporto. BUZINA furiosamente.

CORTA PARA:

HANGAR DO AEROPORTO INT/ EXT - NOITE

Laszlo volta. Rick caminha para o hangar e Renault entrega a ele as cartas. Ele caminha de volta até Laszlo.<sup>4</sup>

Essa é possivelmente uma das sequências mais conhecidas de toda a história do cinema, e não poderia deixar de ser citada nessa breve reconstituição de como o texto cinematográfico se construiu ao longo dos anos.

Como é possível observar, já existem mudanças na escritura desse texto em relação ao

---

<sup>4</sup> No original: INT./EXT. AIRPORT HANGAR – NIGHT / A uniformed ORDERLY uses a telephone near the hangar door. On the airfield a transport plane is being readied. / ORDERLY: Hello. Hello, radio tower? Lisbon plane taking off in ten minutes. East runway. Visibility: one and one-half miles. Light ground fog. Depth of fog: approximately 500. Ceiling: unlimited. Thank you. / He hangs up and moves to a car that has just pulled up outside the hangar. Renault gets out while the orderly stands at attention. He's closely followed by Rick, right hand in the pocket of his trench coat, covering Renault with a gun. Laszlo and Ilsa emerge from the rear of the car. / RICK (indicating the orderly): Louis, have your man go with Mr. Laszlo and take care of his luggage. / RENAULT (bowing ironically): Certainly Rick, anything you say. (to orderly) Find Mr. Laszlo's luggage and put it on the plane. / ORDERLY: Yes, sir. This way please. / The orderly escorts Laszlo off in the direction of the plane. Rick takes the letters of transit out of his pocket and hands them to Renault, who turns and walks toward the hangar. / RICK: If you don't mind, you fill in the names. That will make it even more official. / RENAULT: You think of everything, don't you? / RICK (quietly): And the names are Mr. and Mrs. Victor Laszlo. / Renault stops dead in his tracks and turns around. Both Ilsa and Renault look at Rick with astonishment. / ILSA: But why my name, Richard? / RICK: Because you're getting on that plane. / ILSA (confused): I don't understand. What about you? / RICK: I'm staying here with him 'til the plane gets safely away. / Rick's intention suddenly dawns on Ilsa. / ILSA: No, Richard, no. What has happened to you? Last night we said -- / RICK: -- Last night we said a great many things. You said I was to do the thinking for both of us. Well, I've done a lot of it since then and it all adds up to one thing. You're getting on that plane with Victor where you belong. / ILSA (protesting): But Richard, no, I, I -- / RICK: -- You've got to listen to me. Do you have any idea what you'd have to look forward to if you stayed here? Nine chances out of ten we'd both wind up in a concentration camp. Isn't that true, Louis? / Renault countersigns the papers. / RENAULT: I'm afraid Major Strasser would insist. / ILSA: You're saying this only to make me go. / RICK: I'm saying it because it's true. Inside of us we both know you belong with Victor. You're part of his work, the thing that keeps him going. If that plane leaves the ground and you're not with him, you'll regret it. / ILSA: No. / RICK: Maybe not today, maybe not tomorrow, but soon, and for the rest of your life. / ILSA: But what about us? / RICK: We'll always have Paris. We didn't have, we'd lost it, until you came to Casablanca. We got it back last night. / ILSA: And I said I would never leave you. / RICK: And you never will. But I've got a job to do, too. Where I'm going you can't follow. What I've got to do you can't be any part of. Ilsa, I'm no good at being noble, but it doesn't take much to see that the problems of three little people don't amount to a hill of beans in this crazy world. Someday you'll understand that. Now, now... / Ilsa's eyes well up with tears. Rick puts his hand to her chin and raises her face to meet his own. / RICK: Here's looking at you, kid. / CUT TO: EXT. ROAD – NIGHT / Major Strasser drives at break-neck speed towards the airport. He HONKS his horn furiously. / CUT TO: INT./EXT. AIRPORT HANGAR – NIGHT / Laszlo returns. Rick walks into the hangar and Renault hands him the letters. He walks back out to Laszlo.

roteiro de “O mágico de Oz”. Inicialmente, não há nenhuma indicação técnica a respeito de como o filme será filmado, uma vez que este roteiro se ocupou apenas de narrar a história do filme. Além disso, como é possível observar, o texto traz um cabeçalho no início de cada cena, dando as indicações temporais e espaciais, por exemplo: INT./EXT. AIRPORT HANGAR – NIGHT. O que esse cabeçalho está nos dizendo? INT e EXT são abreviações para “interno” e “externo”, ou seja, cada um deles nos sinaliza se estamos dentro ou fora do local onde se passa a cena. No caso, aqui, essa cena se passa tanto dentro como fora por se tratar de um hangar de aeroporto, onde a parte interna e externa são praticamente unidas. Se lembrarmos do primeiro exemplo de Chaplin, escrito 30 anos antes do roteiro de Casablanca, veremos que ele já nos oferecia essa informação desde aquela época. Isso significa que, ao longo do tempo, pequenas inserções de elementos textuais passaram a compor a formatação básica que passou a imperar no roteiro dali para frente.

O segundo elemento do cabeçalho é o local onde a cena se passa. No caso, aqui, o hangar do aeroporto. E o terceiro elemento é o turno do dia em que ela ocorre. Essas três informações, então, estão contidas no roteiro para cumprirem uma funcionalidade técnica. Elas estão lá para que quando a equipe vier a ler o roteiro poderá saber onde a cena se passa e que horas terá de ser filmada. Nesse sentido, torna-se uma facilitação de produção, pois naturalmente seria possível compreender onde e quando a cena ocorre apenas lendo as rubricas. Mas, dessa forma, torna-se mais prático e rápido para os produtores organizarem a disposição da filmagem.

Outro elemento fundamental a se observar sobre o cabeçalho é que se alguma das informações se modifica cria-se outra cena. O exemplo está na cena seguinte: “EXT. ROAD – NIGHT”. Ainda é noite, ainda estamos no lado externo, mas agora o local é outro. Dessa forma, iniciou-se uma cena nova. Assim que essa cena é concluída, voltamos para o hangar do aeroporto e lá uma nova cena se inicia. Assim como a função anterior, essa também cumpre com convenções técnicas que são utilizadas para que um entendimento mais esclarecido de como a narrativa acontece fique evidente. Como sabemos, tudo o que está escrito no roteiro terá de ser filmado e, portanto, não se pode haver erros de compreensão, pois isso prejudicaria a filmagem e, conseqüentemente, a narrativa. Ou seja, seria possível afirmar que mesmo as convenções técnicas criadas para ajudar com a produção do filme têm como finalidade possibilitar que a narrativa seja contada.

Nos diálogos há um elemento novo que não constava nos textos analisados anteriormente. Em alguns momentos, além da fala, há uma indicação entre parênteses, por exemplo: “*RICK (quietly)*” ou “*ILSA (confused)*”. Ou ainda, “*RICK (indicating the orderly)*”. O que isso significa? O uso do parêntesis pode ter dois objetivos: o primeiro é indicar uma intenção específica na fala, isto é, existe a fala e existe também a forma como essa fala deve ser dita. Quando os roteiristas dizem que Ilsa está confusa, estão indicando que sua entonação e sua expressão devem se adequar a isso.

Ou, no caso de Rick, que a fala deve ser dita com a voz baixa, pois ele não quer ser ouvido. O segundo objetivo indica uma ação que o personagem deve realizar enquanto está falando. No exemplo acima, Rick está indicando o homem que ficará responsável por levar Ilsa, isto é, a fala se dirige a ele, e seria diferente se ele falasse diretamente para Ilsa. Sendo assim, é fundamental que essa informação esteja presente. Fica claro, então, que ambas as funções do parêntesis têm um intuito principalmente narrativo, mas, em certo sentido, poderíamos dizer que tem também uma finalidade técnica, pois o roteirista está passando uma mensagem para o ator, isto é, algo extra filme, que não faz parte da fala propriamente dita. Quer dizer, aquilo foi escrito para que quando o ator lesse ele soubesse como dizer a fala.

Embora até o momento nossas análises tenham se detido à forma e não ao enredo das obras, cabe uma pequena reflexão a respeito de “Casablanca” enquanto fenômeno cinematográfico. Como dito anteriormente, o roteiro foi eleito o melhor de todos os tempos, porém, até hoje, não se conhece em detalhes como foi seu processo de escrita. É possível que mais de um roteirista não tenha sido creditado, o texto foi terminado a duras penas durante as filmagens, algumas cenas foram filmadas depois de a produção ser concluída e muitos diálogos e trechos foram criados e improvisados no set de filmagem. O que isso nos diz? Como é possível que o melhor roteiro da história tenha passado por tantos percalços para ser filmado? Seria isso um atestado de uma imensa qualidade de produção e criatividade? Ou uma prova de que o acaso fez mais pelo filme do que seus próprios criadores? Ou ainda, seria realmente esse o melhor roteiro da história? Quais os critérios para essa escolha?

Embora nenhuma dessas perguntas possa ser respondida com exatidão, talvez a única reflexão possível de se extrair dessa obra diz respeito à força do cinema produzido nos Estados Unidos não somente em termos de enredo, mas, principalmente, em termos de mercado. “Casablanca” teve um orçamento de US\$ 1.039.000 milhões. Um valor que, para a época, era maior do que o comum, seu elenco conta com as principais estrelas de cinema da época e a sua estreia foi um grande evento do cinema mundial.

Em 1984, Umberto Eco proferiu uma palestra em um congresso no Canadá em que afirmou que “Casablanca” empilha um clichê atrás do outro e não tem nada de original.

Quando você não sabe como lidar com uma história, você inclui situações estereotipadas, pois você sabe que pelo menos elas já funcionaram em algum lugar. Tome um exemplo marginal, porém revelador. Cada vez que Laszlo pede algo para beber (e isso acontece quatro vezes), ele muda a sua escolha (i) cointreau, (ii) coquetel, (iii) conhaque, e (iv) uísque (uma vez ele bebe champanhe, mas não pede). Por que esse comportamento confuso em relação à bebida em um homem com um temperamento disciplinado? Não há um motivo psicológico para isso. Meu palpite é que Curtiz estava inconscientemente citando a cada vez situações similares de outros filmes e tentando fornecer uma amostra razoavelmente completa<sup>5</sup> (ECO, 1985, p. 5) (tradução do autor).

<sup>5</sup> No original: *When you do not know how to deal with a story, you put in it stereotyped situations because you know that they, at least, have already worked elsewhere. Take a marginal but revealing example. Each time Laszlo orders*

No texto acima, fica claro que as críticas feitas por Umberto Eco são a respeito de aspectos básicos da narrativa. Para ele, os personagens não têm profundidade e a história não carrega originalidade, pois apenas realiza a cópia de estereótipos, e, com isso, o questionamento se torna cada vez mais evidente: como é possível que a visão de Eco seja tão negativa e o filme seja tão idolatrado?

Durante sua palestra, Eco faz uma breve análise da estrutura do filme, afirmando que ela está repleta de mensagens confusas, de momentos desnecessários e de clichês para solucionar os conflitos. Além disso, o autor também comenta que a estrutura do filme segue uma fórmula superficial que não oferece nenhum tipo de profundidade à narrativa.

Casablanca é um filme cult precisamente porque todos os arquétipos estão presentes, porque cada ator repete um papel encenado por outro em outras ocasiões e porque os personagens vivem não na vida "real" dos seres humanos, mas em uma vida retratada de forma estereotipada em filmes anteriores. Casablanca traz consigo a sensação de déjà vu a uma medida tal que o espectador está pronto para ver nisso também o que acontece depois<sup>6</sup> (ECO, 1985, p. 9) (tradução do autor).

Nesse trecho, Eco faz uma crítica não só ao filme “Casablanca”, mas também aos motivos que levam um filme a se tornar cult. Para ele, é a própria construção dos estereótipos que faz com que o filme vire um, pois ele acaba reunindo elementos de diversas outras produções. A partir disso, é gerada uma sensação de déjà vu, que em um primeiro olhar poderia ser confundida como uma identificação como público, mas que, no fundo, é só mais do mesmo.

Ainda, Eco diz: “Casablanca foi bem-sucedido em se tornar um filme cult porque não é um filme. São ‘os filmes’. E esta é a razão pela qual ele funciona, a despeito de qualquer teoria estética, pois ele encena os poderes da narratividade em seu estado natural, antes que a arte intervenha para domá-la.”<sup>7</sup> (ECO, 1985, p. 10) (tradução do autor). Com essa frase o autor questiona, além de tudo, o estatuto de obra de arte atribuído a “Casablanca”. Para ele, esse somatório de estereótipos não corresponde a nenhuma estética específica e, por isso, não configura como arte. A verdadeira arte, diz Eco, se sobreporia a tudo isso e não restaria nada de “Casablanca”.

---

*something to drink (and it happens four times) he changes his choice: (i) cointreau, (ii) cocktail, (iii) cognac, and (iv) whiskey (once he drinks champagne but does not ask for it). Why such confusing and confused drinking habits in a man endowed with an ascetic temper? There is no psychological reason for that. My guess is simply that each time Curtiz was quoting, unconsciously, similar situations in other movies and trying to provide a reasonably complete sampling.*

<sup>6</sup> No original: *Casablanca is a cult movie precisely because all the archetypes are there, because each actor repeats apart played in other occasions, and because the characters live not the "real" life of human beings, but a life as stereotypically portrayed by previous films. Casablanca brings with it the scent of déjà vu to such an extent that the spectator is ready to see in it also what happened after it.*

<sup>7</sup> No original: *Casablanca has succeeded in becoming a cult movie because it is not one movie. It is "the movies." And this is the reason it works, in spite of any aesthetic theory. For it stages the powers of Narrativity in its natural state, before art intervenes to tame it.*



Pensando sobre todas essas críticas feitas por Eco, nos questionamos cada vez mais a respeito dos motivos que tornaram “Casablanca” o clássico dos clássicos. Para tal questionamento, Eco tem uma explicação:

A estrutura de Casablanca nos ajuda a entender o que acontece naqueles filmes que nascem para se tornar objetos cult. O que Casablanca faz inconscientemente, outros filmes farão com uma consciência intertextual extrema e com a expectativa de que o espectador esteja igualmente consciente de seus propósitos<sup>8</sup> (ECO, 1985, p. 10) (tradução do autor).

Nesse trecho, o autor afirma que “Casablanca” foi planejado para se tornar um clássico. E isso ocorre justamente em função desse uso estereotipado e pouco complexo da trama. Para ele, foi um filme planejado para fazer sucesso. Logo em seguida, Eco afirma que não há uma consciência intertextual no filme, ou seja, não há uma harmonia estética no dispositivo audiovisual que o configura como boa. O filme apenas foi feito com base em uma fórmula já programada. Para o autor, o que os filmes verdadeiramente artísticos fazem é encontrar uma estética em comum para sua produção, isto é, todos os dispositivos técnicos trabalham conjuntamente para assessorar a narrativa.

Em sua palestra, Eco acrescentou mais uma reflexão a uma discussão muito maior iniciada no final dos anos setenta: conforme o mercado cinematográfico dos Estados Unidos foi crescendo e, assim, se tornando o maior do mundo, muitos teóricos e profissionais da área começaram a questionar o quanto havia um engajamento estético nos filmes por parte dos realizadores. Segundo muitos deles, Hollywood passou a privilegiar o lucro em detrimento da qualidade artística de suas produções. E, para que isso funcionasse, foram criadas normas narrativas dentro das quais os roteiros tinham de enquadrar. Com isso, os estúdios teriam garantia de lucro e passariam a se arriscar menos esteticamente falando. Assim, surgiram os *Blockbusters*.

Foi em 1970 que a indústria norte americana mudou para sempre. Uma nova geração de cineastas reergueu Hollywood, pois a indústria estava em estado de falência. Entre esses diretores estavam Francis Ford Coppola, Martin Scorsese, George Lucas e Steven Spielberg. Cada um deles foi responsável por pelo menos um filme que transformou o mercado cinematográfico no mais rentável do mundo.

Coppola fez “O poderoso chefão”, filme que tinha tudo para dar errado, mas que rendeu 86 milhões de dólares em bilheterias. O diretor se tornou uma estrela em Hollywood e passou a ser convidado para dirigir diversos projetos nos principais estúdios da época. Scorsese dirigiu “Taxi Driver”, considerado o cult absoluto da década de setenta, tendo faturado prêmios no mundo inteiro

---

<sup>8</sup> No original: *The structure of Casablanca helps us to understand what happens in those movies that are born in order to become cult objects.*

*What Casablanca does unconsciously, other movies will do with an extreme intertextual awareness and with the expectation that the spectator be equally aware of their purposes*

e elevado o diretor à categoria dos veteranos, mesmo que ainda tivesse 34 anos de idade. Mas foram Spielberg e Lucas os responsáveis por dar origem ao fenômeno dos *Blockbusters*, que faturam bilheterias inimagináveis até os dias de hoje.

Tubarão mudou a indústria para sempre, na medida em que os estúdios descobriam o valor de lançamentos amplos – o número de cinemas cresceria até mil, dois mil e mais na década seguinte – e a publicidade maciça na televisão, duas coisas que aumentaram os custos de marketing e distribuição, diminuindo a importância de críticas em veículos impressos, tornando impossível um filme crescer gradual e lentamente, encontrando sua plateia à força da simples qualidade. Mais do que isso, Tubarão despertou o apetite corporativo por lucros rápidos, o que significa que dali para a frente os estúdios queriam que todo filme fosse Tubarão (BISKIND, 2009, p. 291).

A partir desse trecho, é possível refletir sobre o fato de que os estúdios perceberam o potencial lucrativo nesses filmes grandiosos. Com isso, uma fórmula de marketing começou a ser construída pelos estúdios: filmes lançados em diversos cinemas pelo mundo com muitas propagandas nas televisões e um lucro imediato logo que o filme fosse lançado. Essa era a base para qualquer *Blockbuster* de sucesso. Quando Biskind se refere à impossibilidade do crescimento lento e gradual, o que ele quer dizer é que o momento mais importante para que esses filmes façam bilheteira é no seu final de semana de estreia, pois é nesse momento que o estouro de vendas compensará toda a publicidade e todos os gastos depositados na comercialização do filme.

A questão fundamental para se observar na análise de Biskind é o fato de que, quando os estúdios perceberam essa potencialidade de filmes-evento, foi que os problemas começaram. Como o autor diz, os estúdios queriam que todo filme fosse “Tubarão”, isto é, a partir daí o maior controle exercido sobre a narrativa dos filmes tornou-se parte importante da indústria.

Alguns anos depois de “Tubarão”, “Star Wars” transformou o mercado ainda mais, fazendo com que as possibilidades de lucro fossem muito maiores do que se imaginava.

Star Wars acordou os estúdios para o potencial do merchandising, mostrando que a venda de livros, camisetas e bonecos podia ser uma fonte significativa de lucros. As investidas de merchandising de Star Wars, em vez de simplesmente promover o filme, como acontecia no passado, ganharam vida própria e renderam bem além de 3 bilhões de dólares em direitos de licenciamento quando a trilogia Star Wars foi relançada em 1997, criando um incentivo a mais para substituir personagens complexos por figuras simples que podiam ser transformadas em brinquedos (BISKIND, 2009, p. 358).

Mais uma vez, fica claro o quanto as possibilidades financeiras invadiram o terreno da narrativa pois, como diz Biskind, personagens mais simples são potencialmente mais vendáveis na indústria em geral, seja como figuras dentro da trama, seja como bonecos em lojas de brinquedos.

Embora Spielberg e George Lucas tivessem preocupação com a trama, sem se darem conta eles estavam oferecendo aos estúdios uma nova forma de ganhar muito dinheiro: ambos não tinham o objetivo de lucrar rios de dinheiro, apenas queriam fazer bons filmes. Mas foi a partir deles que

Hollywood se transformou cada vez mais em uma economia autossuficiente do que em uma indústria de filmes com engajamento artístico. Assim, se criaram os manuais de roteiro.

Até o momento, buscamos responder o que é um roteiro em termos de forma. Como ele se constitui, como costuma ser escrito e para que ele serve. Concluimos que todo roteiro tem duas funções básicas – narrativa e técnica –, e que ambas as funções estão uma a serviço da outra. Agora, antes de entrarmos na análise propriamente dita dos roteiros que desconstroem com o que vimos anteriormente, falaremos a respeito dos manuais de roteiro.

Hollywood se constituiu como indústria e, para isso, os estúdios têm demandas dentro das quais os filmes são obrigados a se enquadrar. Algumas dessas demandas específicas serão mais aprofundadas no próximo capítulo desse trabalho, porém agora falaremos de um fenômeno que, ao meu ver, prejudica o entendimento que temos sobre o que é um roteiro, e apenas intensifica a ideia de que as narrativas são feitas para dar lucro e que, para isso, precisam se enquadrar em uma fórmula.

Esse fenômeno diz respeito aos livros que costumam ser escritos sobre roteiros e que normalmente listam uma série de regras do que um roteiro tem de fazer para ser um roteiro “bem escrito”. Além disso, muitos desses livros são utilizados academicamente como método de análise de roteiros e, então, acabam se transformando na verdade sobre o que entendemos por roteiro nos dias de hoje. O principal livro em questão chama-se “Manual do roteiro”, de Syd Field, publicado originalmente em 1979<sup>9</sup>.

A introdução do livro já apresenta alguns aspectos um tanto questionáveis.

Como roteirista autônomo, escritor-produtor para a David L. Wolper Productions e chefe do departamento de histórias na Cinemobile Systems, dediquei vários anos a escrever e ler roteiros. Só na Cinemobile, li e resumi mais de 2.000 roteiros em pouco mais de dois anos. E desses 2.000 roteiros, selecionei somente 40 para apresentar aos nossos parceiros financistas para possível produção em filme.

Por que tão poucos? Porque 99 de 100 roteiros que lia não eram bons o suficiente para receber um investimento de um milhão de dólares ou mais (FIELD, 2001, p. 7).

Como é possível perceber, Field já deixa claro que o motivo que fez com que ele escolhesse ou deixasse de escolher uma série de roteiros que estavam em análise para produção dizia respeito ao investimento financeiro que seria aplicado nos filmes. Por que esses filmes não eram “bons o suficiente” para receberem dinheiro para serem produzidos?

O que é um bom roteiro, continuava a me perguntar. E logo comecei a vislumbrar algumas respostas. Quando lemos um bom roteiro, nós o reconhecemos — fica evidente desde a primeira página. O estilo, a forma com que as palavras são escritas na página, o jeito que a história é estabelecida, o controle da situação dramática, a apresentação do personagem

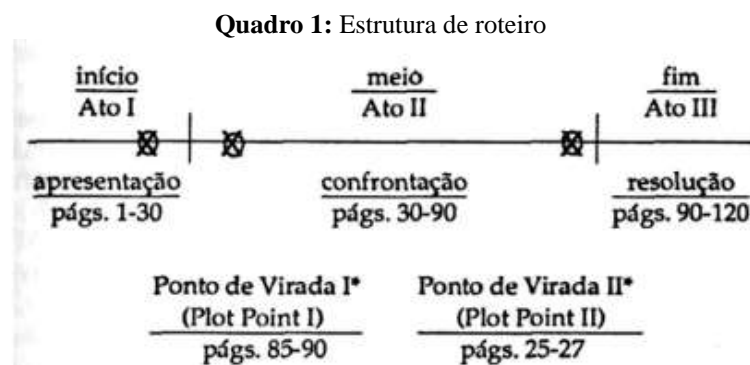
---

<sup>9</sup> Vale atentar ao ano de publicação que é no final da década em que os *blockbusters* foram criados pelos estúdios de Hollywood.

principal, a premissa básica ou problema do roteiro — tudo se estabelece nas primeiras páginas do roteiro (FIELD, 2001, p. 9).

A partir desse trecho, Field tenta explicar o que é um bom roteiro para ele. São explicações gerais e breves que o autor tenta desenvolver ao longo do livro, mas, como se pode perceber, para ele o que faz de um roteiro, um roteiro, tem relação tanto com forma de escrita como com o conteúdo. “O estilo e a forma com que as palavras são escritas na página” significa forma. Aqui, ele quer dizer que há um estilo (ou mais de um) específico para se escrever roteiro assim como há uma forma específica para escrevê-lo. Quando ele diz: “controle da situação dramática, apresentação do personagem principal”, ele está falando de conteúdo. Para ele, há elementos na trama que tornam um roteiro, um roteiro.

Logo no início do livro, Field apresenta um quadro gráfico ilustrando (Quadro 1) como deveria ser a organização estrutural de um roteiro.



Fonte: FIELD, 2001.

Esse quadro já nos apresenta uma série de elementos dignos de análise. Para Field, todo roteiro deve conter três atos e se dividir entre uma e 120 páginas. O ato um nas trinta primeiras páginas, o ato dois nas sessenta seguintes e o ato três nas trinta últimas. Deve haver dois pontos de virada que acontecerão entre as páginas 25 e 27, e depois entre as páginas 85 e 90. Ou seja, aqui há uma imposição do tamanho do texto e uma imposição exata de quando cada momento da história deve acontecer. Esse gráfico já contribui para a construção de uma fórmula fechada de como um roteiro deve ser escrito.

Logo em seguida, Field explica o que deve acontecer em cada um dos momentos do filme desde o primeiro ato até o desfecho da narrativa. E, mede todos esses momentos por número de páginas e tempo decorrido ao longo do filme. Ele diz, por exemplo, que os filmes hollywoodianos normais têm a duração aproximada de duas horas, ou 120 minutos, ao passo que os europeus, ou filmes estrangeiros, têm aproximadamente 90 minutos (FIELD, 2001, p. 13).

Poderia haver afirmação mais absurda do que essa? Como é possível generalizar toda uma produção dessa forma? Há uma tentativa clara de estigmatizar e taxar a maneira como os roteiros devem ser escritos. Sequer é preciso listar o número de filmes hollywoodianos que tem menos ou mais do que duas horas, assim como os filmes de outros países. Ou seja, Field está falando aqui de um tipo de cinema específico. Embora isso nunca seja verbalizado, no meu entendimento, ele está falando de como seria o correto se a intenção fosse escrever um filme nos padrões dos estúdios hollywoodianos.

Poderíamos imaginar que logo em seguida Syd Field faria uma relativização do que acaba de falar, dizendo: “mas nem todos os roteiros são assim. Há vários exemplos que fazem algo completamente diferente”. Porém, não é isso que acontece. Ao terminar sua breve explicação de como a narrativa deve transcorrer, ele realiza sua primeira conclusão:

Todos os bons roteiros correspondem ao paradigma? Sim. Mas isso não os torna bons roteiros ou bons filmes. O paradigma é uma forma, não uma fórmula. Forma é o que contém algo; é estrutura, é configuração. A forma de uma capa ou jaqueta, por exemplo, compõe-se de duas mangas, a frente e as costas. E dentro dessa forma de duas mangas, frente e costas, pode-se ter qualquer variação de estilo, material e cor, mas a forma permanece intacta.

Uma fórmula, entretanto, é totalmente diferente. Numa fórmula, certos elementos são montados de maneira a saírem *exatamente iguais* sempre. Se se coloca essa capa numa linha de montagem, cada capa será sempre exatamente a mesma, com a mesma estampa, mesmo material, mesma cor, mesmo corte. Ela não mudará, exceto pelo tamanho (FIELD, 2011, p. 17).

Primeiramente, Field afirma que, para se escrever um roteiro, é necessário se adequar à sua estrutura, do contrário, não será um roteiro. Logo na sequência, ele estabelece essa diferenciação entre forma e fórmula que não soa convincente: sua analogia com uma jaqueta não ajuda a explicar nada. O que seria o estilo, o material e a cor de um filme? Em relação ao estilo poderíamos até considerar que se trata do gênero do filme, por exemplo, mas ainda assim isso não fica nada claro. Além do mais, quando falamos de forma, poderíamos argumentar que essa é apenas uma forma e que diversas outras também existiriam. Entretanto, para ele, todos os roteiros têm que se adequar a esse paradigma. O questionamento também é válido para a negação que Field faz de que essa estrutura não se trata de uma fórmula. Não seriam todos os filmes estruturados exatamente iguais, segundo sua proposta? Por que, então, seu paradigma não é uma fórmula?

Ao longo do livro, Field segue fazendo apontamentos sobre a construção do roteiro e dizendo como ele deve ser feito. Um pouco mais adiante, o autor se atém a forma do roteiro, dizendo como deve ser seu design, onde cada elemento deve se posicionar e o que pode ou não existir em um roteiro.

Há muito poucas regras, e essas são as linhas-guia:

*Linha 1* – chamada de CABEÇALHO, é o local geral ou específico. Estamos do lado de fora, EXT., em algum lugar do DESERTO DO ARIZONA; o tempo é DIA.

*Linha 2* – dê um espaço duplo e depois descreva pessoas, lugares ou ação em espaço 1, de margem a margem.

Descrições de personagens ou lugares não devem ultrapassar umas poucas linhas.

*Linha 3* – dê um espaço duplo; o termo geral "em movimento" especifica uma mudança no foco da câmara. (*Não é uma instrução para a câmara. É uma "sugestão".*)

*Linha 4* – espaço duplo; há uma mudança do *lado de fora* do Jipe para o *lado de dentro*. Estamos focalizando o personagem, Joe Chaco.

*Linha 5* – Novos personagens são sempre grafados em maiúsculas.

*Linha 6* – O personagem que fala sempre vem em maiúsculas e centralizado na página.

*Linha 7* – Indicações de direção para o ator são escritas entre parênteses embaixo do nome do personagem que fala. Sempre em espaço 1. Não abuse disso; use apenas quando necessário.

*Linha 8* – O diálogo é escrito no centro da página, de maneira que a fala do personagem forma um bloco no meio da página cercado pelas descrições de margem a margem. Em uma ou várias linhas, os diálogos são sempre em espaço 1.

*Linha 9* – Indicações de direção também incluem as ações dos personagens dentro da cena. Reações, silêncios e tudo o mais.

*Linha 10* – Efeitos sonoros e de música são sempre grafados em maiúsculas. Não exagere nos efeitos. O último passo no processo de produção de filmes é colocar a música e os efeitos sonoros. O filme está "fechado", isto é, a pista de imagens não pode ser mudada ou alterada. Os editores correm todo o roteiro procurando deixas de músicas e de efeitos sonoros, e você pode ajudá-los colocando as referências a música e efeitos sonoros em maiúsculas.

O cinema lida com dois sistemas – o *filme*, que nós vemos, e o *som*, que ouvimos. A parte de filme é completada antes de ir para a finalização de som, e depois as duas partes são colocadas juntas em sincronismo. É um processo longo e complicado.

*Linha 11* – Se você escolhe indicar o fim de uma cena, pode escrever "CORTA PARA:" ou "FUSÃO PARA:" (fusão significa duas imagens sobrepondo-se uma a outra; uma vai aparecendo, a outra desaparecendo) ou "FADE OUT", usado para indicar o desaparecimento da imagem por escurecimento até o preto. Deve-se notar que os efeitos ópticos como "fades" ou "fusões" são realmente uma decisão tomada pelo diretor ou montador do filme. Não é uma decisão do roteirista. Isso é tudo o que existe sobre a forma básica do roteiro. É simples. (FIELD, 2001, p. 161)

Como se pode ver, alguns dos apontamentos feitos de Field coincidem com o que já observamos nos roteiros analisados até então. A questão aqui não é dizer que Syd Field está errado em suas opiniões sobre o que pode ser um roteiro, mas sim questionar que seu entendimento sobre o que é um roteiro é o único possível. Por exemplo, ele afirma aqui que novos personagens são sempre grafados em maiúsculas. Mas por quê? E se não forem? Não será um roteiro? Ele também diz que o termo geral "em movimento" especifica uma mudança no foco da câmara. Quem disse? Isso é uma regra? E se eu quiser utilizar esse termo de outra forma ou dizer que a câmera mudou o foco do meu próprio jeito?

O ponto central das críticas feitas a Field é demonstrar que quanto mais definições forem feitas, mais possível será questioná-las. Pois, o lado prejudicial de Field escrever um livro desses é tolir a criação artística e impedir os roteiristas de desconstruírem com o *status quo*. Como vimos anteriormente, foi a partir das inovações que o cinema foi se modificando, se complexificando e se pluralizando.

A pergunta que fica é: o que é, então, um roteiro? Para tentarmos nos aproximar de uma possível definição temos de voltar às funções do texto cinematográfico. Enquanto obra narrativa o roteiro não tem limitações e, portanto, defini-lo se torna quase impossível. É claro que ele é diferente de um conto ou de um poema, porém também tem semelhanças com eles, isto é, as fronteiras entre os gêneros textuais são flutuantes e mudam com o tempo. Por isso, se torna difícil estabelecer uma definição fixa.

Enquanto instrumento técnico o roteiro possui possibilidades de escritura exclusivamente dele que facilitam a filmagem do filme. Mas, é importante ressaltar, possibilidades que apenas facilitam. Nunca são regras definitivas e nem permanentes.

Os pontos fundamentais em que discordo de Syd Field são aqueles em que o autor diz que as definições dele são as únicas possíveis e aquele em que ele permite que o aspecto mercadológico se sobreponha ao artístico. Dessa forma, a arte sempre sairá perdendo e o cinema não poderá evoluir.

Bem no começo de seu livro, Field se faz a mesma pergunta:

O que é um roteiro? Bem, não é um romance e certamente não é uma peça de teatro. Se você olha um romance e tenta definir sua natureza essencial, nota que a ação dramática, o enredo, geralmente acontece na mente do personagem principal. Privamos, entre outras coisas, de pensamentos, sentimentos, palavras, ações, memórias, sonhos, esperanças, ambições e opiniões do personagem. Se outros personagens entram na história, o enredo incorpora também seu ponto de vista, mas a ação sempre retorna ao personagem principal. Num romance, a ação acontece na mente do personagem, dentro do *universo mental* da ação dramática. [...] Filmes são diferentes. O filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme (FIELD, 2001, p. 12).

Essa diferenciação me parece confusa. Um filme não pode acontecer dentro da mente de um personagem? Um livro não lida com ações, como o filme? Um livro não lida com imagens, fotografias, fragmentos e tem um enredo básico, como um filme? Enquanto obra pronta é claro que o filme é completamente diferente de um livro. Mas por que um roteiro não pode ser considerado literatura?

### 3 O QUE HÁ DE LITERÁRIO NOS ROTEIROS DE CINEMA

Inicia-se aqui o processo mais fundamental de meu trabalho. Com base nas definições oferecidas a respeito de o que é um roteiro de cinema que busquei trazer até aqui, iremos nos aprofundar em uma análise mais detalhada de alguns textos cinematográficos específicos. Essa análise tem como objetivo identificar na construção das obras traços que se assemelhem com a literatura. Para isso, é claro, será necessário termos em mente algumas definições básicas sobre o que literatura é. Porém, ao invés de eu dar origem a um seguimento intitulado “O que é literatura” para depois analisar as obras, me parece mais interessante partir logo para as análises e, a partir delas, já identificar traços literários. Fiz essa escolha pois, ao longo do processo de leitura dos roteiros, identifiquei que sua linguagem continha traços fundamentais da escrita literária. Portanto, não haveria motivos para separar a reflexão acerca de roteiros de uma definição de literatura, uma vez que, em meu entendimento, esses roteiros já são literatura. Em outras palavras, pretendo mostrar o que é literatura utilizando os roteiros como exemplo disso e, assim, defender minha hipótese de que os roteiros de cinema podem ser enquadrados como gênero literário.

Em seu livro “Figuras III”, Gérard Genette desenvolve um dos mais eficientes métodos de análise do discurso narrativo. Buscando desenvolver uma metodologia que poderia ser aplicada a qualquer obra literária, o autor utiliza o livro “Em busca do tempo perdido”, de Marcel Proust, para exemplificar esse método enquanto o analisa. Quando entrei em contato com o livro, me pareceu extremamente produtivo tentar aplicar os métodos de análise de Genette a um roteiro de cinema. Através do olhar que o autor sugere que seja direcionado à literatura, observei que não há impedimentos para aplicá-lo também ao roteiro, uma vez que as relações entre essas duas formas de expressão são de grande semelhança. Nesse sentido, não encontrei forma melhor de comprovar minha hipótese do que testando um método analítico criado para a literatura em um texto cinematográfico. Assim, fica claro que as diferenças entre os dois campos não impedem que o roteiro seja reconhecido como um gênero literário. Dessa forma, uma das principais fundamentações teóricas que irei utilizar ao longo desse capítulo dizem respeito ao livro de Genette.

O primeiro aspecto apresentado pelo autor que nos será útil diz respeito a algumas denominações que ele decide empregar para que, ao analisar o livro de Proust, os conceitos criados sejam claramente compreendidos. Na introdução de seu “Discurso da narrativa – ensaio de método”, Genette propõe uma definição clara dos termos: narrativa, narração e história. Narrativa, para ele, denomina o significante propriamente dito, ou seja, o enunciado nele mesmo contido no texto. História seria o conteúdo que apreendemos a partir desses enunciados. E narração é definida pelo autor como o ato narrativo produtor ou, em outras palavras, a instância produtora da narrativa textual. A partir dessas três definições fica mais fácil exemplificar sobre qual aspecto do texto nosso



olhar dará foco. De agora em diante, utilizarei essas denominações de Genette para me referir às obras que analisaremos.

De partida, já adianto que nosso enfoque analítico se deterá a apenas um aspecto proposto por Genette. Observaremos a narrativa dos roteiros, ou seja, a forma como são escritos, seus significantes e a formulação de seus enunciados, pois, por se tratar de uma análise estrutural das obras, não há motivos para o trabalho conter uma análise dos outros dois aspectos, uma vez que nos é útil observar apenas como as obras foram construídas.

O segundo aspecto apresentado por Genette que nos será útil, diz respeito aos tópicos de análise que ele decidiu empregar em seu método. Esses tópicos – batizados a partir nomenclaturas originadas na gramática do verbo – têm como objetivo dividir três grandes campos da construção narrativa e observar cada um detalhadamente. O primeiro deles remete ao Tempo, pois trata das relações temporais entre narrativa e diegese; o segundo se refere ao Modo, tratando das modalidades (formas e graus) da representação narrativa; o terceiro é chamado de Voz, que fala a respeito da narração em si, da instância narrativa e de seu destinatário. Assim, criam-se as três classes fundamentais que pautam a análise do discurso narrativo<sup>10</sup>.

Se torna claro, então, que, a partir de agora, nossa análise terá como referência essas mesmas divisões de Genette e, por isso, seguirá sua ordem metodológica. Porém, antes de partirmos para a primeira classe analítica do autor é necessário retornarmos a uma questão fundamental do texto cinematográfico para que as análises possam ocorrer de forma mais eficiente.

### 3.1 O ENUNCIADO TÉCNICO-NARRATIVO

Como se pode observar no capítulo anterior, a escrita cinematográfica abrange dois modos distintos de enunciados. O primeiro deles se refere à narrativa em si, ele contém uma narração e conta uma história. O segundo modo é o único que foge dessa contação, pois preocupa-se exclusivamente com a execução técnica do filme que está sendo escrito. Ou seja, os enunciados técnicos são o único indicio na página de que um filme será realizado. Em outras palavras, são o único indício de que, embora o roteiro seja uma obra por si só, ele é também parte de uma outra muito maior que continuará sendo realizada depois que ele estiver pronto. Não se pode negar que esses enunciados técnicos carregam uma importância definitiva na execução do filme. Mas que importância é essa? A presença deles no roteiro implica em alguma mudança na compreensão da história narrada? Sem eles não se entenderia algo? Se faz fundamental para a escritura do texto

---

<sup>10</sup> O tópico do Tempo é ainda subdividido em três outros tópicos intitulados Ordem, Duração e Frequência. Porém, ao longo do desenvolvimento de minha análise não me pareceu necessário realizar essa mesma divisão uma vez que aspectos referentes a cada uma delas já estão englobadas pela categoria Tempo.

cinematográfico utilizar esse tipo de enunciação?

Nesse momento do trabalho, pretendendo defender duas questões: primeiramente, que os dois tipos de enunciados – técnico e narrativo – não precisam estar separados um do outro na construção textual. E depois, que, justamente em função de eu acreditar que o enunciado técnico não representa uma presença fundamental na escritura do roteiro, não há necessidade de ele estar emancipado do enunciado narrativo nesse ponto do processo cinematográfico.

Através de alguns exemplos que virão a seguir, pretendo propor um conceito intitulado “enunciado técnico-narrativo”, com a intenção de demonstrar que, através de construções narrativas, se torna possível visualizar aspectos da técnica cinematográfica. E, sendo assim, não há uma real necessidade de construir enunciados narrativos separados dos técnicos.

Gritos e Sussurros, escrito e dirigido por Ingmar Bergman, foi lançado em 1972. A escrita de seu roteiro, assim como boa parte dos roteiros desenvolvidos por Bergman, quase não segue modelos pré-estabelecidos de acordo com aquilo que um roteiro deve supostamente ser. Tendo Bergman migrado do teatro para o cinema, o escritor trouxe consigo toda uma tradição de dramaturgia que influenciava seu modo de ver a arte e, conseqüentemente, de escrever. Nesse sentido, Bergman tornou-se um dos principais exemplos de desconstrução do status quo da produção de texto cinematográfico.

O filme conta a história de duas irmãs que cuidam de uma terceira que está doente. Com a ajuda de uma empregada e com a presença de um médico que, eventualmente, aparece, as relações desse grupo revelam-se conturbadas e melancólicas.

Na primeira vez em que o médico aparece em cena, o seguinte trecho é descrito: “o médico é um homem dos seus quarenta anos com um rosto pálido, bem formado, mas um tanto ou quanto inchado. Os olhos, ele os esconde por trás de um piscante pince-nez. O cabelo já está branco” (BERGMAN, 1977, p. 20). Como pode ser observado, entre todos outros elementos que Bergman poderia descrever, ele decide descrever o rosto do personagem. Qual a função disso? Por se tratar de um roteiro de cinema, pode-se supor que esse trecho diz respeito a um enunciado técnico-narrativo, pois além de contar algo sobre a história – como esse personagem é – ele dá a entender que nesse momento do filme veremos o rosto do personagem. Ou seja, possivelmente um close será a opção de direção ou, talvez, um plano médio.

Um pouco mais adiante, nos deparamos com esse trecho:

Ela [Agnes] está sentada à mesa com seu marido, na sala de jantar, com seus pesados móveis e de paredes revestidas de papel de fortes tonalidades vermelhas e douradas. Já é noite e as expressas cortinas estão corridas diante das janelas. A toalha e a prata maciça brilham no reflexo da luz amarelada das lâmpadas acesas (BERGMAN, 1977, p. 23).

Aqui, é possível observar outro tipo de enunciado técnico-narrativo, pois conforme o texto descreve o ambiente no qual a cena de passa, ele está informando àqueles que construirão o cenário do filme como ele deve ser. Nesse sentido, há uma fusão total entre os dois elementos, pois nenhum tipo de menção a técnica do filme interrompe a narração e, ainda assim, elementos referentes a construção imagética estão presentes.

A seguir, podemos ver outro trecho:

Anna tenta falar com elas, mas a sua voz não é audível. Ela abre a boca, os lábios formam as palavras, ela ouve sua própria respiração, pode também ouvir o ruído do vestido, o pé de encontro ao tapete, as imperturbáveis vozes dos relógios, mas não consegue falar (BERGMAN, 1977, p. 45).

Nesse caso, observa-se mais uma construção de enunciado técnico-narrativo que diz respeito ao som. Aqui, quando nos é dito que a personagem ouve sua própria respiração, o ruído de seus vestido, o pé de encontro ao tapete e o barulho do relógio, nos está sendo indicado quais os sons que serão ouvidos nessa cena, além de, é claro, dar continuidade à narrativa.

O que é interessante nesse ponto é o fato de que, os aspectos técnicos específicos – como o som, por exemplo – só são mencionados com maior enfoque no momento em que são importantes para a narrativa. No trecho acima, que narra uma situação surreal na qual a personagem perde sua voz e, com isso, os sons ao seu redor são amplificados, fica evidente que descrever o som é fundamental. Ou seja, mais uma vez torna-se claro que a técnica é inserida quando está a serviço da narrativa.

Para não ficarmos com exemplos de apenas um roteiro vamos tratar de uma obra concebida muitos anos depois de “Gritos e Sussurros” e no coração da indústria cinematográfica mundial. “Pulp Fiction”, escrito e dirigido por Quentin Tarantino, em 1989, foi o filme que revelou, acima de tudo, a capacidade de Tarantino em ser um mestre em contar histórias. Assim como Bergman, Tarantino também desconstrói com a forma padrão da escrita cinematográfica.

Vamos analisar o trecho a seguir: “a chave da ignição é girada. O motor do carro acorda para a vida. O velocímetro dispara. O pé nu de Esmeralda calca o acelerador” (TARANTINO, 1985, p. 84). Aqui, há claramente um enunciado técnico-narrativo. Ele indica diversas questões a respeito da técnica cinematográfica que será empregada no filme. Há uma indicação de enquadramentos que, supõe closes nos objetos descritos (chave, velocímetro e pé). Há uma indicação sonora (motor ligando). Há uma indicação de vestuário – ou a ausência dele – (pé nu da personagem). E há uma indicação de montagem que é, justamente, a sucessão de todas essas imagens. Como se pode observar, essas frases são divididas por pontos finais e não por vírgulas. Além disso, são também extremamente curtas. Isso indica uma montagem ágil e ritmada, como é o processo de leitura desse

trecho. Ou seja, se torna muito possível – e muito mais interessante linguisticamente – construir frases que mesclam o aspecto narrativo com o aspecto técnico.

Porém, há uma questão fundamental a respeito desse trecho de Tarantino: essa cena não foi filmada assim. Então o que isso quer dizer? Que ele mesmo não quis seguir o próprio roteiro quando decidiu filmar? Que os enunciados estavam mal construídos? Isso quer dizer que a técnica cinematográfica só será realmente definida em um momento posterior ao da escritura do roteiro. Não há como saber quais serão as condições técnicas da filmagem enquanto ainda se está narrando a história. E isso é prova inegável de que o aspecto técnico é muito menos relevante do que o aspecto narrativo quando se trata do roteiro.

Outro elemento importante a ser considerado é o do cabeçalho das cenas. Poderíamos dizer que ali há um enunciado exclusivamente técnico? Vamos observar um exemplo:

INT – AUDITÓRIO DE CINEMA – NOITE.<sup>11</sup>

O cabeçalho acima indica três elementos: que a cena se passa dentro de um auditório de cinema e que ocorre à noite. Essas informações são técnicas ou narrativas? Poderíamos dizer que informam a respeito de ambas as coisas, porém seria possível afirmar que é uma indicação muito mais técnica. Ela é uma informação mais técnica, pois pelo próprio texto já seria possível compreendermos onde estamos e se dia ou noite (não há um cabeçalho no início de cada cena em um livro e, ainda assim, conseguimos compreender informações geográficas e espaciais), mas inserir um cabeçalho no início de cada página facilita o processo organizacional das filmagens. Ou seja, trata-se de um enunciado majoritariamente técnico.

Porém, será mesmo preciso escrever o cabeçalho dessa forma? Vamos observar os primeiros enunciados de uma cena de “Gritos e Sussurros”: “é uma noite de outono. Agnes está meia erguida na grande cama” (BERGMAN, p. 23). Aqui, é perceptível como há uma intencionalidade por parte de Bergman de construir um enunciado técnico-narrativo. Não é por acaso que as primeiras informações sobre a cena são a respeito do horário (noite) e do local (grande cama) que, nesse ponto do roteiro, já sabemos que fica no quarto de Agnes. Ou seja, Bergman insere narrativamente as informações que serão, posteriormente, úteis para a execução do filme. Portanto, mais uma vez encontramos um exemplo de que a narrativa dentro do texto cinematográfico ocupa uma importância maior do que as informações técnicas.

Por fim, é importante dizer que a presença de referências exclusivamente técnicas no roteiro não o faz menos narrativo ou ofuscam a possibilidade de eles serem considerados obras literárias. O único impedimento existente na inserção de enunciados técnicos é a possibilidade de gerar uma incompreensão do leitor a respeito daquela informação específica. Isso não invalida

---

<sup>11</sup> Trecho retirado do roteiro “Bastardos Inglórios”, de Quentin Tarantino. Edição de 2009, página 68.

nossa hipótese, uma vez que um dos elementos fundamentais da literatura é justamente a própria distorção da linguagem, o uso de discursos incomuns ao da literatura e a própria incompreensão de outros tipos de enunciados utilizados por diversos autores. Nesse sentido, o uso de enunciados técnicos, não atrapalhada em nada, apenas revelam um roteirista um tanto quanto iludido, pois se sabe muito bem que decisões técnicas tomadas durante o roteiro podem (e vão) mudar.

### 3.2 TEMPO

A discussão a respeito de tempo talvez seja uma das mais complexas quando se trata da narrativa cinematográfica. Então, antes de começarmos a discutir essa questão, é importante lembrar que esse trabalho tem como objetivo discutir o roteiro propriamente dito. Iremos mencionar aspectos da obra fílmica apenas com a intenção de estabelecer uma relação de semelhança ou diferença com aspectos do roteiro em si. Porém, nosso objetivo é analisar quais as especificidades temporais – e também dos outros campos que iremos tratar – do texto cinematográfico.

No início de seu subcapítulo a respeito de Ordem, Genette estabelece de partida uma definição temporal para o cinema com a intenção de diferenciá-la da literatura.

A dualidade temporal tão vivamente acentuada aqui, e que os teóricos alemães designam pela oposição entre *erzählte Zeit* (tempo da história) e *Erzahlzeit* (tempo da narrativa) é um traço característico não somente da narrativa cinematográfica, como também da narrativa oral em todos os seus níveis de elaboração estética, incluindo esse nível plenamente “literário” que é o da recitação épica ou da narração dramática (GENETTE, 20017, p. 91).

Aqui, o autor afirma que, no que se refere ao cinema, há apenas dois tipos temporais. Poderíamos entendê-los, como define Christian Metz (1968), como o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa. Ou seja, há o tempo do significado e o tempo do significante. E é essa a dualidade que torna possível realizar distorções temporais, como mostrar anos da vida de um personagem em duas frases de um romance ou em alguns planos de uma montagem cinematográfica.

Nesse sentido, é possível observar que a narrativa literária conta também com essa mesma dualidade. Porém, na literatura, essas não são as únicas relações temporais que se pode estabelecer com a obra.

[a narrativa fílmica] só pode ser consumida, ou seja, atualizada, em um tempo que é evidentemente o da leitura, esse a sucessividade de seus elementos pode ser alterada através de uma leitura fantasiosa, repetitiva ou seletiva, não há possibilidade de uma analexia perfeita: podemos passar um filme de trás para a frente, imagem por imagem; não se pode fazer o mesmo com o texto sem que ele deixe de ser um texto, nem letra por letra, nem mesmo palavra por palavra; e nem sempre frase por frase. O livro é um pouco mais amarrado do que se afirma hoje com frequência em função da famosa linearidade do

significante linguístico, mais fácil de se negar em teoria do que de descartar na prática (GENETTE, 2017, p. 92).

De acordo com Genette, há uma clara diferenciação no processo de consumação de um filme de um livro, pois suas temporalidades são diferentes. É impossível ler apenas algumas palavras de um livro e esperar que elas estabeleçam alguma relação entre si. Porém, em um filme, é aceitável assistir planos, cenas e trechos, pois essa consumação sempre estará refém do tempo da própria obra. Ou seja, o filme possui sua duração específica (90 min, 120 min) e, embora possa ser assistido esporadicamente ele possui seu tempo próprio. No caso da leitura isso não ocorre, pois o tempo do livro está diretamente ligado ao espaço que ele ocupa. Como Genette diz: “sua temporalidade [do texto literário] é, de alguma forma, condicional ou instrumental; produzida, como qualquer coisa, no tempo, ela existe no espaço e como espaço, e o tempo que é necessário para consumi-la é o mesmo que aquele necessário para percorre-la ou atravessa-la” (GENETTE, 2017, p. 92). Mas e o roteiro? Como ele se posiciona nessa diferenciação clara entre o tempo da literatura e o tempo do cinema?

Há dois aspectos fundamentais para tratarmos agora: primeiramente, identificar se há alguma diferença entre a temporalidade do roteiro propriamente dito com o filme pronto e, em seguida, qual a relação temporal existente entre o roteiro cinematográfico e o texto literário.

Inicialmente, seria possível relacionarmos as definições de temporalidade textuais de Genette com o próprio texto cinematográfico. Segundo ele, todo o texto, seja ele qual for, só pode ter sua temporalidade medida de acordo com seu espaço. Há o tempo da narrativa e o tempo da história, porém, por se enquadrar como expressão verbal, o roteiro, como a literatura, só pode ter seu tempo medido de acordo com seu espaço. Mas como se dá a relação do roteiro cinematográfico com o filme já pronto? É possível estabelecer uma relação em termos de temporalidade?

Em seu “Manual do Roteiro”, Syd Field instaura uma determinação temporal do texto cinematográfico com a intenção de estabelecer uma possível relação de equivalência entre o tamanho do roteiro e a duração do filme.

O filme hollywoodiano normal tem a duração aproximada de duas horas, ou 120 minutos, ao passo que os europeus, ou filmes estrangeiros, têm aproximadamente 90 minutos. Uma página de roteiro equivale a um minuto de projeção. Não importa se o roteiro é todo descrito em ação, todo em diálogos ou qualquer combinação de ambos; em geral, uma página de roteiro corresponde a um minuto de filme (FIELD, p. 13).

Primeiramente, há, sem dúvida, uma consideração absurda sobre a duração dos filmes em geral. Mas não iremos nos ater a isso. Logo em seguida, Field procura definir que cada página do roteiro equivale a um minuto de filme. Por quê? Não há uma explicação clara. Porém, essa determinação figura como a principal referência para que a grande maioria dos roteiristas tentem

determinar a duração de seus roteiros. A função dessa convenção é de, mais uma vez, resolver o problema entre narrativa e técnica. Ou seja, é necessário estimar a duração do roteiro, pois ele será filmado e é preciso saber quanto tempo esse filme irá durar.

Vamos observar alguns exemplos: *Pulp Fiction* tem 2h30min de duração e seu roteiro tem 126 páginas. Ou seja, há uma compatibilidade aceitável com a medição de Syd Field. Se quiséssemos ser totalmente rigorosos diríamos que 24 páginas estão faltando para completar a duração. Mas, se levarmos em conta que algumas cenas não foram filmadas, gestos foram inventados durante as gravações, alguns diálogos se modificaram e que durante as o processo de filmagens houve certa mudança na duração das cenas, podemos dizer que a medida proposta pelo autor ao menos ajuda a estabelecermos algum tipo de referência.

“Gritos e Sussurros” tem 106 minutos de duração e seu roteiro tem 58 páginas. Ou seja, de acordo com o texto, o filme chegaria a, no máximo, uma hora de duração. O filme “Os boas vidas”, de Frederico Fellini, tem 108 minutos de duração e seu roteiro têm 176 páginas. Ou seja, de acordo com o texto, o filme teria quase três horas de duração. O que isso prova? Field está errado? Não exatamente. Talvez seja possível determinar uma medida como essa que o autor propõe para facilitar o processo de pré-produção do filme em questão. Porém, não há como atribuir uma definição exata uma vez que é impossível medir a duração de um texto escrito. Ou, como diz Genette: “O texto narrativo, como qualquer outro texto, não tem outra temporalidade senão aquela que ele toma, metonimicamente, de sua própria leitura” (GENETTE, 2017, p. 92).

Dito isso, torna-se mais importante buscarmos compreender quais as relações temporais da dualidade entre significante e significado tanto na literatura quanto no roteiro de cinema. Tudo que se pode fazer temporalmente na literatura, pode também se fazer no roteiro?

O primeiro aspecto a considerarmos diz respeito ao tempo verbal. A literatura pode alternar entre todos os tempos verbais, se o autor quiser assim. Cada tempo representará uma estética diferente e terá diferentes consequências para o texto. Normalmente, os textos literários tendem a ser escritos no pretérito perfeito do indicativo, mas são muito comumente escritos também no presente do indicativo. Em termos gerais, não há nenhum impedimento para nenhum tempo verbal.

Já o roteiro de cinema costuma estar mais limitado. Normalmente, os textos cinematográficos são escritos no presente do indicativo. Por que isso? Porque ao assistirmos ao filme pronto, tudo que vemos está ocorrendo em tempo real. Em uma cena qualquer o personagem não entrou pela porta, ele entra pela porta, pois o vemos fazer no momento em que ele faz isso, então não faria sentido escrever algo que acontece no passado ou no futuro sendo que a ação ocorre no momento em que ela está sendo vista. Mas, como se pode perceber, mais uma vez há aqui uma junção entre as necessidades referentes a execução do filme e o que pode ou não ser uma opção estética do texto escrito.

Haveria algum problema em escrever um roteiro no pretérito perfeito do indicativo? Acredito que não. Talvez isso causasse um estranhamento por parte dos realizadores e possivelmente, no que diz respeito ao compromisso com a técnica do filme, não haveria porque escrever dessa forma. Mas aqui há, mais uma vez, uma convenção implementada por aqueles que estão preocupados em filmar o roteiro. E embora isso faça sentido do ponto de vista deles, não há nenhum impeditivo real que obrigue o roteiro a ser escrito no presente do indicativo.

Vamos fazer um experimento: tomei a liberdade de redigir uma cena do roteiro “Bastardos Inglórios” (2009), de Quentin Tarantino, que foi escrita no presente do indicativo, e mudar seu tempo verbal para o pretérito imperfeito do indicativo.

Está é a cena original:

#### INT – LOBBY DO CINEMA – NOITE

A pompa da noite está a todo vapor, enquanto todos os belos alemães entram no cinema. Eles se misturam no saguão coberto de suásticas e com estátuas gregas nuas. Comandantes militares nazistas, oficiais de altas parentes e celebridades alemãs confraternizam e bebem champanhe trazida pelos GARÇONS, que carregam taças em bandejas de prata. Vemos Shoshana saindo do topo da grande escadaria e entrando no saguão que fica sobre o salão de entrada. Ela desce as escadas e se ocupa com coisas do cinema. No topo da escadaria, olhando para a raça superior em toda sua elegância, está o Cel. Hans Landa, vestido em seu melhor uniforme da S.S. (TARANTINO, 2009, p. 122).

Abaixo, pode-se ver a minha versão:

#### INT – LOBY DO CINEMA – NOITE

A pompa da noite estava a todo o vapor, enquanto todos os belos alemães entravam no cinema. Eles se misturavam no saguão coberto de suásticas e com estatuas gregas nuas. Comandantes militares nazistas, oficiais de altas parentes e celebridades alemãs confraternizavam e bebiam champanhe trazida pelos GARÇONS, que carregavam taças em bandejas de prata. Shoshana saiu do topo da grande escadaria e entrou no saguão que ficava sobre o salão de entrada. Ela desceu as escadas e se ocupou com coisas do cinema. No topo da escadaria, olhando para a raça superior em toda sua elegância, estava o Cel. Hans Landa, vestido em seu melhor uniforme da S.S.

Como se pode observar, descartei apenas um elemento do texto original. Originalmente, o segundo parágrafo iniciava com o verbo “vemos”, referindo-se a posição da câmera. Ou seja, um enunciado exclusivamente técnico. Mas, se pensarmos bem, o uso desse termo é redundante. Pois, por se tratar de um filme, tudo que está sendo escrito será visto. Então não há necessidade de dizer que vemos algo. Se a frase fosse construída sem o verbo não faria a menor diferença. Por exemplo: “Shoshana sai do topo da escada...” e assim seguiria normalmente. Por isso, optei por retirar esse termo para deixar apenas aquilo que é exclusivamente narrativo ou técnico-narrativo (como a descrição do figurino do personagem).

Afora isso, não houve nenhuma grande mudança. Em termos narrativos nada se perde e a



compreensão do enredo se mantém a mesma. É claro que há o estranhamento gerado pelo fato de que textos escritos em tempos verbais distintos trazem diferentes formas de compreensão. E, no caso do uso do presente do indicativo para dar a entender que a ação ocorre no momento em que a vemos, há sim uma função importante. Porém, se o roteiro inteiro fosse escrito no pretérito perfeito do indicativo ainda assim seria possível filmá-lo.

Meu objetivo ao realizar esse experimento não é contestar as formas de escrita que costumam ser empregadas no texto cinematográfico e dizer que elas estão erradas. O que desejo aqui é flexibilizar as diretrizes instituídas e questioná-las. Há algum problema em os roteiros serem escritos sempre no presente do indicativo? Não. Há um motivo significativo para tal. Mas é importante lembrar que, mesmo que a escrita ocorra majoritariamente dessa forma, isso não invalida minha hipótese principal, pois a literatura também contempla esse tempo verbal. O que se cria aqui é um espaço de questionamento de algumas dessas convenções. Isso, inclusive, porque estamos falando do roteiro como obra isolada e não do filme pronto. A partir dessa premissa, já nos foi possível perceber que muitas das “regras” que pautam a escritura do roteiro foram definidas para melhorar sua execução como filme, mas que nada tem de obrigatórias.

Ainda sobre a questão do tempo verbal, há mais um aspecto há ser considerado. Mesmo que as descrições e as ações dos roteiros normalmente sejam escritas no presente do indicativo, outros elementos podem ser escritos em tempos verbais diferentes.

O diário de Agnes:

Penso em minha mãe quase todos os dias. Ela amava Maria porque eram tão parecidas em todos os sentidos. Eu me parecia demais com meu pai para que ela se desse comigo. Quando mamãe falava comigo em seu tom ligeiramente impaciente, eu não compreendia o que ela queria dizer. Eu me esforçava terrivelmente, mas nunca conseguia satisfazê-la. Então, ela se tornava impaciente; ela estava quase sempre impaciente, mas mais com a Karin. Pois eu estava, em geral, doente e indisposta, quando criança, e Karin ficava em mãos lençóis, já que mamãe a achava desastrada e pouco inteligente (BERGMAN, p. 21).

Como se pode ver no trecho acima, há uma mudança de tempo verbal no texto. Inicialmente, a personagem fala a respeito de uma ação presente – pensar em sua mãe – porém, logo em seguida, ela começa a narrar um episódio de sua infância. A partir daí há uma mudança para o pretérito imperfeito do indicativo. Então onde essa mudança se torna comum? No discurso direto da personagem. Ou seja, quando há uma descrição ou uma ação narrada nas rubricas o mais comum é serem narradas no presente do indicativo, porém, quando um personagem expressa sua voz sem mediações de narração outros tipos de tempos verbais se tornam possível. Mas falaremos mais sobre isso quando falarmos a respeito de Voz.

A seguir, iremos tratar de um conceito fundamental para Genette no que diz respeito ao tempo da narrativa literária.

Estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem da disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativa com a ordem da sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que ela é explicitamente indicada pela própria narrativa, ou que se possa inferi-la de tal ou tal índice indireto (GENETTE, 2017, p. 93).

A partir de agora, iremos discutir aquilo que Genette chama de Anacronias. Como exemplificado no trecho acima, as Anacronias são as relações temporais entre narrativa e história. Ou seja, aquilo que é possível executar na relação entre ambas as instâncias para moldar uma distorção temporal, uma compressão ou uma dilatação. É a relação entre significado e significante que permite, por exemplo, que um livro como “Ulisses” narre em quase mil páginas um intervalo de apenas 24 horas. Ou que uma quantidade grande de anos avance em uma frase que diz: “alguns anos depois”.

Em sua análise, Genette mapeia as Anacronias do livro “Em busca do tempo perdido”, demonstrando as complexidades de avanços, retornos, dilatações e compressões da temporalidade da obra. Genette analisa a seguinte passagem de “Em busca do tempo perdido”:

Algumas vezes, passando diante do hotel, ele se lembrava dos dias de chuva quando levava sua empregada até lá, em peregrinação. Mas deles se lembrava sem a melancolia que pensava então dever experimentar um dia na sensação de não mais amá-la. Porque essa melancolia, o que a projetava assim por antecipação sobre sua indiferença que viria, era seu amor. E esse amor não existia mais (PROUST apud GENETTE, 2017, p. 96).

Ao analisar esse trecho, inicialmente Genette enumera os segmentos segundo as mudanças de posição no tempo história. Há o agora e há o outrora. Porém, é interessante observar que Proust omite os pontos de referências mais explícitos obrigando o leitor a deduzir por si mesmo o que diz respeito ao agora e o que diz respeito a outrora. A primeira etapa da análise de Genette resulta da seguinte forma:

Relacionam-se aqui sumariamente nove segmentos repartidos em duas posições temporais que chamaremos de 2 (agora) e 1 (outrora), fazendo abstração aqui do seu caráter iterativo (às vezes): segmento A em posição 2 (“às vezes, passando diante do hotel, ele se lembrava”), B em posição 1 (“dos dias de chuva quando levava sua empregada até lá em peregrinação”), C em 2 (“mas deles se lembrava sem”) D em 1 (“a melancolia que pensava então”), E em 2 (“dever experimentar um dia na sensação de não mais amá-la”), F em 1 (“Porque essa melancolia, o que a projetava assim por antecipação”) G em 2 (“sobre sua indiferença que viria”), H em 1 (“era seu amor”), I em 2 (“E esse amor não existia mais”). A fórmula das posições temporais é então assim: A2-B1-C2-D1-E2-F1-G2-H1-I2. (GENETTE, 2017, pp. 96-97).

Como é possível observar, há um perfeito ziguezague no texto. Idas e vindas temporais permeiam a história e se tornam possíveis através da narrativa. Mas a análise de Genette continua. Ele também percebe que há uma subordinação entre os segmentos que os fazem estarem

relacionados entre si. Alguns só são possíveis em função de outros e outros são autônomos entre si. Um exemplo disso, é o fato de que o segmento “E” nos leva ao presente de uma forma diferente do segmento “C”. Pois em “E” o presente é encarado a partir do passado e do ponto de vista desse passado. Então “E” está subordinado a “D”.

Genette comenta as conclusões de ter realizado essa análise: “esse breve fragmento oferece então, em resumo, uma amostra bem variada das diversas relações temporais possíveis: retrospectões subjetivas e objetivas, antecipações subjetivas e objetivas, simples retornos a cada uma das posições (GENETTE, 2017, p. 98).

Agora, nos cabe pensar se as Anacronias são também possíveis no roteiro de cinema. Vamos observar o exemplo de uma sequência de “Cães de Aluguel” (1997), de Quentin Tarantino. Há um momento do filme em que o personagem Freddy, interpretado por Tim Roth, tem de decorar uma cena para contá-la aos outros gângsters com o objetivo de convencê-los de que ele é um deles. Inicialmente, Freddy e seu amigo Holdaway estão em um bar chamado Denny’s, onde Holdaway pergunta a Freddy sobre como foi contar a história para os gângsters. Nesse momento, somos levados a um tempo pregresso a esse, no topo de um prédio, em que Freddy começa a ensaiar a cena. No momento seguinte, Freddy está em seu apartamento, ainda ensaiando, de frente para o espelho. Em seguida, está de volta ao telhado com seu amigo policial, dando continuidade ao ensaio. Depois, Freddy está na mesa de outro bar, já contando a história para os gângsters. Então, somos levados para dentro da história que Freddy está contando e ela é interrompida uma vez para voltar ao bar e depois de volta e ela. Depois, Freddy termina de contá-la no bar. E então voltamos ao Denny’s, onde tudo começou, em que Freddy conta a Holdaway como foi contar a história.

Diferentemente do exemplo de Genette, que estabelece apenas dois momentos temporais (agora e outrora), a sequência de Tarantino possui seis momentos temporais e oito segmentos de história. Há o presente (conversa no Denny’s) há o momento mais antigo de todos (início dos ensaios no prédio), há os outros dois momentos de ensaios (o primeiro no apartamento e o segundo mais uma vez no prédio, mas não na mesma vez que a anterior), há o momento do bar com os gângsters e há a história inventada. Se demarcássemos cada momento, ficaria assim: Freddy e Holdaway estão em um bar chamado Denny’s (A) Somos levados ao topo de um prédio em que Freddy começa a ensaiar a cena (B). No momento seguinte, Freddy está em seu apartamento, ainda ensaiando (C). Em seguida, está de volta ao telhado, mas outro dia (D). Depois, Freddy está na mesa de outro bar, já contando a história para os gângsters (E). Então, somos levados para dentro da história que Freddy está contando (F) e ela é interrompida uma vez para voltar ao bar (G) e depois de volta e ela (H). Depois, Freddy termina de contá-la no Denny’s (I). E, então, voltamos ao Denny’s, onde tudo começou (J).

Se agora tentássemos ordenar o conjunto de cenas em sua ordem cronológica, poderíamos

chegar a esse resultado: B1, C2, D3, E4, F5, G4, H5, A/I6. Ou seja, há um movimento de ouroboros nessa cena com pequenas variações no meio em que vamos e voltamos no tempo. Porém, poderíamos afirmar que o momento mais progresso da história é a narrativa inventada por Freddy, se aceitássemos que ela é verdadeira. Nesse caso, a ordem cronológica seria assim: F/H1, B2, C3, D4, EG5, A/I6. Mas, ainda dando continuidade às possibilidades de análise de Genette, é possível perceber que alguns desses momentos são subordinados a outros. Por exemplo, a história está subordinada aos ensaios e a cena do bar, pois nos ensaios ela foi concebida e na cena do bar ela é contada. Já o bar com os gângsters está subordinado aos ensaios, pois se não fossem os ensaios não haveria como contar a história na cena do bar. E a cena no Dennys não está subordinada a nada, pois é o momento mais presente da narrativa que evoca todo o resto. Então tomando essa última cronologia como a correta, o resultado das subordinações seria assim: {[ (F/H1), B2, C3, D4, (E/G5)] A/I6}.

Com tudo isso se torna possível identificar que, no nível da história, as Anacronias são idênticas entre a literatura e o roteiro. Mas como se dá o nível narrativo dessa sequência de Tarantino? A sequência dura treze páginas que optei por não apresentar na íntegra para poupar tempo e espaço de leitura. Porém, vale demonstrar as especificidades do roteiro de cinema na hora de transitar entre momento temporal e outro.

A primeira transição da sequência ocorre da seguinte forma:

INT. DENNYS. NOITE

Quadro congelado em Holdaway. Estamos congelados num close-up de Holdway ouvindo Freddy. Ouvimos o barulho de restaurante e a voz de Freddy em off.

FREDDY (em off)

Nice Guy Eddie me disse que Joe queria se encontrar comigo [...]

HOLDAWAY (em off)

Você usou a história do banheiro?

FREDDY:

Demais! E conto ela muito bem.

EXT. TERRAÇO NO TELHADO. DIA

Freddy e Holdaway estão em um de seus muitos encontros, num telhado da cidade de Los Angeles.

FREDDY:

O que é isso?

HOLDAWAY:

É uma cena. Decore (TARANTINO, 1997, p. 98-103).

No trecho acima, é possível identificar como ocorre a transição do segmento A para o

segmento B. Inicialmente, os dois homens estão conversando no Denny's. Depois há um corte e os mesmos homens estão em cima de um terraço ensaiando a história. Ou seja, exatamente como em Proust, não há nenhuma indicação clara de que o tempo passou. Tarantino também exige que o espectador atine para compreender que a cena seguinte se passa em um momento progressivo da história. E, ao longo das páginas seguintes, diversos cortes como esse fazem as transições temporais dessa sequência.

Há alguma diferença entre o trecho de Proust e o trecho de Tarantino? Primeiramente, a questão do tamanho. O de Proust dura apenas um parágrafo enquanto o de Tarantino dura diversas páginas. Mas isso apenas porque as anacronias realizadas por Tarantino são mais duradouras do que as de Proust. Exemplos equivalentes a ambas existem em ambos os campos. De todo modo, talvez a única diferença real diga respeito aos enunciados técnicos. No caso aqui, os cabeçalhos das cenas e as indicações de enquadramento. Porém, como já demonstrei anteriormente, isso não afeta em nada a narrativa. Apenas categoriza uma forma de escrever específica desse roteirista.

Ainda sobre tempo, trataremos agora de quatro aspectos fundamentais da análise de Genette para tentar identificar suas equivalências no roteiro de cinema. São eles: Pausa, Cena, Sumário e Elipse. Primeiramente, buscaremos compreender quais as definições de Genette para cada um dos termos e depois os relacionaremos com exemplos no texto cinematográfico.

O primeiro aspecto a considerarmos será a Cena, pois, como o nome já sugere, há uma relação, no mínimo, nominal de equivalência entre a Cena na literatura e a Cena no roteiro. Genette diz:

No âmbito da narrativa romanesca tal como ela funcionava antes da *Busca*, a oposição de movimento entre cena detalhada e narrativa sumária remetia quase sempre a uma oposição de conteúdo entre dramático e não dramático, os tempos fortes da ação coincidiam com os momentos mais intensos da narrativa, enquanto os tempos fracos eram resumidos em grandes traços e como que de longe [...] Mas, sem dúvida alguma, esta não é a função das cenas mais longas e mais tipicamente proustianas [...]. Contrariamente à tradição anterior, que fazia da cena um lugar de concentração dramática, quase totalmente livre dos impedimentos descritivos ou discursivos, e das interferências anacrônicas mais ainda, a cena proustiana desempenha no romance um papel de “foco temporal” ou de polo magnético para todos os tipos de informações e de circunstâncias anexas: quase sempre infladas, saturadas de digressões de todo tipo, retrospectivas, antecipações, parênteses iterativas e descritivos, intervenções didáticas do narrador, etc. (GENETTE, 2017, p. 178-179)

No trecho acima, Genette discute duas possíveis definições para o conceito de Cena. A primeira delas diz respeito a produção literária que antecede “Em busca do tempo perdido” e que é definida como um enfoque à momentos importantes da narrativa. Ou seja, há passagens dramaticamente relevantes na história que o autor escolheu dar destaque. Além disso, não há o uso de anacronias, fazendo com o que a temporalidade da ação ocorrida nessas cenas seja apenas a do tempo da cena em si.

A segunda definição se refere a Cena proustiana, ou seja, a que foi inventada por Proust em “Em busca do tempo perdido”. Essa Cena, ao invés de conter uma situação dramática importante, faz uso das anacronias para imergir no mundo interno da personagem e cumprir o papel de foco temporal, no qual diversas anacronias, digressões e intervenções são utilizadas narrativamente. É claro que também diz respeito a algo importante narrativamente, porém a importância se dá de forma mais subjetiva, em uma soma de situações, reflexões internas e distorções temporais, e não na ação que ocorre naquele momento.

No caso da cena do roteiro de cinema, há algumas questões a serem consideradas. Inicialmente, é possível afirmar que a cena no roteiro poderia ser definida por termos utilizados em ambas as definições de Genette. Ela contém um momento dramaticamente importante para a história e ela é um foco temporal. Porém, talvez como foco temporal, seja diferente da definição da cena proustiana.

A Cena no cinema é um momento importante narrativamente, pois sua existência no filme já atesta a escolha do roteirista de mostrar ela e não outra. Um dos principais conselhos de Billy Wilder sobre como escrever narrativas diz: “toda cena deve avançar a história ou revelar algo novo sobre a personagem”. Ou seja, as cenas são aquelas que carregam em si uma importância decisiva na adição de novas informações. Nenhum filme, por exemplo, mostra o personagem principal indo ao banheiro todas as vezes que ele vai ao banheiro durante o tempo de duração da história, a menos que aquilo tenha alguma relevância narrativa. Em outras palavras, a soma de todas as cenas que aparecem em um filme que têm uma história que dura dois anos, não contemplam os dois anos reais de duração. Assim como elementos que são levemente importantes para a narrativa, como algo que aconteceu no dia interior com a personagem, podem ser citados ou mostrados em curtos flashbacks, fazendo com que haja uma hierarquia de importância entre o que é a Cena e o que é apenas comentado, mas não mostrado.

Enquanto “foco temporal” a cena de cinema exerce uma função que parece ser diversa a definição de Genette. Toda cena de cinema carrega em si apenas a temporalidade daquela cena e, por isso, ela é um foco temporal. Observemos o exemplo:

EXT. RUA ENGARRAFADA DA CIDADE. DIA

O Sr. Pink está correndo descacetado por uma calçada cheia da cidade. Ele carrega uma mala de lona a tiracolo numa das mãos e uma Magnum 357 na outra. Se algum passante cruza seu caminho, ele simplesmente o derruba. Seguimos ele com a Dolly na mesma velocidade.

Quatro policiais estão perseguindo o Sr. Pink. Três estão correndo juntos e um mais gordo está se arrastando alguns passos atrás. Seguimos eles com a Dolly.

Em sua corrida maluca o Sr. Pink atravessa a rua e é atingido por um carro em movimento. Ele é lançado sobre o capô, atingindo um pára-brisa e caindo no chão (TARANTINO, 1997, p. 47).

Na cena acima, acompanhamos uma perseguição policial que provavelmente dura alguns minutos. Como descrito, os personagens correm por algumas calçadas, esbarram em alguns pedestres e a cena termina quando a perseguição é interrompida por um atropelamento. Essa temporalidade – que podemos supor durar uma média de 5 a 10 minutos – é o único momento temporal possível da cena. Ou seja, se houvesse a intenção do narrador de intercalar esse momento com outro que ocorre em outro lugar e em outro horário do dia, teríamos duas cenas sendo intercaladas e não uma. No cinema, cada cena contém em si um foco temporal, pois dura um único tempo. Mas, para não confundirmos essa definição com a utilizada por Genette e para tentarmos ser mais exatos com essa ideia de temporalidade, poderíamos dizer que se trata não de um “foco temporal”, mas de um momento específico no tempo da história. Ou seja, por ser apenas um momento, não poderiam ser mais e, por isso, não se assemelha com a cena proustiana. Esse momento pode durar horas, há filmes que possuem cenas de durações muito longas. Mas não é possível, como na definição de Genette a respeito da cena proustiana, realizar uma “cena” que abarque em si anacronias.

A única possibilidade de realizar um experimento similar ao da cena proustiana em uma cena de cinema, seria inserir algum discurso sonoro que dissesse respeito a outra temporalidade. Por exemplo, um diálogo sobreposto a cena em que os personagens conversam em outro lugar e em outro momento. Mas ainda assim, há uma restrição na cena de cinema em realizar anacronias no sentido proustiano.

Nesse sentido, poderíamos afirmar que a cena de cinema se assemelha mais a primeira definição de cena literária desenvolvida por Genette. Ou seja, um momento dramaticamente relevante que dura sua própria temporalidade. Porém, há um outro termo a respeito de tempo existente no cinema que se enquadra perfeitamente com a definição da cena proustiana. Esse termo é chamado de Sequência.

A Sequência no cinema categoriza-se por uma junção de diversas cenas que dizem respeito a um foco temporal na história. Ou seja, aqui, o termo “foco temporal” pode ser utilizado da mesma forma que Genette utiliza para definir a cena proustiana, pois não significa um momento específico no tempo da história, mas uma junção de situações, anacronias e intervenções narrativas variadas. Um exemplo disso, seria a Sequência de “Cães de Aluguel” mostrada anteriormente em que Freddy conversa com o amigo no bar, depois ensaia a cena no prédio, depois encontra os gângster e depois conta sua história. Aqui, há várias cenas, mas cada uma delas diz respeito a um momento na temporalidade da história. Diálogos de um momento sobrepõe-se ao outro, idas e vindas no tempo narram o episódio. Chegamos a entrar dentro da cabeça do personagem para visualizar a história inventada que ele está contando. Ou seja, a definição da cena proustiana é perfeita para determinar o que é uma Sequência no cinema. Nas palavras de Genette: “um ‘foco temporal’ ou de polo

magnético para todos os tipos de informações e de circunstâncias anexas: quase sempre infladas, saturadas de digressões de todo tipo, retrospectivas, antecipações, parêntesis interativos e descritivos, intervenções didáticas do narrador, etc.”.

O próximo aspecto a ser discutido é o da Elipse. Das quatro categorias definidas por Genette, é apenas essa que encontra total equivalência entre a definição aplicada a literatura e aquela que iremos atribuir ao cinema. Como diz o autor:

Do ponto de vista temporal, a análise das elipses reduz-se à consideração do tempo de história elidido, e a primeira questão aqui é saber se essa duração é indicada (elipses determinadas) ou não (elipses indeterminadas) [...].

Do ponto de vista formal distinguiremos:

a) As elipses explícitas, como as que acabo de citar, que procedem seja por indicação (determinada ou não) do lapso de tempo que elas elidem – o que as assimila a sumários muito rápidos, do tipo “alguns anos se passaram”: é, pois essa indicação que constitui a elipse enquanto segmento textual, que não é então igual a zero. [...]

b) As elipses implícitas, ou seja, aquelas cuja presença em si não é declarada no texto, e que o leitor somente pode inferir a partir de alguma lacuna cronológica ou soluções de continuidade narrativa. (GENETTE, 2017, pp. 174-175).

No trecho acima, Genette define as duas principais formas de Elipse existentes na literatura. Como observado pela autor, elas podem ser explícitas ou implícitas, sendo a primeira fruto de uma indicação narrativa (como “alguns anos depois”) e a segunda apenas uma mudança temporal sem nenhum aviso.

No caso do roteiro de cinema, há Elipses da mesma forma que na literatura. “Cães de aluguel”, por exemplo, é um filme repleto de avanços e retornos temporais sem nenhuma indicação de quanto tempo passou ou de o que é antes e o que é depois. Categorizam-se, então, como Elipses implícitas. Outros filmes, como desenhos animados da Disney, indicam mudanças temporais através de Elipses explícitas, inserindo sobre a tela um texto que diga, por exemplo: “alguns anos depois”. É notável que, no caso do cinema, a Elipse explícita é mais recorrente em filme infantis uma vez que a informações temporais precisam ser mais claras para que não haja confusões na compreensão da história. Além disso, há também um outro recurso de Elipse explícita bastante comum no cinema que é a indicação da data em que a determinada cena se passa. Ou seja, após uma sequência que ocorre nos anos oitenta, uma nova sequência é iniciada indicando que se trata dos anos dois mil.

No caso do roteiro de cinema, por ser uma obra que virá a ser filmada posteriormente, alguns elementos imagéticos podem suprir a necessidade de indicar através do texto que o tempo passou. Um filme como “Boyhood”, por exemplo, nunca informa que o tempo passou, mas ao percebermos que todos os personagens estão mais velhos, nos fica claro que houve essa passagem de tempo. Em função disso, a Elipse explícita não necessariamente cumpre um papel de informar sobre a temporalidade do filme. Ela pode, dentre outras coisas, cumprir um papel de humor, por exemplo.

Um filme como “Jackie Brown” (1997), de Quentin Tarantino, brinca com a Elipse invertendo



sua lógica e indicando uma passagem temporal desnecessária.

LOUIS:

Isso realmente parece um problema.

MELANIE:

Na verdade, não. A gente não tinha muito o que dizer um pro outro, mesmo. Eu nunca cheguei a conhecer ele muito bem, mas conheci o suficiente pra saber que eu não estava perdendo grande coisa. Guardo isso aí porque de toda a porra do tempo que eu passei lá, o único retrato meu no Japão que sobrou é esse (ela aponta para trás do seu ombro) Isso aí é o Japão.

Melanie ergue os olhos para Louis.

MELANIE:

Tá afim de foder?

LOUIS:

Claro.

FADE PARA BLACK

LEGENDA SOBRE O PRETO:  
TRÊS MINUTOS DEPOIS

FADE UP

Louis está deitado de costas no sofá e Melanie está sentada em cima dele. Estão mandando ver, fodendo feito um casal de coelhos. Quando a imagem está quase totalmente clara, Louis goza (TARANTINO, 1998, p. 106).

Como se pode observar no trecho acima, não haveria nenhuma necessidade de indicar que três minutos se passaram. Mas, aqui, a *Elipse* cumpre um papel humorístico fazendo uma piada com o fato de que a transa dos dois personagens dura apenas três minutos.

Mesmo que no caso do cinema haja a possibilidade de indicar *Elipses* através das imagens, isso não o afasta das possibilidades literárias. No caso da literatura, o recurso de indicar mudanças temporais também passa por descrições físicas dos personagens que estão diferentes e por outras indicações narrativas que nos ajudam a compreender isso. Nesse sentido, mesmo no roteiro de cinema que prevê o fato de que a imagem irá assumir essa função há indicações no texto que o colocam como *Elipse* implícita. Em outras palavras, o próprio roteiro já toma conta de exemplificar que houve uma *Elipse* mesmo que não a informa explicitamente.

A seguir discutiremos a *Pausa*, conceito que carrega em si certa complexidade no que diz respeito a relação entre roteiro de cinema e literatura.

A *Pausa*, para Genette, também se divide em dois conceitos que diferenciam uma produção literária à parte de “Em busca do tempo perdido” e a *Pausa* específica utilizada por Proust em seu romance.

O mais importante, porém, é o seguinte: mesmo quando o objeto descrito foi encontrado apenas uma vez (como as árvores de Hudimesnil), ou que a descrição se refere apenas a

uma das suas aparições (geralmente a primeira, como para a igreja de Balbec, o jato d'água de Guermantes, o mar na Raspelière). Essa descrição nunca determina uma pausa na narrativa, uma suspensão da história ou, segundo o termo tradicional, da “ação”: na verdade, a narrativa proustiana jamais para sobre um objeto ou um espetáculo sem que isso corresponda a uma parada contemplativa do próprio herói [...] Mas sabemos que o romance balzaquiano, ao contrário, fixou um cânone descritivo (aliás, mais conforme ao modelo de ekphrasis épica) tipicamente extratemporal, em que o narrador, abandonando o curso da história (ou, como em *O pai Goriot* ou em *A procura do absoluto*, antes de abordá-la), se encarrega, em seu próprio nome e somente para informação de seu leitor, de descrever um espetáculo que, para falar a verdade, nesse ponto da história, ninguém olha (GENETTE, 2017, p. 167).

No trecho acima, fica claro que há uma diferenciação entre ambos os conceitos de Pausa apresentados. No que se refere a uma tradição balzaquiana, a pausa no romance configura-se como uma pausa temporal. Pode haver uma longa descrição de uma paisagem, por exemplo, é o tempo da ação narrativa fica como que “congelado” ou, como define Genette, caracteriza-se como uma descrição extratemporal. Ela não interage de maneira ativa com o protagonista, mas serve para oferecer uma precisão imagética ao leitor a respeito do espaço, do vestuário, dos objetos, que estão em cena.

Já a Pausa proustiana ocorre de outra maneira. Em Proust, nenhuma pausa é extratemporal. Sempre há uma interação direta entre o herói e aquilo que está sendo descrito. Vemos o que vemos aos olhos do personagem e essa visão sempre é construída com base em sua subjetividade, fazendo com que interação ocorram, julgamentos a respeito daquilo sejam expressados e lembranças referentes ao que aquilo que ele vê sejam evocadas.

No caso do cinema, ambos os tipos de pausa podem ocorrer na narrativa. Porém, há uma particularidade em relação a elas, pois a mesma pausa que é escrita de determinada forma no roteiro é temporalmente modificada quando o filme é realizado. Vamos analisar um exemplo:

É um aposento comprido, bastante espaçoso, com janelas, sem cortinas, voltadas para o norte. No meio do quarto está o cavalete com uma pintura inacabada. A pintura de Agnes é generosa nas cores e bastante romântica. Seu principal motivo são flores. Em um ângulo reto com uma das paredes baixas, vê-se um velho piano, apinhado de cadernos de notação musical. Por cima dele, há um grande e vigoroso desenho a carvão retratando Anna. Numa mesa de madeira, à direita da porta, amontoam-se outras obras, resultado, por vezes tocante, do incansável esforço de Agnes: esculturas de barro, trabalhos em mosaico, cerâmicas de cores vivas, material de pintura, artigos dispares das mais diferentes espécies, pilhas de desenhos e aquarelas (BERGMAN, 1977, p. 53).

O trecho acima retrata o tipo o mais comum de pausa. Não há nenhum personagem em cena mediando o olhar para tudo aquilo que é descrito. A ação da história é interrompida para que o narrador nos descreva o ambiente em que tudo se passa. Essa pausa equivale à tradição balzaquiana definida por Genette.

O segundo tipo de Pausa, que se assemelha mais claramente com a Pausa proustiana, também pode ocorrer no cinema, porém é mais rara. Pois, esse tipo de Pausa não se refere apenas ao olhar

do personagem sobre algo, mas sua interação com esse algo. No caso do roteiro de cinema, essa interação mais direta só pode ocorrer através de uma narração ou um diálogo a respeito daquilo.

Exterior. Manhattan. Dia

A silhueta de diversos edifícios que se recortam no horizonte. Um estacionamento com o letreiro “Parking”. A iluminação neon de um hotel se acende e se apaga. O título do filme aparece “Manhattan”.

Carros. Uma ponte e edifícios. Um restaurante com a placa “Almoço”. Uma rua coberta de neve com carros que se dirigem ao Empire State. Uma rua com caminhões. Uma loja de artigos para mergulho. Pessoas circulando. Um homem empurra um carrinho vazio por uma rua muito cheia de transeuntes.

VOZ DE IKE:

“Capítulo um. Ele adorava Nova York. Era... sua inspiração”. Não, não, vou melhorar. “Haviam feito a cidade desproporcionalmente romântica. Não importa qual fosse a estação, para ele era uma cidade em preto e branco que vibrava ao som das grandes melodias de Geogr Gerswhin”. Não, não. De novo.

Lojas. Roupas estendidas nas janelas das casas. Um homem se apoia em sua janela.

VOZ DE IKE:

“Capítulo um. Ele via Manhattan em um ângulo romântico em excesso, como tudo em sua vida”.

Mais trânsito. Muita gente na rua. Uma manifestação.

VOZ DE IKE:

Ele se irritava com a quantidade de gente e com o barulho dos carros (ALLEN, pp. 11-12).

No trecho acima, observamos que há uma pausa no sentido proustiano, pois o narrador descreve uma paisagem e comenta a respeito dela. Não é apenas uma descrição, mas uma descrição de algo que toca o personagem internamente e é de uma forma parecida que ocorre em Proust.

Curiosamente, o trecho acima diz respeito a um livro sendo escrito dentro de um filme, porém como poderia parecer, isso não atesta que esse tipo de pausa só poderia ocorrer com o uso de uma narração literária. Haveria também a possibilidade uma pausa proustiana no cinema, caso, por exemplo, um personagem narrasse como uma paisagem lhe toca internamente.

Embora nosso foco aqui seja sobre o roteiro de cinema, vale mencionar que existe uma especificidade no campo fílmico no que diz respeito a Pausa. No roteiro de cinema, a Pausa pode ser idêntica a literatura. Porém, na obra fílmica mesmo que haja uma Pausa da história, como no primeiro exemplo, há o tempo real que não é pausado. Pois, diferentemente da literatura que, como vimos, carrega em si apenas o tempo de sua duração de leitura, o cinema possui o tempo de duração do filme. Então mesmo que a ação da história seja interrompida, o tempo de duração da obra continuará passando.

Para concluirmos as considerações a respeito de Tempo no roteiro de cinema, falaremos agora do Sumário, artifício tão comum na literatura que raramente é encontrado no audiovisual.

O Sumário, categoriza-se como uma passagem, possivelmente uma transição entre uma cena e

outra, que compila em si uma quantidade de informações referentes a história, mas que podem ser velozmente transmitidas. Ao invés de detalhar-se aquilo em uma cena, se conta brevemente o que aconteceu para que uma próxima cena possa dar mais destaque a outro fato.

Como diz Genette: “[...] é evidente que o sumário ficou, até o final do século XIX, a transição mais comum entre duas cenas, o “fundo” sobre o qual elas se destacam, e logo o tecido conjuntivo por excelência da narrativa romanesca, cujo ritmo fundamental se define por alternância entre o sumário e a cena” (GENETTE, 2017, p. 163).

Para Genette, o sumário configura como uma aceleração da narrativa, na qual uma unidade dramática terminará e, antes de dar lugar a outra, haverá um momento de passagem na história que servirá como um respiro e como fonte de informações importantes que se quer passar mais rapidamente. Mas como isso funciona no caso do roteiro de cinema?

Como foi possível observar até então, o roteiro de cinema é composto por uma sucessão de sequências dramáticas que possuem, dentro delas, diversas cenas. Ou seja, parece não haver um momento narrativo que se assemelhe ao sumário. Mas e por que não? Talvez isso se explique em função de que o sumário normalmente não apresenta uma unidade dramática imagética clara o que tornaria impossível encontrar equivalência no cinema, uma vez que no roteiro, tudo aquilo que é escrito tem que se tornar imagem. Vejamos um exemplo:

Ela era Drenka Balich, a popular sócia do dono da pousada, tanto nos negócios como no casamento, estimada pela atenção com que tratava todos os seus hóspedes, por seu coração afetuoso, por sua ternura maternal não apenas com crianças e os velhos que os visitavam, mas também com as moças contratadas para limpar os quartos e servir as refeições, e ele era o esquecido titereiro Mickey Sabbath, um homem baixo, corpulento, de barba branca, com olhos verdes que metiam medo e doloridos dedos artríticos, o qual, caso tivesse dito sim para Jim Henson, remotos trinta anos atrás, antes de o programa Vila Sésamo ter começado, quando Henson o levou para almoçar no Upper East Side e perguntou se não queria juntar-se à sua rodinha de quatro ou cinco pessoas, poderia ter ficado dentro do boneco Garibaldi por todos esses anos (ROTH, p. 11-12).

No trecho acima, Philip Roth inicia seu livro com um Sumário no qual apresenta dois dos personagens protagonistas da obra. Como é possível notar, não há nenhuma cena nessa passagem, há pequenas imagens, como uma descrição da aparência do personagem, mas nada que se insira dentro de um momento temporal específico em que se detalhe e narre uma ação. Nada “acontece” objetivamente nesse trecho, apenas recebemos informações a respeito dos personagens em questão.

Esse tipo de artifício narrativo não existe no cinema dessa mesma forma como existe na literatura. Pois no cinema, quase tudo é ação e quase tudo se enquadra em um momento temporal específico. A única equivalência existente no cinema, diz respeito aos “descansos” que muitos filmes realizam com o mesmo objetivo do sumário na literatura, porém de forma diferente.

Um exemplo de um possível sumário no cinema seria uma sucessão de imagens de uma

cidade, por exemplo, que são inseridas entre uma cena e outra. A série “Friends”, por exemplo, coloca imagens da cidade de Nova York entre as cenas com o objetivo de notificar ao espectador que um arco dramático foi encerrado e outro se iniciará.

Ainda é importante considerar que o sumário não é um elemento essencial da literatura. Após apresentar sua definição, Genette afirma que “Em busca do tempo perdido” nunca realiza nenhum sumário. Como afirma o autor: “nada disso acontece em Proust. A redução da narrativa, nele, não passa nunca por esse tipo de aceleração, nem mesmo nas anacronias, que são quase sempre na Busca verdadeiras cenas, anteriores ou posteriores, e não visões cavalheiras do passado ou do futuro” (GENETTE, 2017, p. 164).

A partir disso, é possível concluir que nem toda obra literária utiliza o sumário. Alguns autores optam por criar uma sucessão de cenas e não fazer acelerações narrativas como outros fazem. Nesse sentido, nossa hipótese de que o roteiro de cinema pode ser encarado como literatura se mantém firme, uma vez que ele se assemelha mais ao tipo de literatura que não apresenta sumários.

### 3.3 MODO

Iniciaremos agora o segundo campo de análise proposto por Genette chamado “Modo”. Em uma primeira leitura, essa terminologia talvez possa soar abstrata ou, por ser herdada da gramática do verbo, indique que trata-se apenas dos modos verbais empregados pela narrativa literária. Sendo assim, haveria a possibilidade de uma oposição à terminologia de que o único modo verbal possível no caso da narrativa seria o indicativo. Mas, como Genette afirma: “Sem negar a extensão (e logo, a distorção) metafórica, pode-se responder a essa objeção que não há apenas uma diferença entre afirmar, ordenar, desejar, etc, mas também diferenças de grau na afirmação, e que tais diferenças se expressam correntemente através de variações modais” (GENETTE, 2017, p. 232). Ou seja, a categoria Modo trata das modalidades de variações das possibilidades narrativas.

Pode-se de fato narrar mais ou menos o que se narra, e narrá-lo segundo tal ou tal ponto de vista; é precisamente essa capacidade, e as modalidades de seu exercício, que visa nossa categoria de modo narrativo: a “representação”, ou mais exatamente, a informação narrativa tem seus graus; a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos detalhes, e de forma mais ou menos direta, e parecer assim (para retomar uma metáfora espacial corrente e cômoda, como a com a condição de não tomá-la muito ao pé da letra) se situar numa maior ou menor distância aquilo que se narra; ela pode também escolher regular a informação que dá, não mais através dessa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento de tal ou qual partícipe da história (...) do qual adotará ou fingirá adotar o que chamamos correntemente de “visão” ou de “ponto de vista”, parecendo então tomar em relação a história [...] tal ou qual perspectiva (GENETTE, 2017, p. 233).

Ao iniciar sua reflexão a respeito de Modo, Genette apresenta o conceito de Distância para efetuar uma divisão entre os dois modos narrativos que pautarão sua análise, pois ambos mostram possuir distâncias diferentes em relação àquilo que estão representando. Segundo ele, desde Platão há uma diferenciação entre dois modos narrativos que, na definição do filósofo grego, categorizavam-se por Narrativa Pura e Mimesis. Como diz Genette: “Platão opõe ali dois modos narrativos, um, quando o poeta 'fala em seu nome sem procurar nos fazer crer que é outro quem fala' (e trata-se de que ele chama de narrativa pura), o outro, ao contrário, quando 'ele se esforça para dar a ilusão de que não é ele quem fala'” (GENETTE, 2017, pp. 233-234).

Como se pode observar a partir do pensamento de Platão, sua definição defendia que a Narrativa Pura era a única que fazia sentido, pois, para ele havia uma intenção negativa por parte de um narrador em tentar esconder-se através de uma mimetização. Porém, ao longo da história, essas definições foram sendo revisitadas e pensadas por outros ângulos.

Em um pensamento aplicado à literatura do século XIX e XX, Henry James (apud GENETTE, 2017) constituiu uma divisão que se assemelha a de Platão, porém com algumas diferenças. Sua denominação divide os modos narrativos entre *showing* (mostrar) e *telling* (narrar), que significam, assim como em Platão, uma presença menor do narrador na primeira e maior na segunda. Em outras palavras, ao mostrar o que aconteceu, o narrador se esconde, contando menos sobre a história, e exigindo que o leitor monte o quebra-cabeça daquilo que está sendo contado. Ao narrar, o narrador relata os fatos da história e a conta mais diretamente.

Fica claro que ambas as definições tentam categorizar dois modos de representação. A partir de um envolvimento daquele que vê (narrador) se constitui a forma de ver (modo narrativo). No caso de Platão, há um claro julgamento de que o único modo possível de representação é o da Narrativa Pura. No caso de James, embora não haja um julgamento propriamente dito, se insinua a ideia de que o “mostrar” se coloca como um nível mais elevado do que o “narrar”. Mas, ao contrário do que uma primeira leitura talvez dê a entender, a real omissão do narrador na Narrativa Pura é impossível e, portanto, ilusória.

Contrariamente à representação dramática, nenhuma narrativa pode “mostrar” ou “imitar” a história que narra. Pode apenas narrá-la de forma detalhada, precisa, viva, e conferir assim uma maior ou menor ilusão de mimesis que é a única mimesis narrativa, pela única e suficiente razão de que a narração, oral ou escrita, é um fato de linguagem, e que a linguagem significa sem imitar (GENETTE, 2017, p. 235).

Genette afirma, então, que não há possibilidade de Narrativa Pura no caso da representação através da linguagem. Sempre haverá a instância da narração, seja ela mais ou menos presente, mostrando mais ou narrando mais. É por isso que Genette cria duas novas categorias para definir os modos narrativos. São elas: Narrativa de Acontecimentos e Narrativa de Falas. Porém, há uma

diferenciação na maneira de Genette definir suas categorizações. Enquanto Platão e Henry James apresentam duas formas distintas do que se poderia entender por modo narrativo, Genette decide criar suas categorias para afirmar que ambas coexistem entre si. E, para que uma facilitação do entendimento de ambas, Genette utiliza as definições de Platão com o objetivo de delimitar extremos. A Narrativa Pura é mais distante possível de uma Mimesis total. Já, para alcançar essa Mimesis completa, diversos exemplos de gradações da maior à menor presença do narrador se apresentam.

De maneira geral, a Narrativa de Acontecimentos é aquilo que diz respeito ao não verbal transformado em verbal. Ou seja, ao descrever uma ação de um personagem – como um assassinato, por exemplo – o narrador está representando verbalmente aquilo que não é verbalizado e sim agido. Já a Narrativa de Falas, seriam as relações de mistura entre falas e pensamentos dos personagens dentro de uma representação narrativa. Isto é, em um ponto menos mimético o narrador toma conta de mediar as falas e os pensamentos dos personagens, os informando ele mesmo. Já num ponto mais mimético, o narrador dará espaço para que as falas e os pensamentos dos personagens estejam de fato apresentadas textualmente. Nos faz necessário, então, compreender mais detalhadamente o que são essas duas categorizações de discurso narrativo para que possamos investigar como o roteiro de cinema se encaixa nessas definições.

Começaremos pela Narrativa de Falas, uma vez que sua conceituação se dá de forma mais complexa. Ao iniciar sua reflexão, de início, Genette já identifica que esse campo poderia se subdividir em três categorias distintas.

A primeira de suas subdivisões chama-se Discurso Narrativizado. Aqui, a distância do narrador em relação ao que está representando é a maior de todas e, conseqüentemente, a menos mimética. O narrador não transcreve os diálogos que ocorrem ao longo da história. Ao invés de inserir um travessão ou um parêntesis com a intenção de reproduzir um diálogo que aconteceu em determinada cena, o narrador simplesmente relata os diálogos ele mesmo. Há, no caso de um narrador que narra em seu próprio nome, a possibilidade de um discurso interior narrativizado que, então, poderia ser mais duradouro ou constituir mais nuances narrativas. Porém, o Discurso Narrativizado não dará voz aos personagens encarregando o narrador de mediar aquilo que o personagem diz e como isso chega no leitor.

A segunda subdivisão da Narrativa de Falas é chamada por Genette de Discurso Transposto, no estilo indireto. Inicialmente, não se deve confundi-lo com outra categoria narrativa chamada de discurso indireto livre, essa estará presente na terceira subdivisão. O Discurso Transposto diz respeito a um meio termo entre o discurso narrativizado e o discurso mais mimético.

Vejamos o exemplo de Genette:

“Eu disse para minha mãe que eu tinha que me casar com Albertine (discurso pronunciado), ‘pensei que eu tinha absolutamente que me casar com Albertine’ (discurso interior). Apesar de um pouco mais mimético do que o discurso relatado, e em princípio capaz de exaustividade, essa forma nunca dá ao leitor garantia alguma e, sobretudo, nenhum sentimento de fidelidade às palavras ‘realmente’ pronunciadas: a presença do narrador aqui ainda é por demais sensível na própria sintaxe da frase que o discurso se imponha com autonomia documental de uma citação” (GENETTE, 2017, p. 244).

Segundo Genette, nesse tipo de discurso o narrador ainda retém boa parte das falas que poderiam ser mimetizadas, expondo tudo através de suas palavras. Há uma apropriação daquilo que foi dito na história e aquele conteúdo passa a ser interpretado pelo próprio narrador e, só então, é transmitido.

A última subdivisão do Discurso de Falas é chamada de Discurso Imediato e ela, por sua vez, se divide entre Discurso Imediato Interno e Discurso Imediato Externo. Ambas são definidas por Genette da seguinte maneira: “a forma mais mimética é evidentemente a que rejeita Platão, aquela na qual o narrador finge ceder literalmente a palavra ao seu personagem” (GENETTE, 2017, p. 245). Ou seja, há uma tentativa de reproduzir as falas diretamente. O narrador cede seu espaço dando voz aos personagens.

No caso do Discurso Imediato Interno, pode haver o uso do discurso indireto livre, em que a voz do personagem protagonista se (con)funde com a do narrador, fazendo com que o personagem se pronuncie através dele, mas sem que uma distância entre narrador e personagem esteja claramente delimitada. Assim como no caso de uma narrativa que venha a ser contada inteiramente em primeira pessoa, uma voz de um personagem é mimetizada ao longo de toda a história.

Já o Discurso Imediato Externo diz respeito aos diálogos que são transcritos na página, fazendo com que, mais uma vez, o narrador dê espaço para que os personagens falem e uma representação mimética mais aprofundada possa ocorrer.

Antes de comentarmos o conceito de Narrativa de Acontecimentos, iremos tentar enquadrar o roteiro de cinema em alguns aspectos da Narrativa de Falas. Inicialmente, com base em tudo que vimos até agora, se torna claro que o roteiro tem como objetivo uma mimetização daquilo que procura representar. Não há, sob nenhuma hipótese, a intenção de apenas relatar pela voz exclusiva do narrador. Como observamos anteriormente, no roteiro os personagens falam em discurso direto e o narrador não filtra suas falas com a intenção de expressá-los através de sua própria voz.

## 21. INT. - JACKRABIT SLIM'S (RESTAURANTE) – NOITE

Vincent está atracado ao seu steak Douglas Sirk. Enquanto ele mastiga, seus olhos examinam o psicodélico restaurante. Mia volta à mesa.

MIA:

Você não adora voltar do banheiro e encontrar sua comida esperando por você?

VINCENT:



Você está com sorte de termos conseguido. Buddy Holly não é grande coisa como garçom. Deveríamos ter sentado na área da Marilyn Monroe.

MIA:  
Qual delas, tem suas Marilyn Monroes.

VINCENT:  
Não tem não.

Aponta para a Marilyn de vestido branco servindo uma mesa.

VINCENT:  
Aquele é Marilyn Monroe...

Depois, apontando para uma garçonete loura numa suéter apertada com calças fuseau, anotando o pedido de um grupo de tientes cinematográficos...

VINCENT:  
... e aquela é Mamie Van Doren. Eu não estou vendo Jayne Mansfield, deve estar de folga

MIA:  
Muito espertinho

VINCENT:  
Tenho meus lampejos (TARANTINO, 1997, p. 57).

Como se pode observar no trecho acima, as falas no roteiro de cinema possuem uma disposição clara que, via de regra, ocorrem dessa mesma forma. Há um afastamento bastante acentuado entre o que diz o narrador (rubricas) e o que dizem os personagens (falas). Dessa forma, o discurso dos personagens quase sempre é completamente mimetizado sem nenhuma intervenção do narrador.

Há dois tipos de exemplos que diferem desse tipo de representação de falas. O primeiro deles, diz respeito a uma indicação do narrador de uma ação ou intenção do personagem que ocorra durante a fala. Como vimos no capítulo anterior, eventualmente o roteirista decide impor algum tipo de diretriz que seja necessária para que tenhamos uma melhor compreensão daquela fala. Trata-se de um enunciado técnico-narrativo.

Ele solta o policial.  
A cabeça do policial desliza para fora da janela e seu corpo cai na estrada.  
Carl olha para o corpo do policial.

CARL (baixinho)  
Ai... ai, meu pai.

Grimsrud tira o chapéu do patrulheiro de cinema de Carl e o joga pela janela (COEN, 1997, p. 47).

Aqui, é possível notar que há uma indicação da forma como o personagem diz aquela fala. Isso diz respeito a um enunciado técnico-narrativo, pois ao mesmo tempo que comunica ao ator que interpretará esse personagem que ele deve falar assim, o motivo de ele falar assim é importante para

esse momento da história. Ou seja, indicações dessa natureza geral só são inseridas quando são essenciais para a história.

O segundo exemplo que foge da forma comum de representar diálogos é mais raro e também mais complexo.

#### DELEGACIA DE POLICIA DE BRAINERD

Seguimos atrás de Margie enquanto ela avança delegacia adentro, cumprimentando vários policiais. Ela segura um pequeno saco de papel semivazio.

Além dela, vemos uma saleta envidraçada. Norm está sentado à escrivaninha com uma lancheira aberta à sua frente. Há uma plaqueta na porta de vidro da saleta: DELEGACIA DE POLICIA DE BRAINDERD, OFICIAL GUNDERSON

Margie entra e se senta atrás da escrivaninha, tirando o walkie-talkie do cinto de utilidades para se acomodar.

MARGIE:

Oi, meu bem.

NORM:

Te trouxe uma comidinha, Margie. Aquilo que você trouxe era o que? Minhoca? (COEN, 1997, pp. 65-66).

Nesse trecho, há uma pequena passagem que diz: “cumprimentando vários policiais”, ou seja, há uma intervenção do narrador naquilo que costuma ser um discurso direto. Ele indica falas da personagem que não são transcritas como costumam ser em um roteiro de cinema. E, embora isso se pareça com o Discurso Narrativizado de Genette, esse tipo de descrição no texto cinematográfico é extremamente raro, ficando restrito a passagens em que não há grande importância no conteúdo das falas. Como se pode observar logo em seguida, um diálogo tem início e ele é transcrito como discurso direto sem intermediação do narrador.

Nesse sentido, já se torna possível afirmar que o roteiro de cinema não se enquadra como um Discurso Narrativizado e é igualmente possível afirmar que o texto cinematográfico também não se associa ao Discurso Transposto, uma vez que essa denominação contém uma maior presença do narrador como mediador. É importante ressaltar que, no caso do roteiro de cinema, há uma intenção clara do narrador de se esconder o máximo possível e, em função disso, essas duas primeiras denominações se afastam dessa possibilidade.

Nos resta, então, enquadrar o roteiro de cinema como Discurso Imediato. Mas como Discurso Imediato Interno ou Externo? Para responder essa questão estudaremos alguns exemplos.

#### SALA DE VISITAS

Seguimos atrás de Vincent, enquanto ele sai do banheiro para a sala, onde encontra Mia estendida no chão como uma boneca de pano. Ela está com as costas torcidas. Sangue e vômito estão em seu rosto que está contorcido. Não como alguém que está sentindo a rigidez da dor, mas justo o contrário, os músculos estão tão relaxados, que ela está imóvel, com a boca completamente aberta. Escancarada.

VICENT:  
Meu deus!

Vincent se movimenta com a rapidez de um relâmpago deslizando até o corpo caído de Mia. Inclinando-se sobre ela, ele apõe seus dedos ao pescoço dela para verificar sua pulsação. Ela faz um ligeiro movimento. Mia está consciente de que Vincent está inclinado sobre ela, falando com ela.

VICENT (soando estranho)  
Mia! Mia! Que merda é essa?

Mas ela não tem forças para se comunicar. Mia dá alguns grunhidos esparsos, que não são claros o suficiente para serem considerados palavras. Vincent levanta as pálpebras dela e percebe o que aconteceu.

VICENT (para si mesmo)  
Tô fodido (para Mia) Mia! Mia! O que você tomou? Me responda, querida, o que você tomou?

Mia não pode responder. Ele bate forte em seu rosto. Vincent levanta num salto e corre até sua capa pendurada no cabideiro. Ele investiga os bolsos freneticamente. Não está lá. Vincent vai ziguezagueando até Mia. Nós o acompanhamos. (TARANTINO, 1997, pp. 64-65)

O primeiro aspecto para analisarmos sobre o trecho acima diz respeito a proximidade do narrador em relação ao mundo interno de Vincent e Mia. A partir de trechos como: “Mia está consciente de que Vincent está inclinado sobre ela”, é possível concluir que o narrador conhece aquilo que a personagem está pensando. Ou seja, segundo as definições de Genette a respeito de distância, seria possível afirmar que o narrador está muito próximo da personagem. Além disso, se considerarmos os estudos de ponto de vista propostos por Alicia Rasley (2008), perceberemos que esse trecho do roteiro de Tarantino diz respeito a uma imersão profunda no mundo interno de Mia.

Observemos também esse outro exemplo:

Ela ri e o faz rir também. Mantém seus braços em torno dele e diz, sorrindo: Não, não, não, não! Logo ela se apressa porta afora, mas descobre em seguida que esqueceu suas luvas e volta a bater a porta. Ele abre. Esqueci minhas luvas, diz um pouco preocupada, mas ainda com o sorriso no rosto. Ele tenta apertá-la contra si e a beija com calor. Ela reconhece o seu desejo e está em vias de ceder ao súbito impulso, mas eu não posso agora, agora não. Volto de novo, outro dia. Brevemente. Telefone amanhã (BERGMAN, 1977, p. 129).

Nesse trecho do roteiro de “A hora do amor”, de Bergman, a proximidade do narrador com o mundo interno da personagem é ainda mais evidente. Um fragmento como: “descobre em seguida que esqueceu suas luvas”, nos prova que o narrador sabe o que a personagem está pensando, pois como ela se dá conta de que esqueceu? Ela lembra, é claro, mas apenas verbaliza isso no momento seguinte em que diz ao homem que as esqueceu. Ou seja, o narrador está totalmente imerso nos pensamentos da personagem.

Exemplo mais cabal do que esse é o trecho: “ela reconhece o seu desejo e está em vias de

ceder ao súbito impulso, mas eu não posso agora, agora não”. Há uma grande complexidade de construção narrativa aqui. Inicialmente, o narrador se refere a personagem como “Ela”, ou seja, na terceira pessoa, mas na própria frase – sem nenhum ponto final! - o discurso do narrador transforma-se no discurso da própria personagem, ou seja, uma primeira pessoa. Seria isso, a realização de um discurso indireto livre no roteiro de cinema? Seria uma fala transcrita diretamente em que a voz do narrador e da personagem se confundem de tal forma que já nem sequer sabemos mais quem está narrando?

De uma forma ou de outra, seria possível encerrar aqui a análise das Narrativas de Falas, apenas afirmando que o roteiro de cinema se enquadra perfeitamente como um Discurso Imediato Interno e também Externo. Mas será tão simples assim?

Mais uma vez, somos flagrados pela oposição entre técnica e narrativa que impõe questionamentos a respeito das conclusões apresentadas. Embora o uso do discurso indireto livre e da imersão no mundo interno dos personagens sejam virtual e narrativamente possíveis no texto cinematográfico, eles são barrados na transposição do roteiro para a obra fílmica. Essa transposição, por sua vez, ao barrar a possibilidade da incursão narrativa em questão, estaria barrando também a possibilidade de executar isso na escritura do roteiro?

Para respondermos essa questão, primeiramente torna-se necessário compreendermos qual o significado de uma transposição de linguagem barrar um enunciado narrativa específico. Em termos gerais, como já foi dito anteriormente, é importante lembrar que tudo aquilo que é escrito no roteiro precisa ser imagetivamente realizável como filme. Ou seja, há elementos narrativos referentes à Narrativa de Falas – ou à linguagem verbal de maneira geral – que não evocam uma imagem clara e possível de ser filmada. Um exemplo que já observamos anteriormente diz respeito ao uso do Sumário. Esse, se torna impossível de ser utilizado no roteiro de cinema, pois sua transposição à obra fílmica é impossibilitada pelos recursos audiovisuais.

Porém, é importante atentarmos ao fato de que há uma diferença entre o uso dos Sumários e o uso do discurso indireto livre ou da imersão no mundo interno dos personagens. Do contrário, não haveriam incidências de nenhum dos três no roteiro e, como vimos agora pouco, o segundo e o terceiro estão presentes no texto cinematográfico.

A discussão, então, diz respeito a sintaxe do roteiro de cinema. Parece haver uma especificidade na construção dos enunciados que, construídos de uma forma, tornam-se possíveis de serem executados imagetivamente e, construídos de uma maneira distinta, não se mostram realizáveis como obra fílmica. É notório que os pensamentos dos personagens podem ser utilizados em uma obra fílmica e que são utilizados muito comumente. Para ficar com apenas alguns exemplos: “A lua na sarjeta”, “Os bons companheiros”, “Taxi Driver”, “Beleza Americana”, “Amnésia”, entre outros. Ou seja, não é um problema que aquilo que o personagem pensa seja

inserido no roteiro. A questão aqui é *como* isso é inserido.

Vejamos um exemplo de narração em “Beleza Americana” para lembrarmos algumas sinalizações técnicas do roteiro.

EXT.CASA DE BURNHAM - CONTÍNUO

POV do cachorro: Lester olha para nós através da janela da CASA de seus sonhos - reconhecemos o distinto revestimento de telhas de cedro. O cachorro continua LATINDO.

LESTER

(V.O.)

Meu nome é Lester Burnham. Eu tenho quarenta e dois anos. Em menos de um ano, eu estarei morto<sup>12</sup> (BALL, 2005, p. 8) (tradução do autor).

Como se pode observar aqui, há uma indicação gráfica no roteiro que sinaliza a presença de uma narração. O uso da sigla V.O. (Voice Over) diz respeito a uma convenção de sintaxe do texto cinematográfico que tem como objetivo facilitar a compreensão dos técnicos envolvidos com a produção de que haverá necessidade de gravar a voz do personagem durante a finalização da obra. Ou seja, ao longo da história do roteiro, se construíram formas de conceber enunciados para que algumas informações pudessem tornar-se mais imagéticas e compreensíveis do ponto de vista da realização do filme.

Agora, retornando aos exemplos anteriores, há uma diferença entre o exemplo de “Pulp Fiction”, em que Tarantino escreve aquilo que Mia Wallace está pensando e o exemplo de “A hora do Amor” em que Bergman escreve o que sua personagem está pensando. No caso de Bergman, há uma construção de um pensamento que poderia muito bem ser verbalizado pela personagem. Como diz o trecho: “Ela reconhece o seu desejo e está em vias de ceder ao súbito impulso, mas eu não posso agora, agora não”. A segunda parte da frase, que se refere ao próprio discurso da personagem, poderia muito bem ser gravada como uma voz off e inserido no filme durante o processo de finalização. Já o exemplo de Tarantino, se refere a uma percepção interna da personagem que, embora possa, não faria sentido ser verbalizada. O trecho diz: “Mia está consciente de que Vincent está inclinado sobre ela, falando com ela”. Ou seja, trata-se de uma informação a respeito de um estado interno da personagem, mas que não se reflete – pelo menos não diretamente – em um discurso direto.

Ambos os exemplos parecem aludir a enunciados técnicos-narrativos, no sentido de que dão informações sobre um elemento da história, mas que para serem realizados requerem o uso de recursos técnicos específicos. O primeiro exemplo, como vimos, é facilmente realizável na obra fílmica. Já o segundo exemplo cumpre uma função distinta. Parece haver aqui uma forma ainda não

---

<sup>12</sup> No original: *EXT.BURNHAM HOUSE – CONTINUOUS / The dog's POV: Lester looks down at us through the bay window of the HOUSE from his dream - we recognize the distinctive CEDAR SHINGLE SIDING. The dog continues to BARK. / LESTER (V.O.): My name is Lester Burnham. I'm forty-two-years old. In less than a year, I'll be dead*

mencionada de enunciado técnico-narrativo, pois há uma intenção técnica aplicada à outra instância da execução fílmica. É perceptível que se trata de uma recomendação do roteirista feito à atriz do filme para que ela entenda o estado de sua personagem mesmo que ele não represente ações relevantes. Pois, em termos práticos, não há nada que a personagem deva fazer – ela está inconsciente. Ou seja, Tarantino parece preocupado em oferecer à atriz informações sobre sua personagem em todos os momentos. E, se retomarmos o conselho de Billy Wilder de que todo e qualquer enunciado deve ou fazer a história avançar ou revelar algo sobre o personagem, esse trecho cumpre sua função.

Com isso, é possível concluirmos que mesmo que haja uma sintaxe exigida pelo roteiro de que existe uma forma “certa” de escrever determinados enunciados, essa sintaxe pode ser relativizada. O curioso de observar sobre Bergman, por exemplo, é que, embora o que ele escreva seja tecnicamente realizável, ele não escreve da forma “correta” de escrever uma narração. Não há um recuo no texto como nome da personagem e um parêntesis que indique que o que texto a seguir se refere a seu pensamento. Sua escrita é mais solta, menos preocupada com as normas técnicas e, por isso, desconstruída.

Seria possível afirmar que tanto em Bergman quanto em Tarantino há um fato favorável em relação a essa liberdade narrativa que, por ambos escrever roteiros que eles mesmos irão dirigir, saberão como executar determinados enunciados tecnicamente. Porém, esse é um argumento redutor das possibilidades narrativas de um roteiro, pois como pode ser observado, mesmo que o uso de determinados tipos de escrita subverta com as normas padrão daquilo que se entende por “correto”, ao longo da leitura desses roteiros se torna possível compreender narrativamente e também tecnicamente tudo aquilo que está escrito.

Para encerrarmos o conceito de Narrativa de Falas, concluímos, então, que o roteiro de cinema se enquadra como um Discurso Imediato Interno e Externo, embora, muito mais comumente Externo, pois exemplos como os de Bergman e Tarantino não são tão comuns na produção de roteiros de maneira geral. Já exemplos como o de “Beleza Americana”, que buscam sinalizar mais claramente elementos da sintaxe do roteiro, são mais usuais.

Falaremos agora da Narrativa de Acontecimentos, proposta por Genette, como uma mimetização verbal daquilo que não é verbal. Ou seja, ações e descrições que fazem parte da história tornam-se verbais no texto narrativo. Além disso, o autor propõe essa conceituação somando-a com a Narrativa de Falas, afirmando que o texto literário possui ambas.

Como diz Genette:

Os fatores miméticos propriamente textuais se limitam, parece-me, a esses dois dados já implicitamente presentes nas observações de Platão: a quantidade de informação narrativa (narrativa mais desenvolvida, ou mais detalhada) e a ausência (ou presença mínima) do

informante, ou seja, do narrador. “Mostrar”, seria apenas uma determinada maneira de narrar, e essa maneira consiste ao mesmo tempo em dizer sobre algo (le dire) o menos possível: “fingir que não é o poeta quem fala”, diz Platão [...] Donde estes dois preceitos cardinais do showing: a dominância jamesiana de cena (narrativa detalhada) e a transparência (pseudo-) flaubertiana do narrador [...] Preceitos cardinais e, sobretudo, preceitos interligados: fingir que se mostra é fingir se calar, e deveríamos, portanto, finalmente marcar a oposição entre mimético e diegético através de uma fórmula tal como: informação + informante = C, que implica que a quantidade de informação e a presença do informante existem em razão inversa (GENETTE, 2017, pp. 237-238).

Inicialmente, como dito pelo autor, mesmo que em Platão a ideia de Narrativa Pura se propusesse como algo possível, Genette desconstrói essa ideia e demonstra que se trata igualmente de uma mimetização. Justamente por isso, o autor afirma – e cria seus conceitos – dizendo que ambas as definições se misturam, pois é notório que seria impossível contar uma história sem narrador e igualmente evidente que qualquer narrativa verbal se trata de uma mimetização daquilo que está sendo representado.

Agora será necessário estudarmos as especificações do roteiro de cinema em sua transformação do não verbal para o verbal. Nesse sentido, será importante termos em mente que a literatura, por ser uma arte exclusivamente verbal, mimetiza tudo aquilo que deseja representar do verbal e do não verbal. Para fazer isso, encontra diversas formas e estilos de texto que tem como preocupação construir uma estética eficiente para os fins que deseja alcançar textualmente. Em outras palavras, uma vez que o texto verbal é o primeiro e único veículo de expressão da literatura, a primazia estética e a ousadia formal de sua criação são uma preocupação importante do escritor.

EXT. CASA DE ALMEIDINHA - DIA

Abrimos com a imagem de um FACÃO sendo afiado.

CARACTERES em superposição: 1981

Ouve-se o murmúrio de VOZES alegres, vozes CANTANDO um samba acompanhado de um BATUQUE. Não vemos as pessoas. Mas os sons deixam claro que se trata de um ambiente festivo.

A letra do samba tem como tema: comida.

MÃOS NEGRAS amarram com um barbante a PERNA de um GALO. O galo é imponente e vistoso. Alternamos o galo --incomodado por ter a perna amarrada -- a imagens que sugerem a preparação de um almoço: ÁGUA FERVENDO numa enorme panela.

O galo parece reagir à imagem anterior.

Batatas sendo descascadas por MÃOS de uma mulher negra.

O galo reage como se entendesse a situação: vai virar comida.

GALINHAS MORTAS sendo depenadas por MÃOS de mulheres negras.

O galo reage. Ele tenta libertar a perna amarrada ao barbante.

MÃO masculina negra percute o couro de um pandeiro.

A letra do samba faz referência explícita ao tema comida.

O galo parece entender que seu fim está próximo.

Um FACÃO sendo afiado por mãos negras masculinas.

A faca vai CRESCENDO, tornando-se cada vez mais ameaçadora.

O galo se desespera. Luta. E escapa.

ALMEIDINHA, o negro que segura o facão, percebe a fuga do galo e dá o alarme.

ALMEIDINHA

O galo fugiu! (MANTOVANI, 2001, p. 2).

Esse primeiro exemplo, extraído do roteiro de Cidade de Deus, diz respeito ao que talvez seja o estilo de escrita do roteiro de cinema mais distinto do literário. Embora seja impossível definir que há um único estilo literário de escrita, o que quero dizer aqui é que talvez seja esse o exemplo onde haja menos engajamento estético na textualidade da obra. A preocupação de Mantovani é ser clareza e objetividade e não rebuscar sua forma de escrever. Como é possível observar, as descrições são bastante restritas dando mais espaço às ações. Mesmo essas, embora predominem no roteiro, são diretas e objetivas.

A quantidade de informações limita-se ao essencial. É possível perceber, inclusive, que a disposição gráfica do roteiro busca ser sucinta. Cada linha contém uma frase que indica uma ação curta. Isso, além de sugerir um ritmo ágil para o filme, demonstra uma total falta de preocupação com um texto esteticamente elevado em termos de estilo de escrita. O narrador é praticamente neutro. Porém, não neutro no sentido platônico de que, ao se esconder, o narrador está dando espaço para a mimesis, neutro no sentido de que não há adjetivações por parte dele. O narrador não emite juízos a respeito dos personagens e também não é ativo na história.

#### 60. INT. - LOJA DE PENHORES MASON-DIXON - DIA

Maynard, um garoto com ar de caipira, está por trás do balcão de sua de penhores quando, de repente, o caos irrompe em sua vida encarado em Butch.

MAYNARD:

Posso ajudá-lo em alguma coisa?

BUTCH:

Fecha o bico!

Butch rapidamente avalia a situação e fica parado próximo a porta.

MAYNARD:

Espere aí um minuto seu merda...

Antes que Maynard possa concluir sua ameaça, é a vez de Marsellus entrar. Ele não consegue ultrapassar a soleira da porta porque Butch lhe enfia os punhos na cara.

Os pés do gângster falham e o grandalhão cai esparramado, de costas.

Do lado de fora, dois carros da polícia com as sirenes gritando histéricas passam a toda.



Butch precipita-se sobre o corpo caído, esbofeteando-o mais ainda no rosto. Butch arranca a arma da mão de Marsellus e agarra seu dedo do meio.

BUTCH:

Então, você é chegado a caçar pessoas, hem?

Ele quebra o dedo. Marsellus deixa escapar um grito de dor. Butch então encosta o cano da 45 entre seus olhos, aciona o cão e coloca sua mão por trás da arma, para aparar o tranco.

BUTCH:

Agora adivinhe, grandalhão, você me pegou...

MAYNARD (off)

Pare onde está, meu merda!

Butch e Marsellus olham para cima para Maynard, que está brandindo uma espingarda de pressão, cujo alvo são os dois homens. (TARANTINO, 1997, pp. 114-115).

O segundo exemplo, retirado de “Pulp Fiction”, parece demonstrar um estilo mais demarcado. Como se pode observar, a presença do narrador é mais evidente, embora, mais uma vez, seja necessário reiterar que me refiro a sua presença não no sentido platônico, em que quanto mais narrador menos mimesis, e sim o contrário. O narrador aqui contribui para uma construção mimética mais elevada, pois há uma preocupação estética com a construção textual. Isso se evidencia através de três operações distintas. O narrador narra as ações com certo detalhamento, descreve o ambiente e os personagens e, além disso, os adjetiva com base em suas próprias impressões.

Em um trecho como: “um garoto com ar de caipira”, há uma participação clara do narrador como um agente que, além de ser capaz de narrar as ações, é também capaz de emitir seu próprio julgamento a respeito daquilo que está mostrando. Pois, como é possível observar, esse julgamento não parte de um dos outros personagens, uma vez que, como constatamos ao estudar a Narrativa de Falas, as impressões dos personagens são mimetizadas quase sempre exclusivamente através de suas falas.

Nesse outro trecho: “Butch então encosta o cano da 45 entre seus olhos, aciona o cão e coloca sua mão por trás da arma, para aparar o tranco.” há também uma construção que foge daquilo que se consideraria “comum” no roteiro de cinema. Pois, se pensarmos o roteiro como um texto que será filmado, ou seja, que tudo o que está sendo transformado em verbal com exceção das falas, voltará a ser não verbal quando o filme estiver pronto, não faria sentido explicar o motivo de uma ação. Caberia ao expectador entender o motivo pelo qual Butch coloca as mãos pra trás, mas Tarantino faz questão de expressar isso tornando o texto em si mais compreensível em todos os sentidos.

Com isso, é possível concluirmos que, no caso do roteiro de “Pulp Fiction”, há um engajamento estético na construção textual. Difere-se, então, do exemplo de “Cidade de Deus”, em que o nível de informações é reduzido ao essencial.

Há um aspecto que talvez ainda afaste, de certa forma, o roteiro da literatura. Como foi possível observar, a distinção entre o que o narrador narra e entre o que os personagens falam é muito mais demarcada no roteiro do que é na literatura. Isso se dá, inclusive, pela disposição gráfica que afasta as rubricas dos diálogos. No texto literário, há uma fusão maior entre o que o narrador diz e as falas dos personagens. No caso de uma obra em primeira pessoa ou uma que utilize o discurso indireto livre há uma simbiose quase total entre essas duas instâncias.

Observaremos, então, dois exemplos no roteiro de cinema que talvez reduzam um pouco mais a distância entre narrador e diálogos.

O táxi amarelo de Travis encosta em primeiro plano. Na porta traseira esquerda, leem-se as palavras "Serviço de Táxi de Confiança". Estamos em algum lugar na Quinta Avenida, na altura do número cinquenta. A chuva não para. Uma MULHER IDOSA entra pela porta traseira à direita, esmagando o seu guarda-chuva. Travis espera um momento, e então se afasta do meio-fio arrancando. Mais tarde, vemos o táxi de Travis em alta velocidade na avenida afetada pela chuva. A ação é periodicamente acompanhada pela narração de Travis. Ele está lendo um diário pessoal aleatório.

TRAVIS (V.O.)

(monótono)

10 de abril de 1972. Graças a deus que essa chuva ajudou a limpar os detritos e o lixo das calçadas.

POV DO TRAVIS de uma rua lateral qualquer: Mendigos, prostitutas, drogados.

TRAVIS (V.O.)

Estou trabalhando direto agora, o que significa turnos estendidos, das seis às seis, às vezes das seis às oito da manhã, seis dias por semana.

UM HOMEM DE TERNO acena para Travis no meio-fio.

TRAVIS (V.O.)

É pesado, mas me mantém ocupado. Eu consigo tirar de três a três e cinquenta por semana, mais com o que se arranja.

HOMEM DE TERNO (urgente)

A Kennedy está funcionando, motorista? Ou está fechada?

No assento ao lado de TRAVIS está um hambúrguer pela metade e uma porção de batatas-fritas. Ele apaga o cigarro dá um gole ao responder:

TRAVIS

Por que estaria fechada?<sup>13</sup> (SCHRADER, 1976, p. 6) (tradução do autor).

---

<sup>13</sup> No original: *Travis's yellow taxi pulls in foreground. On left rear door are lettered the words "Dependable Taxi Service". We are somewhere on the upper fifties on Fifth Ave. The rain has not let up. An ELDERLY WOMAN climbs in the right rear door, crushing her umbrella. Travis waits a moment, then pulls away from the curb with a start. Later, we see Travis' taxi speeding down the rains licked avenue. The action is periodically accompanied by Travis' narration. He is reading from a haphazard personal diary. / TRAVIS (V.O.) (monotone): April 10, 1972. Thank God for the rain which has helped wash the garbage and trash off the sidewalks. / TRAVIS' POV of sleazy midtown side street: Bums, hookers, junkies. / TRAVIS (V.O.): I'm working a single now, which means stretch-shifts, six to six, sometimes six to eight in the a.m., six days a week. / A MAN IN BUSINESS SUIT hails Travis to the curb. / TRAVIS (V.O.): It's a hustle, but it keeps me busy. I can take in three to three-fifty a week, more with skims. / MAN IN BUSINESS SUIT (urgent): Is Kennedy operating, cabbie? Is it grounded? / On seat next to TRAVIS is half-eaten cheeseburger and order of french fries. He puts his cigarette down and gulps as he answers: / TRAVIS: Why should it be grounded?*

O trecho acima, extraído do roteiro de “Taxi Driver”, contém o uso do Voice Over. Esse artifício, como já vimos anteriormente, diz respeito à uma narração de um dos personagens. Ou seja, não falamos aqui daquilo que é narrado nas rubricas – desse narrador, trataremos quando falarmos a respeito de Voz – mas aqui a quantidade de informações verbais é muito maior do que nos exemplos anteriores. Isso se dá porque, além de haver falas, há também uma narração do personagem principal que permeia todo o roteiro.

Em termos de disposição gráfica, ainda há um afastamento entre aquilo que é verbal e aquilo que não é verbal. No entanto, além de haver uma maior quantidade de discurso de falas, há também dois tipos. O primeiro, os diálogos comuns. O segundo, uma narração do personagem principal. Nesse sentido, há uma aproximação com a mimetização literária em função de que flutuamos entre aquilo que os personagens dizem e aquilo que o protagonista pensa.

Como pode ser observado, Travis narra aquilo que está fazendo quase que em tempo real. Ele observa a rua e depois explica que está trabalhando a noite, ele olha para as calçadas e diz que está feliz com o fato de que choveu porque a chuva varreu o lixo. Ou seja, há um julgamento imediato das ações que estão ocorrendo. E, mesmo que no momento que o filme estiver pronto, essas ações deixarão de ser verbais, aqui elas ainda estão expressas verbalmente. Então, como na literatura, há uma mescla entre ações, descrições, falas e pensamentos.

Porém, o último exemplo talvez seja aquele que melhor tenha realizado essa união.

Atrás do quarto de dormir encontra-se o boudoir de Karin. Ela está sentada diante do espelho e deixa Anna despi-la. Do vestido negro, das jóias, da cinta e das calças e da combinação murmurante liberta-se o corpo de uma mulher. Ele como que cresce e se expande quando liberta do peso e da amarração das vestes. Em seguida, vestida em camisola e gorro de dormir, ela fica irresoluta no meio do aposento. Anna a observa. Karin volta-se para a criada e fala baixo: - Não me olhe. Não me olhe assim, desse jeito, estou dizendo. Então, ela ergue a mão dos anéis e lhe dá uma forte bofetada na face. Anna ergue um dos ombros, mas não desvia o olhar. Perdoe-me, diz Karin, amedrontada com o olhar da mulher. Perdoe-me. Mas Anna sacode a cabeça, isto não, nenhuma desculpa. Pode ir, diz Karin. Anna inclina-se e se retira, fechando a porta por trás das cortinas (BERGMAN, 1977, p. 25).

No trecho acima, retirado do roteiro “Gritos e Sussurros”, até mesmo a disposição gráfica que, anteriormente demarcava claramente onde estavam as falas e onde estavam as rubricas, se modificou. Aqui, há um texto corrido que mistura o discurso de acontecimentos com o discurso de falas. As descrições são detalhadas assim como as ações. E há também uma mistura do narrador com uma das falas da personagem indicando uma presença de discurso indireto livre.

Em termos de diálogos, como é possível observar, apenas no primeiro há uma demarcação do travessão e no segundo nem sequer há isso. Mesmo assim, os trechos “Perdoe-me” e “Não me olhe assim” são claramente discursos diretos, pois o narrador nos informa que se tratam de falas.

Já em termos de narração, além de existir a presença do narrador em terceira pessoa que narra

as ações e descreve as imagens, há também um trecho que indica um possível uso de discurso indireto livre. O trecho diz: “mas Anna sacode a cabeça, isto não, nenhuma desculpa”. Como é possível observar, a frase começa referindo-se a Anna na terceira pessoa, afirmando que ela sacode a cabeça. Porém, entre as vírgulas, as duas frases seguintes parecem não dizer respeito a uma narração em terceira pessoa e sim a duas falas da personagem. Mas a diferença entre essas falas e as outras é que não há um apontamento claro do narrador indicando que é a personagem que está falando. Nesse sentido, seria possível afirmar que há uma simbiose total do narrador em terceira pessoa com a personagem Anna. E como foi possível notar no exemplo desse mesmo roteiro que analisamos na Narrativa de Falas, esse tipo de união entre narrador e personagem ocorre também quando se trata de pensamentos da personagem.

A partir desses quatro exemplos, foi possível observar que há diferentes maneiras de transformar o não verbal em verbal. A maioria delas, aproxima-se significativamente da forma como a literatura realiza esse mesmo procedimento em função de que diversos roteiristas possuem um engajamento estético para aprimorar seu texto e realizar diferentes formas de mimetização. Já, em outros casos, a escrita do roteiro é mais operacional e visa uma objetividade crua que tem como intenção facilitar a realização da obra fílmica.

Ainda a respeito de Narrativa de Acontecimentos, Genette comenta a respeito de um trecho da Ilíada que Platão decide retirar com o objetivo de mostrar quais informações são úteis e quais são inúteis para a narração de uma história.

Esse *litoral onde murmura o mar*, detalhe funcionalmente inútil na história, constitui tipicamente, apesar do caráter estereotipado da forma (que se reitera inúmeras vezes na Ilíada e na Odisseia), e para além das enormes diferenças de redação entre a epopeia homérica e o romance realista, aquilo que Barthes chama de um *efeito de real*. O litoral murmurante não serve para nada a não ser para fazer compreender que a narrativa o menciona somente porque isso está ali, e que o narrador, abdicando de sua função de escolher e direcionar a a narrativa, se deixa governar pela “realidade”, através da presença do que está ali e que exige ser “mostrado”. Detalhe inútil e contingente, trata-se do *medium* por excelência da ilusão referencial, ou seja, do efeito mimético: trata-se de um *conotador de mimesis*. Assim Platão, com uma mão infalível, o retira de sua tradução na medida em que é um traço incompatível com a narrativa pura (GENETTE, 2017, pp. 236-237).

A partir desse trecho, observa-se que o conceito de efeito de real idealizado por Roland Barthes exerce uma função importante na compreensão da eficiência mimética de uma narrativa.

Publicado originalmente em 1968, ao criar esse conceito, Barthes se propôs a defender que um dos principais efeitos de mimesis diz respeito a presença de informações na narrativa que não possuem importância definitiva para a história que está sendo contada. Ou seja, quando existem descrições que se ocupam de detalhar elementos que, em um primeiro olhar, pareceriam irrelevantes para o enredo, essas descrições tomam conta de iludir que se trata de algo real. Nesse sentido, seria possível afirmar que Genette considera o efeito do real como a execução mimética por excelência,

pois o narrador se esconde completamente uma vez que nos ilude ao convencer que está expondo o real.

No caso do roteiro de cinema, diversos elementos que poderiam ser compreendidos como efeito do real estão presentes.

#### 26. INT. - CASA DE LANCE – NOITE

A essa hora tardia, Lance transmudou-se de um traficante de drogas bom vivant numa criatura que veste robe de banho.

Ele está sentado numa cadeira confortável, com uma calça de ginástica azul e molambente, uma camiseta surrada mas gostosa de vestir com os dizeres “Taft, Califórnia”, e uma robe felpudo canelado. Em suas mãos há uma tigela de cereais com frutas. Em frente a ele, na mesinha de centro, há uma jarra de leite, a caixa de onde os cereais saíram e um cachimbo de haxixe pousado num cinzeiro.

Na tela panorâmica da TV em frente à mesa estão os Três Patetas se casando (TARANTINO, 1995, p. 66).

Como se pode observar no trecho acima, há um excesso de descrições do ambiente do personagem. Todas são necessárias? Não exatamente. Não seria preciso dizer a cor da calça, ou o que está escrito na camiseta, ou que está passando na televisão. Essas informações poderiam ser colocadas como possíveis geradores do efeito de real, pois elas não são fundamentais para a história que está sendo contada, mas nos ajudam a imergir e imaginar com mais eficiência aquilo que está sendo representado.

É claro que o conceito de Barthes pode ser questionado a partir de possíveis interpretações de que tudo tem um porque de estar lá. Porém, fica claro que para uma compreensão objetiva da ação e da caracterização do personagem não haveria necessidade de descrever tão extensivamente. Inclusive, isso nos leva a questão referente a temporalidade da narrativa. Pela quantidade de descrições poderíamos deduzir que essa imagem dura um longo tempo, porém enquanto filme é uma cena extremamente curta.

A partir disso é que identificamos que há uma diferença entre a mimesis em uma obra de expressão verbal e uma obra de expressão imagética e sonora. No caso do cinema, a inserção de elementos que não se relacionem com a narrativa propriamente dita é inevitável, pois durante as filmagens diversos elementos estarão visíveis e audíveis, pois são de fato as próprias “coisas” que lá estão. Quando Genette afirma que a mimesis real é impossível, o que ele quer dizer é que quando palavras enunciam coisas reais para tentar retratá-las elas ainda assim são palavras e não as próprias coisas. No caso do cinema, quando um objeto for utilizado ele será o próprio objeto e não uma palavra que se refira a ele.

É claro que cinema é mimesis, assim como a literatura, mas diferentemente de uma obra em expressão verbal o cinema provavelmente é capaz de produzir efeitos de realidade com maior eficiência. Nesse sentido, aplicar a conceituação de Barthes a um roteiro e a um filme geram

conclusões diferentes. Pois embora o filme pronto também busque representar algo que não é verdadeiro, ele utiliza de “coisas” reais para fazer isso.

Genette ainda define mais algumas conceituações a respeito de Modo, porém, nenhuma delas tem em si grandes diferenciações com o roteiro de cinema para que seja necessário mencioná-las detalhadamente. Ao invés disso, irei tratar a respeito delas juntamente com nosso próximo campo de análise. Portanto, iremos, agora, para concluir esse capítulo, identificar quem é o narrador no roteiro de cinema e como ele se relaciona com o narrador na literatura. Para respondermos essa questão, estudaremos aquilo que Genette chama de Voz.

### 3.4 VOZ

A discussão a respeito do narrador no cinema já é antiga e muitas ideias se construíram a respeito disso. Se fizermos o exercício rápido de tentar identificar o narrador em um filme hipotético, em um primeira reflexão talvez fossemos levados equivocadamente a acreditar que o diretor do filme cumpre esse papel. Porém, sabemos que o cinema é um trabalho que envolve diversos outros agentes na construção de suas obras. Não seriam, então, os roteiristas, montadores, atores e produtores igualmente narradores no sentido de que contribuem decisivamente para a construção da narrativa fílmica? Fica claro que o argumento de que o diretor é o único narrador possível não se sustenta. Diferentemente de um livro, não é possível apontar um autor claro para a obra em questão e isso também traz dificuldades para apontarmos quem seria seu narrador. Então permanece a pergunta: quem é o narrador no cinema?

A principal teoria a respeito disso, idealizada por Jost e Gaudreault (2009), concebeu uma instância narradora chamada de *Meganarrador*. Ele possui esse nome, pois diz respeito a um narrador extradiegético, ou seja, que não faz parte do universo da história, e que é o responsável pela organização da narrativa em todos os seus campos de construção fílmica.

Nessa perspectiva, pudemos propor um modelo segundo o qual o narrador fundamental responsável pela comunicação de uma narrativa fílmica, poderia ser assimilado a uma instância que, manipulando as diversas matérias de expressão fílmica, as agenciaria, organizaria suas elocuições e regeria seu jogo para entregar ao espectador as diversas informações narrativas (JOST; GAUDREULT, 2009, p. 74).

Ou seja, a sincronia entre imagem e som, enquadramentos, montagem, cortes e anacronias é comandada por esse narrador. Sua presença pode passar despercebida, pois raramente pensamos a respeito do dispositivo audiovisual quando assistimos a um filme. Mas ele está lá, direcionando a ordem dos acontecimentos e possibilitando que a harmonia entre todos os elementos necessários para que o filme aconteça esteja funcionando.

Para que a narração realizada pelo Meganarrador possa ser bem-sucedida, dois processos fundamentais precisam acontecer e estar sincronizados entre si. Para isso, três operações de significação precisarão se fundir fazendo com que o processo de “discursivização fílmica” possa ocorrer. São essas operações: a encenação, o enquadramento e o encadeamento.

O primeiro processo, responsável por um ordenamento primário de duas dessas significações, intitula-se *Mostração*. Esse processo se dá a partir da união entre encenação e enquadramento que estabelece uma articulação de cada fotograma, um após o outro, permitindo uma apresentação de quadro a quadro sobre a tela.

Depois de articulados uns aos outros, os fotogramas cumprem o papel de dar a ilusão de movimento e realizam, então, o segundo processo necessário para que se crie o Meganarrador. Esse processo é chamado de *Narração*. A partir dele, ocorre a junção entre encenação e enquadramento com o encadeamento e essa junção permite que, a partir da união dos fotogramas, os planos da obra fílmica possam ser visualizados. É com isso que se criam maiores possibilidades de modulação temporal e é a partir dessa união de processos que se faz o Meganarrador.

Embora com isso encontremos uma possível resposta para a pergunta de quem é o narrador no cinema, nosso assunto aqui diz respeito ao roteiro e não ao filme pronto. Então mesmo que as teorias do Meganarrador possam nos ser úteis para uma compreensão mais ampla de quem é o responsável por conduzir a narração na obra fílmica, seguiremos os passos de Genette para traçarmos um paralelo com a narrativa literária.

Ao iniciar suas considerações a respeito de *Voz*, Genette afirma que o objetivo de considerarmos esse campo de análise diz respeito a uma mudança de foco de olhar. Não devemos mais observar apenas o enunciado, mas atentarmos àquele que enuncia. Além de existirem diversas maneiras de se construir um enunciado torna-se igualmente importante lembrarmos que ele não é neutro ou, pelo menos, que ele foi produzido por uma instância narradora.

Como diz Genette:

“Durante muito tempo, costumava deitar-me cedo”: não há dúvida de que um enunciado como esse não se deixa ler – como, digamos, “A água ferve a cem graus” ou “A soma dos ângulos retornos de um triângulo é igual a dois retos” - sem que se leve em conta aquele que o enuncia, e a situação em que o enuncia; *eu* só se identifica com referência e ele, e o passado findo da “ação” relatada só é tal com relação ao momento em que ele narra. Para retomar os célebres termos de Benveniste, a história não se dá aqui sem uma parte de discurso, e não é muito difícil mostrar que na prática é sempre assim (GENETTE, 2017, p. 288).

Ou seja, a partir daqui torna-se fundamental considerarmos o *quem*. A partir do quem, ou seja, da presença do eu, Genette é capaz de afirmar que em um texto narrativo não é apenas para o conteúdo da narrativa que devemos atentar e também não somente para a construção do enunciado

narrativo. Se faz necessário observarmos que há uma instância narradora que produz os enunciados em questão ou que, em outras palavras, enuncia. E, como observado por Genette, em uma narrativa ficcional o narrador pode cumprir diversas funções. Além de guiar a ordem dos acontecimentos, o narrador decide quais informações serão emitidas, decide como irá emití-las e revela suas próprias características que podem, ou não, estar associadas a história que ele está contando. Dessa forma, ele se faz capaz de transmitir e omitir tudo aquilo que for de seu interesse ou de suas possibilidades.

É esse tipo de incidência que iremos considerar sob a categoria da voz: “aspecto, diz Vendryès, da ação verbal considerada em suas relações com o sujeito” – não sendo esse sujeito aqui unicamente aquele que sofre ou exerce a ação, mas também aquele (o mesmo ou outro) que a relata e, eventualmente, todos aqueles que participam, seja passivamente, da atividade narrativa” (GENETTE, 2017, p. 289).

Então, dentro desse campo de análise, observaremos tudo aquilo que diz respeito a instância narradora, qual sua relação com o enunciado e quais os aspectos que envolvem sua maneira de enunciar.

O primeiro aspecto analisado por Genette diz respeito ao Tempo Narrativo. Porém, comentaremos brevemente esse campo, uma vez que já o discutimos quando comentamos o tempo do roteiro de cinema. No entanto, vale lembrar que a grande diferença entre a temporalidade do texto literário e do texto cinematográfico encontra-se no tempo verbal empregado para narrar as histórias.

Genette afirma que a principal determinação temporal da instância narrativa é evidentemente a posição relativa com relação a história. Ou seja, essa determinação pode ser identificada a partir da temporalidade verbal já que ela determina uma distância (ou não) relativa aos fatos narrados. Com efeito, Genette cria quatro categorizações temporais para o texto literário. São elas: *ulterior* (posição clássica da narrativa no passado, sem dúvida a mais frequente), *anterior* (narrativa predicativa, geralmente no futuro, mas que nada proíbe narrar no presente), *simultânea* (narrativa no presente contemporâneo da ação) e *intercalada* (entre os momentos da ação).

Como se pode observar, no que diz respeito a literatura, todas as categorizações se tornam possíveis de serem executadas e não nos faltam exemplos para identificá-las. Porém, no que diz respeito ao texto cinematográfico, já nos é claro que a categoria padrão para sua escritura é a da narrativa simultânea, pois é nela que o enunciado narrativo se encontra no tempo exato da ação. Por outro lado, como já foi possível reconhecer, a narrativa intercalada também é bastante comum ao texto cinematográfico, uma vez que diversos roteiros possuem um narrador homodiegético (que pode ser realizado através de voice overs, cartas, diários ou mesmo através de falas). Em alguns exemplos, como é o caso do roteiro de “Gritos e sussurros”, já foi possível inferir que há um narrador homodiegético, no caso, Agnes, ao escreve seu diário, e há o narrador do texto



cinematográfico em si.

Essa colocação nos propõe, então, um questionamento. Como observarmos anteriormente, no que diz respeito a obra filmica o narrador heterodiegético é também conhecido como meganarrador. Ou seja, ele ordena os acontecimentos, guia através do dispositivo audiovisual, mas não faz parte da história. Além disso, em alguns casos, há um narrador que faz parte da história e a narra. Mas, quando se trata do texto cinematográfico, sempre haverá esse outro narrador que será externo a história (portanto, heterodiegético), mas que não será o meganarrador, pelo menos em seu sentido pleno, uma vez que o narrador se manifesta pelo uso de diversas linguagens não verbais. Quem seria, então, o narrador heterodiegético no roteiro de cinema?

O primeiro aspecto que talvez nos ajude a chegar a uma resposta para a pergunta em questão diz respeito a Pessoa narrativa. Normalmente, quando lemos um texto literário e buscamos identificar o narrador daquele texto, um de nossos primeiros impulsos é entender se o narrador do livro é em primeira ou terceira pessoa, ou, como seria possível definir de forma básica, se ele faz parte do mundo da história ou se não faz. Porém, quando discute o conceito de Pessoa, Genette afirma que a questão não está em definir o narrador gramatical e retoricamente e, sim, em sua atitude narrativa.

A escolha do romancista não se dá entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (cujas formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica); fazer a história ser contada por um dos seus “personagens”, ou então, por um narrador estranho a essa história. A presença de verbos na primeira pessoa em um texto narrativo pode remeter para duas situações bem diferentes, que a gramática confunde, mas que a análise narrativa deve distinguir: a designação do narrador enquanto tal por ele mesmo (...) e a identidade da pessoa entre o narrador e um dos personagens da história (...) A verdadeira questão consiste em saber se o narrador tem ou não a oportunidade de empregar a primeira pessoa para designar um de seus personagens. É possível diferenciar aqui, portanto, dois tipos de narrativa: uma com narrador ausente da história que narra e a outra com narrador presente enquanto personagem na história que narra. Chamo o primeiro tipo, por razões evidentes, de heterodiegético e o segundo tipo de homodiegético (GENETTE, 2017, pp. 323-324).

A questão a se tratar não diz respeito unicamente a posição gramatical do narrador, mas de suas atitudes e, principalmente, de suas possibilidades. Como Genette afirma, é essencial compreender se o narrador tem ou não a *oportunidade* de empregar a primeira pessoa para designar um personagem. E esse termo se mostra muito oportuno para compreendermos mais detalhadamente quem é o narrador do texto cinematográfico.

De modo geral, é possível afirmar que existem dois tipos de narrador, o heterodiegético (que é o narrador ausente do mundo da história) e o homodiegético (que é o narrador presente enquanto personagem). Como já foi possível observar, o roteiro de cinema também possui essas duas possibilidades de narração. Porém, o que se mostra particular do texto cinematográfico, é que as duas categorias convivem entre si e estabelecem uma espécie de hierarquia.

## INT. SALÃO DE BAILE - NOITE

O local está lotado de gente. Quase todos com cara de bandido. Dadinho e Bené entram com pose de donos do pedaço.

BUSCA-PÉ (V.O.)

Dadinho virou um dos assaltantes mais procurados do Rio de Janeiro. Com dezoito anos, ele era o bandido mais respeitado na Cidade de Deus.

Dadinho é cumprimentado por todos, sempre com muita deferência, especialmente por Tuba, que não se cansa de cumprimentar o bandido e resiste em soltar-lhe a mão (MANTOVANI, 2001, p. 51).

Como se pode observar, no trecho acima há uma narração homodiegética de um dos personagens da história que detalha acontecimentos a partir de sua visão subjetiva daquilo que vive como personagem. Porém, há também uma narração heterodiegética que nunca utiliza a primeira pessoa e que define a ordem dos fatos e como eles serão mostrados. Ou seja, há um narrador externo a história que é o principal responsável por seu avanço. O importante aqui é atentar ao fato de que não há necessidade de haver um narrador homodiegético no roteiro de cinema, porém o narrador heterodiegético é estritamente necessário, pois é ele quem dá continuidade a história que está sendo contada. Nesse sentido, seria possível afirmar que o narrador homodiegético está subordinado ao narrador heterodiegético, pois ele depende de sua narração para entrar em cena.

Com isso, a primeira conclusão possível é a de que o narrador heterodiegético é aquele que comanda a narração dos roteiros de cinema não havendo possibilidades de que esse narrador não exista. Mas ainda assim, é necessário compreendermos mais a fundo quem é esse narrador e como ele opera.

Se faz necessário aqui falarmos a respeito de Ponto de vista e Focalizações. Embora em Genette essas definições façam parte da categoria de Modo, se mostra mais eficiente para essa pesquisa trazer agora a discussão a respeito desses pontos, pois eles são de extrema importância para compreendermos o papel do narrador no roteiro cinematográfico.

Antes de aplicarmos as definições de Ponto de vista e Focalização ao roteiro de cinema, se faz necessário compreender como elas se aplicam ao filme pronto, para, assim, identificarmos quais as diferenças em relação ao texto cinematográfico. Muito se teorizou a respeito do Ponto de vista no cinema, uma vez que a problemática que se coloca a seu respeito é bastante evidente. O filme opera demonstrando aquilo que vemos (todas as imagens em questão), mas impõe o questionamento de quem vê. Há o personagem, por exemplo, que também observa, também tem seu ponto de vista e do qual também podemos apreender o que enxerga, mas que não será o dono da única posição que ficará clara ao espectador. Nesse sentido, Jost e Graudeault (..) definem três formas de ocularização para compreendermos quem observa o quê.

Inicialmente, há a ocularização interna primária que se refere ao uso da câmera como o

próprio ponto de vista do personagem. Uma lente desfocada, por exemplo, poderia dar a entender que diz respeito ao olhar de um bêbado. A segunda definição é a de ocularização interna secundária. Ela se estabelece a partir de um racord que nos “explicará” que o plano seguinte diz respeito a algo que o personagem está vendo. Um exemplo disso seria vermos um personagem olhando pela janela e, na sequência, vermos uma paisagem. Ou seja, inicialmente não observávamos a imagem pelo ponto de vista do personagem, mas, logo em seguida, passamos a ver assim. E a última ocularização determinada pelos autores é a ocularização zero. Essa, ocupa um lugar que não diz respeito ao ponto de vista de nenhum dos personagens, mas sim ao do Meganarrador.

Porém, no que diz respeito ao roteiro de cinema, torna-se fundamental compreender quais as possibilidades de focalizações que o texto cinematográfico oferece. No que diz respeito a literatura, Genette propõe a seguinte definição.

- a) narrativa não focalizada ou com focalização zero, quando o narrador é “onisciente”, isto é, ele diz mais do que sabe qualquer personagem.
- b) narrativa com focalização interna: fixa, quando a narrativa mostra os acontecimentos como que filtrados pela consciência de um único personagem (...) variável, quando o personagem focal muda no decurso do romance (...) múltiplo, quando o mesmo acontecimento é evocado várias vezes segundo o ponto de vista de diferentes personagens (...)
- c) narrativa com focalização externa: quando ao leitor ou espectador não é facultado conhecer os pensamentos ou sentimentos do herói (JOST; GAUDREULT, pp. 166-167).

A partir dessas três definições de focalização, Jost e Gaudreault aplicam as conceituações de Genette ao cinema e criam suas definições de focalização.

A primeira delas diz respeito a focalização interna que é quando a narrativa está restrita àquilo que o personagem pode saber. Ou seja, não há informações sobre a história que sejam externas ao que o personagem presencia e vive. Nesse sentido, se faz necessário que ele esteja presente em todas as sequências do filme ou que possa lidar apenas com informações que lhe foram emitidas.

A segunda definição diz respeito a focalização externa. Em um primeiro olhar, se compararmos com a definição de Genette sobre essa mesma focalização na literatura, poderíamos afirmar que qualquer filme que não possua uma narração dos personagens diz respeito a focalização externa. No entanto, é possível que diversos sentimentos do personagem sejam apreendidos pelo espectador sem que ele tenha que verbalizá-los. A partir de suas feições, seus gestos e sua mímica, torna-se possível compreender questões de seu mundo interno. Ou seja, a focalização externa diz respeito a uma restrição do ponto de vista da informação. O personagem sabe coisas que o espectador não sabe. Eventualmente é possível inferir coisas a seu respeito, mas diferentemente da focalização externa, não apreendemos a totalidade daquilo que o personagem detém.

A terceira definição é a de focalização espectral. Essa, inverte a relação com a anterior oferecendo informações ao espectador que o personagem não possui. Ou seja, o Meganarrador,

através do uso de seus dispositivos, favorece a visão do espectador em relação a dos personagens.

A partir dessas três definições de focalização no cinema, se faz necessário compreendermos como elas operam dentro do texto cinematográfico. Dessa forma, será possível responder com mais profundidade quem é o narrador no roteiro de cinema.

Inicialmente, é perceptível que as três definições de focalização dizem respeito a duas camadas de compreensão. Inicialmente, às informações que o personagem possui e, depois, à forma como essas informações são transmitidas ou omitidas. É nesse sentido que a ocularização ocupa total importância em nossas definições, pois, como vimos, para que seja possível definir que tipo de ocularização e que tipo de foco narrativo opera em um filme torna-se necessário identificarmos como o dispositivo audiovisual trabalha para realizar essa operação.

Quando falamos da obra fílmica, sabemos que essas definições se manifestam através do dispositivo audiovisual. Mas e como elas se manifestam no roteiro de cinema?

O primeiro exemplo que iremos apresentar diz respeito a ocularização interna primária. Como sabemos, ela é bastante rara na história do cinema, principalmente no que diz respeito a um filme inteiro realizado em primeira pessoa. Porém, existem alguns exemplos e iremos analisar um deles.

O trecho a seguir diz respeito ao filme “Enter the Void”, de Gaspar Noé. O filme é inteiramente realizado na primeira pessoa, ou seja, a câmera representa os olhos do personagem principal. Antes de começar o roteiro, o diretor insere o seguinte aviso:

**Figura 1:** Aviso sobre o modo de realização do filme “Enter the Void”

**Director's note:** The first minutes of this movie will be shot according to the principle of subjective vision whereby the camera sees everything through the eyes of Oscar, our main character. We will follow his nervous eye movements and if the practical reality imposes a breakdown within the scenes, the different shots will be imperceptibly linked when he blinks or during his rapid panoramic eye-movements. As his mouth will be out of his field of vision, his voice will of course be heard OS, as though coming from the camera. The action will pass in real time as perceived by Oscar. So during the first minutes of the movie there will be no ellipses (except when he passes out), no variation in the shooting speed and no change in focal. In order to transmit this cinematic bias, the screenplay has been written in the first person, as the use of "I" is better for describing the actions of the characters as perceived by Oscar, thus the spectator.

Fonte: trecho selecionado pelo autor (2018)

A partir desse trecho, é possível perceber qual foi a opção verbal utilizada por Gaspar Noé para narrar um filme inteiro em primeira pessoa. O diretor decidiu que escreveria o roteiro igualmente em primeira pessoa indicando, assim, que todas as menções feitas ao “Eu” dizem respeito a duas possibilidades: um movimento de câmera ou uma ação que o ator que representa esse personagem por trás das câmeras deve efetuar.

**Figura 2:** Trecho que trata dos movimentos da câmera

**3 - DREAM**  
(INTERIOR DREAM TOILET STALL, NIGHT)

An image with a dark, badly-defined outline forms...\*

I open a door and go into a recess with peeling walls. A slab in the middle with a hole bored in it evokes a squat-down toilet. The slab is splattered with purplish stains and dribbles. I step back towards the door but it has disappeared, now replaced by a smooth wall. The stains seep outwards, as though absorbed by the walls. My eyes are drawn back to the hole in the middle of the slab. It has grown.

Above me, a white light bulb starts vibrating, as does the whole room. This phenomenon is accompanied by a loud whistling sound.

I fall down on the ground with my head at the edge of the hole. Looking down it I suddenly see the foundations of the building receding further and further away, as though a strange force had abruptly wrenched the room away from the building it was in. It's like the room is soaring vertically at great speed. The lights of the city disappear dizzily beneath my eyes. The axis of the room starts to tilt. I suddenly look away: two hands grab me by the feet and pull me towards the door that has reappeared and is now open...

A phone rings loudly somewhere.  
The dream dissolves...

Fonte: selecionado pelo autor (2018)

Como é possível notar, um enunciado como “*I step back towards the door...*” diz respeito a um movimento que a câmera deve fazer, dando a entender que é o personagem que realiza essa ação. Em um trecho como “*Looking down it I suddenly see the foundations of the building receding further and further away...*” é possível inferir que a câmera se move para baixo enquadrando os prédios que o personagem está olhando.

Nesse sentido, é perceptível que Gaspar Noé adotou uma estética verbal para gerar, no próprio texto, a ideia de que tudo aquilo que é visto pela câmera diz respeito a visão do personagem. Seria possível afirmar que ele tornou o uso do “Eu” um enunciado técnico-narrativo, pois ele indica questões a respeito da história e necessidades técnicas para a realização do filme.

O próximo exemplo a ser analisado diz respeito a ocularização interna secundária.

DE VOLTA PARA OS BASTARDOS  
Donny faz o caminho mais longo até Werner...

RECRTURA BUTZ  
Observa tudo...

Enquanto alternamos cortes entre Donny andando e Werner esperando, também alternamos cortes entre Donny e a Sra. Himmelstein... (TARANTINO, 2009, pp. 32-33).

Há aqui um exemplo de uma ocularização interna secundária. Como é possível observar, o Recruta Butz olha para Donny que se aproxima dele para lhe espancar. O roteiro afirma que há uma alteração de cortes (fazendo menção a montagem) entre Donny andando e Werner esperando. Nesse sentido, torna-se possível compreender que a partir do record de olhar de Butz compreendemos que é ele quem olha para Donny.

A forma como Tarantino encontrou de expressar isso, diz respeito a uma mistura de enunciados técnicos com enunciados narrativos. Há menções diretas a técnica do filme, mas há também a afirmação de que um personagem está olhando e esperando. Nesse sentido, a soma dos dois tipos de enunciado é que provoca o efeito necessário para que se torne compreensível que diz respeito a uma ocularização interna secundária.

Porém, seria possível realizar esse mesmo efeito sem o uso dos enunciados técnicos?

Agora, Anna percebe que a mulher morta chorou, as lágrimas rolaram pelas suas faces e caíram no travesseiro branco, pontudo. Os olhos estão, de fato, fechados, mas há um ligeiro movimento nas pálpebras. Anna quer falar de novo, mas não consegue. Por isso, senta-se na beirada da cama, expectante, sem ansiedade ou agitação. Ela segura as mãos magras de Agnes sem deslocá-las de sua posição (BERGMAN, p. 46).

No caso do roteiro de Bergman, fica evidente que o mesmo efeito pode ser causado pelo uso do verbo “percebe”. Quando o narrador afirma que Anna percebe algo na outra personagem e essa percepção nos é descrita, automaticamente somos levados a imaginar essa relação entre a personagem de Anna olhando e, posteriormente, aquilo que ela olha. Nesse sentido, encontra-se aqui uma similaridade total com a focalização do texto literário, pois através de um verbo que na literatura nos daria a entender que conhecemos o mundo interno do personagem, aqui somos transportados para esse mundo interno igualmente, pois assumimos seu ponto de vista. Trata-se, mais uma vez, de um enunciado técnico-narrativo.

Por fim, a ocularização zero diz respeito a qualquer descrição imagética que não parta do ponto de vista de algum personagem. Ou seja, grande parte daquilo que nos é descrito em um texto cinematográfico se trata de uma ocularização zero.

Em termos de focalizações, também é possível observarmos alguns exemplos que dizem respeito as definições propostas. O primeiro tipo de focalização - focalização interna – fala mais a respeito de uma proximidade que temos com o personagem ao longo de toda a história narrada. Como vimos anteriormente, é o filme (ou o roteiro) em que tudo que sabemos é aquilo que o personagem no qual estamos focalizados sabe. Nesse sentido, em termos de excução não há grandes particularidades para analisarmos, uma vez que se trata de uma disposição das informações da

história.

O segundo tipo de focalização – a focalização externa – pode ser analisada de duas maneiras. Inicialmente, o primeiro aspecto desse tipo de focalização, diz respeito a uma informação que é omitida do espectador, mas que o personagem conhece. Nesse sentido, só nos fica claro que o personagem conhece uma informação que nos desconhecemos a partir do momento em que passamos a conhecê-la.

De repente o silêncio é quebrado pelo som horrível e estridente da voz de uma mulher, emitido com raiva.

VOZ DA MULHER

Não! Eu disse não!

Mary caminha lentamente para a janela, percebendo que a voz terrível vem da casa atrás das cabanas. A CÂMERA A SEGUE para a janela e uma vez que chega lá, vemos que a luz ainda está acesa no quarto no andar de cima e a voz está vindo daquele cômodo. A chuva parou e a lua apareceu.

VOZ DA MULHER

Não quero que você traga essas jovens estranhas para o jantar.. (um tom horrível e sarcástico se insinua na voz) ... à luz de velas, suponho, à moda erótica barata de jovens com mentes eróticas baratas!

VOZ DE NORMAN

Mãe, por favor...<sup>14</sup> (STEFANO, 1960, s/n) (tradução do autor).

Há, no trecho acima, um exemplo claro de uma focalização externa. Nesse ponto do filme não sabemos ainda, mas a voz de mulher que se refere a voz da mãe de Norman Bates é, na verdade, emitida pelo próprio Norman. Ou seja, há uma informação que desconhecemos, mas que o personagem de Bates conhece.

O médico lhe aplica uma nova dose de morfina, mas em vão. Uma imensa força, como que vinda de fora, estremece o corpo torturado. Um súbito vômito esparrama-se sobre a cama. Ela grita e grita, agora as palavras não são mais discerníveis.

De súbito, ela recai fundamente na cama, com o corpo estremeando violentamente e os olhos abertos.

Maria começa a chorar, talvez seja a tensão e o horror que se libertam. Karin leva uma das mãos diante do rosto, como se fosse para livrar-se uma teia de aranha (BERGMAN, p. 29).

No trecho acima, há um exemplo do outro tipo de focalização externa. A partir de pequenas inferências aos gestos dos personagens passamos a saber algo sobre eles, mas não os

---

<sup>14</sup> No original: *Suddenly the quiet is shattered by the shrill, ugly sound of a woman's voice, raised in anger. / WOMAN'S VOICE: No! I tell you no! / Mary walks slowly to the window, realizing that the terrible voice is coming from the house behind the cabins. CAMERA FOLLOWS her to window and once there we see the light is still on in the upstairs bedroom and the voice is coming from that room. The rain has stopped and the moon is out. / WOMAN'S VOICE: I won't have you bringing strange young girls in for supper.. (an ugly, sneering note creeps into the voice) / ...by candlelight, I suppose, in the cheap erotic fashion of young men with cheap, erotic minds! / NORMAN'S VOICE: Mother, please...*

acompanhamos ao longo de toda a narrativa. É possível, por exemplo perceber a dor sentida pela doente a partir do corpo estremeando, dos gritos e dos murmúrios. E é também possível perceber a tristeza sentida por Maria ao chorar e por Karin ao tapar o rosto com as mãos. Nesse sentido, o próprio texto toma conta de descrever as ações das personagens e nos informa a respeito de algo do seu mundo interno a partir desses gestos.

O terceiro tipo de focalização diz respeito a espectral. Nela, o espectador sabe algo sobre a história que o personagem não sabe.

#### INT. MARY NO CHUVEIRO

Por sobre a barra que segura a cortina do box, podemos ver a porta do banheiro, não totalmente fechada. Por um momento, observamos Mary tomando banho e se ensaboando.

Ainda há uma breve preocupação em seus olhos, mas de forma geral ela parece aliviada. Agora vemos que a porta do banheiro se abre lentamente.

O barulho do chuveiro abafa qualquer som. A porta é então lenta e cuidadosamente fechada.

E vemos a sombra de uma mulher contra a cortina do box. Mary está de costas para a cortina. O brilho branco do banheiro é quase ofuscante.

De repente, vemos a mão levantar, agarrar a cortina e puxá-la para o lado<sup>15</sup> (STEFANO, 1960, s/n) (tradução do autor).

Na cena mais clássica de Psicose podemos observar um exemplo de uma focalização espectral. Como é possível notar, quando o narrador descreve as ações referentes àquilo que Mary não vê, ele conversa com o espectador. Ele diz: “*We see the shadow of a woman*”, indicando que quem vê somos nós e não a personagem. Assim, nos fornece uma informação que Mary não possui. Do contrário, o narrador diria que ela olha para a sombra e ela vê a mulher e não “nós”.

Se retomarmos o início de nossa investigação a respeito de Voz, agora será possível responder com mais fundamentação quem é o narrador no roteiro de cinema. Como observamos, há possibilidade de existir um narrador homodiegético, mas o principal narrador – aquele que faz a história se movimentar – é o narrador heterodiegético. Quando ele age, ele cumpre a função de tornar verbal tudo aquilo que o Meganarrador irá executar através de seus dispositivos audiovisuais. Ou seja, todos os elementos que durante a realização do filme não são verbais, partem de uma descrição verbal do roteiro realizada pelo narrador heterodiegético. Como vimos anteriormente, os dispositivos – desde ponto de vista, até focalizações, ações e descrições – são narradas por esse

<sup>15</sup> No original: *INT. MARY IN SHOWER / Over the bar on which hangs the shower curtain, we can see the bathroom door, not entirely closed. For a moment we watch Mary as she washes and soaps herself. / There is still a small worry in her eyes, but generally she looks somewhat relieved. Now we see the bathroom door being pushed slowly open. / The noise of the shower drowns out any sound. The door is then slowly and carefully closed. / And we see the shadow of a woman fall across the shower curtain. Mary's back is turned to the curtain. The white brightness of the bathroom is almost blinding. / Suddenly we see the hand reach up, grasp the shower curtain, rip it aside*



narrador heterodiegético que encontra formas verbais de escrever aquilo que depois deixará de ser verbal. Nesse sentido, seria possível denominarmos o narrador do roteiro de cinema como *Meganarrador verbal*, pois sua função enquanto narrador é a mesma na escrita do roteiro e na realização do filme, com a única diferença de que no texto cinematográfico ele torna verbal todos os elementos audiovisuais.

A partir dessa investigação que relaciona o texto literário com o texto cinematográfico foi possível percebermos que, mesmo que possua suas especificidades, o roteiro de cinema possui diversos aspectos muito semelhantes com a escrita literária. Aplicando o processo analítico de Genette tivemos sucesso em observar que suas definições se enquadram de diversas formas no texto cinematográfico, fazendo com que nossa hipótese inicial, de que o roteiro pode ser considerado um gênero literário, esteja muito próxima de se confirmar.

Para concluirmos nosso trabalho, iremos, então, para o terceiro e último capítulo que pretende investigar questões mais amplas a respeito da relação entre cinema e literatura. Nele, não iremos discutir questões estruturais, mas sim investigar fenômenos mercadológicos e sociais que colaboram para que o roteiro não costume ser acessado pelo público em geral.

## 4 O QUE O CINEMA QUER DE NÓS E O QUE ESTAMOS FAZENDO COM ELE

Agora, abro espaço para uma reflexão mais especulativa que tomará conta de identificar alguns fenômenos subjetivos presentes no mercado audiovisual. A partir deles, tentarei responder porque, mesmo os roteiros que estão disponíveis para a venda, raramente são lidos pelo público em geral.

Denomino essa reflexão de “especulativa” pois os sintomas que a englobam são dificilmente comprovados em termos teóricos. Além disso, não há uma única resposta para a pergunta que quero responder. Mas é possível, no entanto, refletir a respeito de alguns fatores que nos ajudarão a entender o que vem ocorrendo no mercado literário e cinematográfico nos dias de hoje. Como se sabe, diversos roteiros de filmes importantes se encontram publicados e estão facilmente acessíveis para o público. Porém, eles não costumam ser lidos, e a maioria das pessoas nem sequer sabem que eles existem. Por que isso acontece?

### 4.1 A RELAÇÃO QUE (NÃO) TEMOS COM A PALAVRA E A OBSESSÃO QUE TEMOS PELA IMAGEM

Quando o assunto diz respeito aos motivos que levam alguém a não ler algo, o primeiro fator que devemos considerar é a relação das pessoas com o ato da leitura. Em 2015, o Instituto Pró-Livro realizou a quarta edição de sua pesquisa que visa traçar os hábitos de leitura da população brasileira. Segundo os resultados,<sup>16</sup> o brasileiro lê, em média, 4,96 livros por ano. Sendo 2,43 inteiros e 2,53 em partes. Além disso, a pesquisa também aponta quais são os tipos de livros mais lidos, e as respostas se dão da seguinte forma: Bíblia; Religiosos; Contos; Romance; Didáticos; etc. Em décimo sexto lugar nessa lista encontra-se a categoria “Artes” na qual, possivelmente, poderíamos enquadrar a leitura de outros gêneros artísticos que não os literários, incluindo o cinema. Assim, é possível concluir que o primeiro motivo pelo qual as pessoas não leem roteiros é o motivo pelo qual elas não leem nada. No Brasil, as pessoas leem muito pouco de forma geral.

Ainda observando a pesquisa, outro fator importante é o tópico que busca compreender quais obstáculos afastam as pessoas dos livros. O primeiro deles é o preço. Segundo os entrevistados, 42% das pessoas têm como principal critério de escolha o preço do livro. Ou seja, um dos agravantes é o fato de que livros, em geral, são caros para a maioria da população. Então o hábito de lê-los é mais comum nos setores elitizados da sociedade, pois esses podem comprá-los.

Mais além, a pesquisa também pergunta aos entrevistados quais os outros hábitos de lazer

---

<sup>16</sup> Disponível em: [http://prolivro.org.br/home/images/2016/Pesquisa\\_Retratos\\_da\\_Leitura\\_no\\_Brasil\\_-\\_2015.pdf](http://prolivro.org.br/home/images/2016/Pesquisa_Retratos_da_Leitura_no_Brasil_-_2015.pdf). Acesso em: 12 dez. 2017.

que estão presentes em seu cotidiano. As respostas se apresentam da seguinte forma: assiste televisão; escuta música ou rádio; usa a internet; reúne-se com outras pessoas; assiste a filmes ou vídeos em casa; etc. Um dos elementos mais curiosos que diz respeito a essas respostas é o fato de que, das cinco citadas, três tem relação direta ou indireta com o universo da imagem. Assistir à televisão e a filmes em casa predomina o interesse cotidiano dos entrevistados da pesquisa. Além disso, o uso da internet, que, embora englobe uma série de outras práticas, também tem relação com esse mesmo universo. Em décimo sexto lugar, encontra-se “vai ao cinema”, hábito que, como se sabe, só é comum na elite em função do alto custo do ingresso. Ou seja, poderíamos concluir, a partir disso, que a relação que as pessoas têm com a imagem é muito maior da que elas têm com a literatura. Logo, seria possível deduzir que haveria uma predisposição por parte da população de consumir roteiros de cinema já que seus principais hábitos envolvem ver filmes e televisão? A dedução é possível, embora seja equivocada, pois, como sabemos, isso não acontece.

O motivo principal que explica essa impossibilidade é de que o vício em imagem por parte da população impede que as pessoas se interessem por buscar narrativas em outras plataformas. Embora elas estejam muito mais familiarizadas com o universo da imagem do que com o universo da literatura, a instância imagética é o responsável para que elas se mantenham consumindo. Então, o que acaba ocorrendo é que a necessidade por imagem passa a se tornar obrigatória na vida cotidiana das pessoas, independente do conteúdo que venham a consumir.

Vivemos a era da visibilidade, reprodutibilidade, das conexões, do imediato, da proliferação e domínio das imagens. A princípio, nosso convívio com elas ocorre de maneira tranquila, prazerosa e aparentemente segura. Aos poucos, nossa visão é furtada, corpo dominado, mente manipulada, imaginário invadido e tudo que parecia ser nosso, não é mais. As sedutoras e hipnotizantes imagens levantam seu império entre os homens (ASSIS, 2014, p. 192).

O conceito de iconofagia, proposto por Norval Baitello Junior, discute as implicações da imagem no nosso tempo e a relação que exercemos para com ela. Segundo o autor, vivemos uma época em que o ser humano devora imagens e é também devorado por elas (ASSIS, 2014), dessa forma, ele passa a se alimentar unicamente daquilo que é jogado contra ele sem estabelecer um filtro de qualidade ou veracidade.

Nos dias de hoje, quando se comemora o avanço tecnológico que possibilita acesso aos mais variados tipos de produção audiovisual, somos, na verdade, iludidos pela ideia de que consumimos variedade. Empresas como Netflix ou NetNow dizem oferecer uma diversidade imensa de filmes, séries e outros programas de televisão, mas, com efeito, são bastante seletivos naquilo que exibem nas páginas iniciais de suas plataformas, fazendo com que apenas alguns produtos sejam consumidos e muitos outros não.

Existem três fatores que nos ajudam a identificar esse fenômeno: o primeiro é que, em seus três primeiros dias de estréia, 15 milhões de pessoas assistiram a segunda temporada de “Stranger Things 2”<sup>17</sup> apenas nos Estados Unidos. Nesse país, a Netflix possui uma média de 48 milhões de assinantes<sup>18</sup>, ou seja, 30% dos usuários já assistiram o seriado em um intervalo de tempo muito reduzido. Isso nos prova que havia uma hegemonia por parte da empresa em termos de publicidade e que a maioria dos assinantes consome muito rapidamente o que foi recém-lançado. Nesse sentido, se boa parte dos usuários da Netflix se ocupam de ver apenas um programa – pois, como sabemos, os seriados tomam tempo – muito material disponível na plataforma deixa de ser assistido.

O segundo fator que nos ajuda a compreender o fenômeno, é que, desde que foi inventada, a Netflix nunca divulgou seus dados de audiência. O caso de Stranger Things foi uma exceção que a empresa abriu para dar mais publicidade à série. Os únicos números que a Netflix divulga são os de número de assinantes que ela possui e de quais são as séries mais vistas. Em uma entrevista publicada pela Folha de São Paulo em 2015<sup>19</sup>, o chefe de aquisição de conteúdos da Netflix, Ted Sarandos, foi perguntado sobre o número de brasileiros que assistem a série “How I met your mother”. Ele alegou que a empresa não divulga esse tipo de informação, mas não disse o porquê. A entrevista era sobre uma pesquisa feita pela própria Netflix. Nela, a empresa averiguou com seus assinantes qual capítulo era o responsável por fazer com que eles se viciassem em cada série. Porém, quando apresentaram os resultados, a empresa apenas divulgou o nome dos melhores capítulos de cada seriado sem dar números de quantas pessoas os assistiram e quantas desistiram deles. Portanto, isso nos faz pensar que um dos motivos que faz com que a Netflix não divulgue seus índices de audiência é que muito do que está disponível na plataforma provavelmente não é assistido ou tem uma quantidade irrisória de visualizações.

Com isso, é possível concluirmos que, por mais que seja oferecida uma grande variedade de produtos, são apenas aqueles a que a Netflix dá maior destaque que possuem um consumo realmente considerável. E isso acaba contaminando os próprios usuários que, na maioria das vezes, não estão dispostos a fazer uma longa busca por um filme específico e acabam assistindo aquilo que aparece em sua frente no no menu principal.

Além disso, o número crescente de plataformas de *streaming* faz com que as pessoas passem cada vez mais horas em frente as telas. Em uma pesquisa de opinião realizada com usuários da Netflix em todo o mundo, alguns dados bastante curiosos foram revelados. 26% dos assinantes assistem seus programas favoritos durante o trabalho. Os Estados Unidos, por exemplo, é o país que

---

<sup>17</sup> Disponível em: <http://www.businessinsider.com/nielsen-gauges-stranger-things-viewership-2017-11>. Acesso em: 15 dez. 2017.

<sup>18</sup> Disponível em: <https://oglobo.globo.com/economia/numero-de-assinantes-da-netflix-passa-de-100-milhoes-lucro-sobe-60-21602347>. Acesso em: 15 dez. 2017.

<sup>19</sup> Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2015/09/1686530-pesquisa-da-netflix-sobre-series-omite-como-chegou-a-resultados.shtml>. Acesso em: 15 dez. 2017.

conta com maior número de espectadores que, enquanto estão no escritório, ligam seus celulares e veem capítulos das séries que gostam. Há também 17% dos assinantes que, ao assistirem no ônibus, alegam estar tão entretidos com a programação que perdem seu ponto de descida. E além disso tudo, 45% das pessoas que assistem em locais públicos já identificaram que suas telas estavam sendo observadas por outros que também queriam assistir aquilo que estava passando. Por fim, a estimativa feita pelo site Courd Cutting é de que os usuários da plataforma Netflix assistem, em média, 600 horas de conteúdo por ano. Ou seja, 25 dias do ano são depositados em estar na frente de uma tela.

A partir desses dados, começamos a nos perguntar se realmente é digno de comemorações que cada vez mais plataformas de *streaming* sejam criadas, pois, embora a possibilidade da variedade de produtos esteja cada vez maior, estarão as pessoas de fato consumindo diversos tipos de cinema e televisão? E até que ponto essa preferência quase obsessiva por estar diante das telas é benéfica para a população?

Dos dez seriados mais assistidos na Netflix em 2017, seis deles são americanos<sup>20</sup> e um deles é uma coprodução Brasil/Estados Unidos, pois se trata de um reality show americano que foi realizado também no Brasil. Os números dos filmes mais assistidos não foram divulgados.

O terceiro fator que nos ajuda a compreender o quanto o acervo da Netflix é pouco explorado, e diz respeito a um serviço específico que ocorre dentro da empresa. Existem profissionais que são contratados para observar aquilo que as pessoas estão assistindo com o objetivo de traçar seus padrões de interesse. Assim, as recomendações que serão feitas pela própria plataforma, serão de filmes similares àqueles que os assinantes já consomem. Greg Harty é um dos funcionários da Netflix que faz esse tipo de trabalho. Em uma entrevista com ele feita pela Revista Galileu<sup>21</sup>, seu trabalho é explicado.

Ex-produtor da série de TV House, Harty é um dos 40 cinéfilos pagos pelo Netflix para ficar em casa assistindo a filmes. Especialistas como ele quebram e classificam os títulos em mais de 100 pedaços, usados depois para calcular as recomendações de obras com mais chances de o usuário gostar. Ter sugestões afiadas explica em boa parte como o Netflix se tornou o maior serviço de distribuição de conteúdo de cinema e TV online.

Ou seja, de acordo com o trabalho de Harty é possível concluir que a Netflix se empenha em fornecer conteúdos sempre muito parecidos para os mesmos usuários. Não há uma busca por variedade no sentido de apresentar novos tipos de filmes ou séries para os assinantes. E isso é mais

---

<sup>20</sup> Disponível em: <https://www.updateordie.com/2017/12/13/netflix-divulga-as-series-mais-assistidas-no-brasil-em-2017/>. Acesso em: 15 dez. 2017.

<sup>21</sup> Disponível em: <http://revistagalileu.globo.com/Revista/Common/0,,EMI334328-17773,00-ELES+SABEM+O+QUE+VOCE+QUER+VER.html>. Acesso em: 15 dez. 2017.

um elemento que nos ajuda a identificar o quanto essa plataforma se pauta, acima de tudo, por ordens mercadológicas e não artísticas.

Existem especulações de que os algoritmos de visualizações da Netflix guiam a criação de suas produções autorais. Embora isso nunca tenha sido confirmada e as especulações sejam realizadas com bases limitadas, não seriam uma hipótese descartada. Pois, como vimos, a Netflix possui métodos mercadológicos para se manter lucrando. Um dos exemplos disso é que, quando a série “House of cards” foi criada, os algoritmos mostravam que os filmes com Kevin Spacey tinham centenas de acessos, assim como um seriado sobre os bastidores do parlamento britânico. Algum tempo depois essa série foi lançada, tendo o ator como protagonista e os bastidores da política como tema. Há também o caso de “Stranger Things” que, segundo especulações, foi criada quando a Netflix observou uma grande preferência de seus assinantes pelos filmes dos anos 80. Um dos fenômenos que nos mostram que essas especulações podem estar corretas é o fato de que “Stranger Things” foi uma das séries de maior sucesso de audiência em 2016.

Caso essas especulações viessem a se comprovar, observaríamos uma das piores práticas de criação por parte da indústria audiovisual. Nela, veríamos que até mesmo os projetos idealizados por uma das maiores plataformas de cinema do mundo são baseados naquilo que dará audiência e não privilegiando uma força criativa mais livre.

Há um último elemento que deve ser analisado a respeito da plataforma Netflix. Quando o primeiro seriado produzido pela empresa foi lançado isso ocorreu através de um novo método de disponibilização dos episódios. Ao invés de fazerem como a televisão normal que exhibe um capítulo por semana, a Netflix lançou o seriado já com todos os capítulos disponíveis. Assim, a lógica comum da televisão foi invertida. A partir de então, não seria mais o canal que diria a hora que você veria o programa e sim você que decidiria quando iria vê-lo. Embora essa prática tenha sido bastante elogiada, e de fato venha a possuir características positivas, a Netflix se apropriou de uma prática que nasceu no ato da leitura.

Em sua imensa maioria, os romances são divididos por capítulos. Assim, temos a liberdade de interromper a leitura quando um capítulo termina e voltar a ler o livro quando quisermos. Ou seja, enquanto lemos, ninguém nos impõe uma periodicidade ou uma frequência na qual temos de consumir aquela obra. Antes da Netflix, a prática de assistir televisão era diferente disso, pois precisávamos estar em frente à TV no horário em que nossa série favorita iria passar. A partir de agora, estamos livres para ver nossa programação quando quisermos. Em termos de prática de interação, a Netflix fez do consumo das séries um ato substitutivo ao de leitura, pois agora é possível dilatar a frequência em que veremos uma série, os horários que iremos assisti-la e em que momento do dia.

Com isso, seria possível afirmar que essa nova prática instaurada supre a necessidade de nos mantermos consumindo uma narrativa longa?

Até aqui toda a discussão acerca da imagem se ateve à plataforma Netflix, pois ela é vista como uma das principais responsáveis por uma renovação na forma de se assistir televisão. Porém, como foi possível observar, muito disso é ilusório e apenas perpetua uma lógica mercadológica no audiovisual atual. No entanto, se expandirmos a discussão para a televisão comum veremos o quanto a prática de consumi-la possui muito mais pontos prejudiciais do que benéficos para a população. E, observar esse fenômeno, se torna essencial quando assistir televisão é a principal atividade de lazer realizada pela população.

Em 2010, Eduardo Coutinho lançou seu documentário “Um dia na vida”, que registrou durante 24 horas a programação da TV aberta brasileira. Nenhum material foi filmado exclusivamente para o filme, a única coisa que o diretor fez foi posicionar uma câmera em frente à TV e de vez em quando mudar de canal, mantendo-se sempre na TV aberta. O objetivo era ter um registro daquilo que a população brasileira consome e levar esse material para uma sala de cinema.

[...] a TV despeja tanta informação sobre o telespectador que ele não consegue absorver tudo que lhe é passado. Assim o telespectador perde a noção da signagem exibida pela TV e acaba por descontextualizar a mensagem, perdendo também o seu conteúdo, por mais simples que seja a linguagem adotada pelo veículo (JESUS; REZENDE, 2013, p. 6).

O trecho acima já nos coloca uma importante reflexão que o filme de Coutinho também busca trazer. Porém, para refletir a respeito de que tipos de mensagem a televisão passa, é igualmente importante pensar a respeito de como funciona o ato de assisti-la.

Na grande maioria das vezes, ao vermos TV, não dedicamos toda a nossa atenção à ela. Assistimos, mas vamos ao banheiro, nosso telefone toca, vamos à cozinha pegar algo para comer e zapeamos por outros canais. Ou seja, a experiência de ver televisão é muitas vezes incompleta ou desprovida de uma atenção mais cuidadosa. Então, como nos mostra a reflexão de Jesus e Rezende (2013), nossa desconcentração para com a televisão faz com que boa parte da mensagem nem sequer seja captada, mesmo que seja uma mensagem de fácil acesso.

Nesse sentido, o objetivo de Coutinho de trazer o material exibido na TV para dentro da sala de cinema se mostra bastante eficaz. Pois, diferentemente do ato de assistir televisão, ir ao cinema exige nossa completa atenção. Quando vemos um filme em uma sala de cinema, as luzes estão apagadas, não há nenhum barulho externo, a tela é muito maior do que um aparelho televisivo e não temos a possibilidade de mudar de canal. Em função disso, nossa concentração é muito mais elevada e compreendemos melhor a mensagem que está sendo passada.

Ou seja, ao assistir à programação da TV aberta em uma sala de cinema, temos um contato

completamente diferente com aquilo que costumamos ver em casa e, quando o filme nos possibilita esse contato, ele nos mostra o quanto aquilo que a TV aberta brasileira produz pode ser extremamente prejudicial à população.

O entretenimento é o principal produto oferecido pela cultura da mídia, que espetaculariza o cotidiano de modo a seduzir suas audiências e levá-las a identificar-se com as representações sociais e ideológicas nela presentes [...] a noção de espetáculo aparece como uma forma alienante de manipulação ideológica e econômica que nutre uma cultura de lazer e entretenimento fácil, visando à docilização das audiências. Nesse contexto, o espetáculo funcionaria como um duplo do mundo, operando com regras próprias e inexoráveis em prol da despolitização e pacificação do público (ROCHA; CASTRO, 2009, p. 50).

O artigo das professoras Rose Rocha e Gisela Castro visa a traçar algumas implicações negativas geradas pelo consumo de televisão. Segundo o que é o apresentado por elas, além de o consumo excessivo de ser responsável por uma alienação do público, o conteúdo que é produzido e veiculado visa um emburrecimento da audiência a partir de materiais superficiais.

O artigo apresenta a ideia de que uma “videoclipeização do globo”, busca espetacularizar o cotidiano das pessoas – através de reality shows e programas de auditório – para gerar uma identificação fácil com o público sem oferecer um conteúdo mais aprofundado em troca. Esse tipo de tendência faz com que a televisão invista cada vez menos em programas que necessitem de uma construção narrativa e trabalhe com modelos comprados do exterior.

Em uma entrevista concedida a Ricardo Barros Cabral e Rodrigo Grotto Castellani, Norval Baitello Junior faz uma análise do funcionamento básico de um reality show. Para ele, a semelhança para com a telenovela é total, uma vez que pequenas intrigas da ordem das relações pessoais passam a ocorrer e conquistar o público. Porém, há um aspecto muito empobrecido quando comparamos com a novela comum. O reality não tem roteiristas, não há ensaios, os personagens não são previamente construídos e as relações não foram traçadas. E é aí que mora o perigo, pois justamente por acreditarmos que aquilo é a vida real, somos conquistados pela identificação, embora o programa não tenha nada de importante para dizer. Ou seja, é um formato televisivo que dá muito certo, produz muito lucro, possui uma enorme audiência, e sua construção economiza na demanda criativa e no elenco, pois não é necessário pagar roteiristas e nem atores.

A partir disso tudo, se retomarmos o conceito de iconofagia, ficará claro que a atual necessidade por imagens é um fenômeno fortemente prejudicial à sociedade em vários aspectos. E é a partir disso que perdemos nosso contato com a literatura. Como pudemos observar pela pesquisa do Instituto Pró-Livro, a leitura é um grande déficit no Brasil. No entanto, há pessoas que se dizem leitoras, porém leem pouco e a televisão dificulta que leiam mais.



O teórico americano Neil Postman fez críticas fortes à televisão ao longo de seu trabalho como pesquisador.

A televisão oferece uma alternativa bastante primitiva mas irresistível à lógica linear e sequencial da palavra impressa e tende a tornar irrelevantes os rigores de uma educação letrada. Não há o à-bê-cê para imagens. Ao aprendermos a interpretar o significado das imagens, não precisamos de aulas de gramática ou ortografia ou lógica ou vocabulário (POSTMAN, 1999, p. 93).

A partir do trecho acima é possível refletirmos a respeito de nossa interação com a televisão. Diferentemente da leitura, que precisamos aprender a ler para ter acesso a ela, não há necessidade de aprendermos a ver TV para que possamos assisti-la. Nesse sentido, torna-se claro que o ato de ver TV exige muito menos do que o ato de leitura.

Além disso, quando lemos, temos de executar um esforço da nossa parte para interpretarmos e imaginarmos aquilo que está escrito. A televisão já nos entrega tudo pronto exigindo pouco de nós. E, como foi visto acima, a produção de televisão em geral busca promover uma programação muito rasa ao invés de inventar programas que possam desafiar a audiência.

A imagem produzida em massa introduziu um elemento constante e difuso de irracionalismo na política e no comércio. Com a fotografia, depois o cinema e finalmente a televisão, a “imagem de um candidato tornou-se mais importante do que seus planos, a “imagem” de um produto mais importante do que sua utilidade (POSTMAN, 1999, p. 88).

Ou seja, conforme a imagem foi se tornando cada vez mais popularizada, o ato reflexivo por parte da audiência foi diminuindo. Pois, a partir do momento em que se valoriza mais o que um candidato mostra de si mesmo do que o que ele propõe, pensamos, conseqüentemente, menos a respeito da política. Então, quanto mais somos devorados pelas imagens e quanto mais elas nos devoram, menos abrimos espaço para pensamentos aprimorados e para nossa capacidade interpretativa.

Outra reflexão fundamental apresentada pelo documentário de Eduardo Coutinho é a fragmentação da informação e a freneticidade com que ela exhibe sua programação.

A televisão funciona praticamente vinte e quatro horas sem parar, que sua forma tanto física quanto simbólica torna desnecessário – na verdade impossível – segregar sua audiência, e que exige um suprimento contínuo de informações novas e interessantes para cativar e segurar essa audiência (POSTMAN, 1999, p. 96).

Aqui, Postman afirma que um dos males da televisão é a impossibilidade de segregar a audiência, fazendo com que todos tenham acesso a tudo. No caso dele, principalmente as crianças

que, logo cedo, passam a consumir não só seus programas favoritos, mas são apresentadas à lógica do consumo e uma enormidade de programas que não seriam apropriados para a idade delas.

Na leitura, a segregação se dá inicialmente pela própria incapacidade de ler. Depois que aprendemos a ler somos também segregados por tipos de texto aos quais ainda não temos condições de acessar. E, em contraponto à freneticidade de informações oferecidas pela televisão, a leitura exige tempo, paciência e trabalho mental. Ou seja, ver televisão e ler um livro são atos antagônicos.

Do mesmo modo que a escrita alfabética e o livro impresso, a televisão revela segredos, torna público o que antes era privado. Mas, ao contrário da escrita e do prelo, a televisão não dispõe de qualquer meio de fechar as coisas hermeticamente. O grande paradoxo da alfabetização foi que ao tornar os segredos acessíveis, simultaneamente criou um obstáculo à sua acessibilidade (POSTMAN, 1999, p. 97).

Ainda a respeito desse antagonismo entre ver televisão e ler um livro, Postman pontua uma das principais diferenças entre TV e escrita que é a construção formal. O hermetismo, comentado pelo pesquisador, diz respeito ao fato de que, para acessarmos determinado tipo de conteúdo na literatura, precisamos ter uma bagagem de leituras construída previamente. Ou seja, a inventividade na forma, a linguagem mais culta ou um texto mais difícil, só se tornam compreensíveis quando a pessoa que lê tem esse hábito treinado. No caso da televisão, em sua grande maioria, não há hermetismo e nem desafios formais propostos à audiência. Tudo é facilmente consumível, é rápido, atraente, mas diz muito pouco.

Embora até esse ponto tenhamos comentado a respeito da imagem construída pelo entretenimento, essa espetacularização da vida através da imagem contamina todos nós dentro da internet. O ícone disso é a selfie, palavra eleita, em 2013, pelo Dicionário de Oxford, como a expressão do ano. E que, em quantidade crescente de expressividade em meio às redes sociais, se tornou uma ferramenta de comunicação social e status.

Hoje os que mais fazem fotos não são os adultos, mas os jovens e os adolescentes. E as fotos que eles clicam não são concebidas como “documentos”, mas como “diversão”, como explosões vitais de autoafirmação; já não celebram a família nem as férias, mas as salas de festas e os espaços de entretenimento. Constituem a melhor concretização das imagens Kleenex: usar e descartar (COSTA, 2016, p. 64).

Em seu artigo sobre a cultura da *selfie*, Carlos Costa nos apresenta uma importante reflexão a respeito do papel que as fotografias exercem nos dias de hoje. Atualmente, fotografar a si mesmo, com seus amigos e, preferencialmente, mostrando felicidade, tem valor social e quase identitário. Aqueles que não fazem isso, não existem, e diversos aplicativos – como o Instagram e o Snapchat – foram criados para que essas fotos possam ser divulgadas, visualizadas e curtidas. Além disso, outro fator fundamental acerca da relação que estabelecemos com essas fotografias, é o tempo de sua

duração. Ao rolarmos a timeline do facebook vemos rapidamente centenas de fotos, às curtimos, mas não prestamos real atenção àquilo que estamos vendo.

Como afirmado por Costa (2016), as imagens são descartadas quase que automaticamente após serem fotografadas. E, quando se trata da produção dessas imagens, também não há um cuidado por parte dos “fotógrafos” para que elas sejam bem executadas. O importante é que quem apareça esteja sorrindo, seja fotografado por um ângulo em que pareça magro e que o local em que está fique bem claro. Por exemplo, “estou muito feliz em Paris bebendo um cálice de vinho”. Além desses requisitos básicos, os próprios aplicativos resolvem os problemas das fotos para você. Filtros que imprimem efeitos de envelhecimento, que tornam a fotografia mais escura ou mais clara, que a editam ou inserem emoticons, farão com que a foto tenha o charme que o usuário desejar que tenha. Em função disso, não há problemas se ela for mal tirada, não é preciso se preocupar com isso.

Em seu livro “A câmara clara”, Roland Barthes propõe uma reflexão a respeito da forma em que devemos consumir fotografias: “se gosto de uma foto, se ela me perturba, demoro-me com ela. Que estou fazendo durante todo o tempo que permaneço diante dela? Olho-a, escuto-a, como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a pessoa que ela representa” (BARTHES, 2012, pp. 90-91).

O que Barthes nos diz aqui fala da importância de nos demorarmos no contato com a fotografia. Segundo ele, a melhor forma de observar uma foto é olhá-la com calma, buscar detalhes em sua construção, interpretá-la e pensar sobre ela. Exercer esse tipo de atitude é quase impensável nos dias de hoje, em que as fotografias são consumidas e apagadas em uma velocidade alarmante. Assim, como o contato que temos com a televisão, enquanto navegamos pela internet dedicamos uma atenção muito limitada a tudo aquilo que nos é oferecido. E, ainda pior do que isso, a grande maioria do conteúdo que chega até nós são de total irrelevância.

Até o presente momento, esse capítulo se ocupou de manifestar diversas críticas à imagem e como ela é produzida nos dias hoje. Mas e como fica o cinema no meio disso tudo? O cinema realmente importante, refletido e bem produzido?

#### 4.2 OS DOIS TIPOS DE CINEMA E O QUE CADA UM DELES QUER DE NÓS

Ao longo de sua carreira, o escritor David Foster Wallace publicou diversos trabalhos não ficcionais a respeito da arte e do entretenimento no mundo contemporâneo. Realizando um artigo para a revista *Premiere*, Wallace visitou o set de filmagem de “A estrada perdida”, de David Lynch, e, a partir do que viu lá, elaborou uma excelente reflexão acerca da diferença entre cinema de arte e cinema comercial.

Filmes são uma mídia autoritária. Eles o deixam vulnerável e então o dominam. Parte da mágica de assistir a um filme é entregar-se a ele, deixar que ele nos domine. Sentar no escuro, olhar para a tela, a distância em transe da tela, poder ver as pessoas na tela sem ser visto por elas, as pessoas na tela sendo muito maiores do que você: mais bonitas do que você, mais atraentes do que você, etc. O poder arrebatador dos filmes não é novidade. Mas tipos diferentes de filmes usam esse poder de diferentes maneiras. Filmes de arte são essencialmente teleológicos; eles procuram, de diversas formas, "acordar o público", ou nos atribuir mais "consciência". (Esse tipo de agenda pode facilmente degenerar em pretensão, hipocrisia e conversa fiada condescendente, mas a agenda em si é generosa e boa). O filme comercial não parece se importar muito com a instrução ou a iluminação do público. O objetivo do filme comercial é "entreter", o que geralmente significa dar a possibilidade de diversas fantasias que permitem ao espectador fingir que é outra pessoa e que a vida é de alguma forma maior e mais coerente e atraente e, em geral, mais divertida do que a vida de um espectador realmente é. É possível dizer que o filme comercial não tenta acordar as pessoas, mas tenta fazer com que seu sono seja tão confortável e que seus sonhos sejam tão prazerosos que elas pagarão para vivenciar isso - a transação fantasia por dinheiro é um ponto básico do filme comercial. O ponto de um filme de arte é geralmente mais intelectual ou estético, e você geralmente tem que fazer algum trabalho interpretativo para entendê-lo, de forma que quando você paga para ver um filme de arte, você está, na verdade, pagando para trabalhar (enquanto o único trabalho que você tem que fazer em relação à maioria dos filmes comerciais é o trabalho que você fez para poder pagar o preço do ingresso)<sup>22</sup> (WALLACE, 1996, s/p.).

Para Wallace, há uma diferença clara na exigência que um filme de arte demanda do espectador em relação ao que demanda um filme comercial. No caso do que ele chama de cinema de arte, que seria um cinema mais elevado em termos estéticos e de conteúdo, assisti-los obriga ao público que trabalhem para acessar a mensagem que o filme quer passar. É necessário decifrar, interpretar e refletir para, então, compreender o que a obra está tentando dizer. Como diz Roland Barthes (2012) sobre a relação com fotografia, a obra irá "incomodar" o espectador, pois não será de fácil entendimento. Mas, segundo Wallace, uma vez compreendido, o filme de arte tem um poder de diálogo com o espectador que nenhum filme comercial é capaz de estabelecer.

O outro cinema seria exatamente esse que não trava diálogos mais profundos. Um cinema que, embora possa ser muito divertido e envolvente em alguns aspectos, é facilmente esquecido depois de ser assistido, pois seu conteúdo é raso, seu poder de comunicação é pequeno e sua ousadia em termos estéticos é irrisória. Ou seja, o cinema comercial é aquele que visa a alienar o

---

<sup>22</sup> No original: *Movies are an authoritarian medium. They vulnerabilize you and then dominate you. Part of the magic of going to a movie is surrendering to it, letting it dominate you. The sitting in the dark, the looking up, the tranced distance from the screen, the being able to see the people on the screen without being seen by the people on the screen, the people on the screen being so much bigger than you: prettier than you, more compelling than you, etc. Film's overwhelming power isn't news. But different kinds of movies use this power in different ways. Art film is essentially teleological; it tries in various ways to "wake the audience up" or render us more "conscious." (This kind of agenda can easily degenerate into pretentiousness and self-righteousness and condescending horsetwaddle, but the agenda itself is large-hearted and fine.) Commercial film doesn't seem like it cares much about the audience's instruction or enlightenment. Commercial film's goal is to "entertain," which usually means enabling various fantasies that allow the moviegoer to pretend he's somebody else and that life is somehow bigger and more coherent and more compelling and attractive and in general just way more entertaining than a moviegoer's life really is. You could say that a commercial movie doesn't try to wake people up but rather to make their sleep so comfortable and their dreams so pleasant that they will fork over money to experience it-the fantasy-for-money transaction is a commercial movie's basic point. An art film's point is usually more intellectual or aesthetic, and you usually have to do some interpretative work to get it, so that when you pay to see an art film you're actually paying to work (whereas the only work you have to do w/r/t most commercial film is whatever work you did to afford the price of the ticket).*

espectador durante uma hora e meia contando uma história em que tudo fará sentido ao final, que todos os personagens têm objetivos muito claros e que eles encontrarão sentido para suas vidas quando o filme acabar.

Uma outra forma de pensar a respeito disso seria dizer que, quando assistimos ao filme comercial, deixamos nossa vida e nossos problemas do lado de fora da sala de cinema. Assim, vivermos a vida dos personagens durante aquele momento. Quando assistimos a um filme de arte nossa vida é evocada pelo próprio filme e, a partir de reflexões propostas pela obra, o diálogo que estabelecemos com ela ocorre de forma muito mais verdadeira.

Nesse sentido, se retomarmos a reflexão acerca da relação que estabelecemos com a imagem atualmente, veremos que boa parte do público de cinema consome apenas aquilo que Wallace chama de filme comercial.

Observando os dados de bilheteria do cinema brasileiro, da semana do dia 14 ao dia 21 de dezembro de 2017<sup>23</sup>, a lista se dá da seguinte forma: em primeiro lugar, a principal estréia da semana, o filme “Extraordinário” (2017), que fez 835.000 espectadores. Em segundo lugar, o *blockbuster* de super-heróis “Liga da Justiça” (2017), que já fez, desde sua estréia, 7.340.000 espectadores, sendo a quarta maior bilheteria do ano. Em terceiro lugar, a adaptação americana de “Assassinato no expresso oriente” (2017), que fez 628.000 espectadores. E, em diante, até o décimo filme da lista, temos: “Os parças”, “Jogos Mortais: Jigsaw”, “A estrela de Belém”, “Thor: Ragnarok”, “Pai em dose dupla 2”, “Perfeita é a mãe 2” e “Com amor, Van Gogh”.

Ou seja, dos dez filmes mais assistidos da semana, sete são produções norte-americanas de grande orçamento, dois são brasileiros e um é inglês. Todos os filmes, sem exceção, são grandes produções e ocupam diversas salas no país. A partir disso, é possível comprovar que há uma hegemonia de consumo por parte do público que busca assistir sempre o mesmo tipo de filme, tanto em casa quanto no cinema.

Embora o cinema americano seja um dos mais importantes do mundo e tenha produzido diversos clássicos da história do cinema, o que ocorre nos dias de hoje é extremamente prejudicial às possibilidades artísticas das quais o cinema usufrui.

O cinema nasceu sob signos ambíguos, na fissura entre arte e indústria; entre a imagem que perde sua aura sagrada e a que cria novos mitos (star system); entre a possibilidade de invenção e a reafirmação do clichê. Tal ambigüidade permanece até hoje, ainda que uma forte sensação de triunfo do comércio se imponha. Uma das principais causas dessa sensação é a presença planetária e tentacular de Hollywood, desempenhando o papel de produtor hegemônico de produtos audiovisuais na sociedade global contemporânea (BUTCHER, 2004, p. 15).

---

<sup>23</sup> Disponível em: <https://omelete.uol.com.br/bilheteria-brasil/>. Acesso em: 16 dez. 2017.

A partir de Butcher, podemos refletir sobre o domínio mercadológico que o cinema hollywoodiano exerce. Além de tomar conta do mercado, impedindo que filmes menores e de outros países cheguem até nós, as grandes produções hollywoodianas não visam a um aprimoramento do fazer artístico. Como colocado por Butcher (2004), há um triunfo por parte do comércio em detrimento da representação artística que o cinema pode oferecer. A partir de *remakes*, sequências e franquias, o cinema americano insiste no clichê e no mais do mesmo, não dando espaço para que a evolução do cinema como arte possa também ocupar as salas.

O objetivo é fazer com que o investimento seja recuperado o mais rapidamente possível. Cada filme é tratado como um forte e único fato midiático; são filmes-evento que “precisam” ser vistos imediatamente (antes que a propaganda boca-a-boca em torno de sua qualidade se espalhe...). Forma-se uma grande engrenagem para criar no indivíduo o desejo, a necessidade, de ver algo “absolutamente imperdível”. É um exemplo máximo do marketing como instrumento de controle social, e as seguidas quebras de recordes das chamadas “aberturas” (a bilheteria desse primeiro fim de semana), que vem se sucedendo a cada ano em Hollywood, confirmam a eficácia desse sistema (BUTCHER, 2004, p. 21).

Ou seja, toda a produção de realização do filme tem como intuito apenas o lucro pois, como pode ser constatado pelo trecho, uma vez espalhado a opinião do boca-a-boca sobre o filme, ele já não é mais tão consumido. Nesse sentido, é possível concluir que sua qualidade artística é nula. Porém, o poder midiático da indústria hollywoodiana leva as pessoas para as salas de cinema e lucra muito com um produto pobre.

Em 2007, mais de 12 mil roteiristas de Hollywood entraram em greve. Suas reivindicações pediam que eles fossem mais valorizados na distribuição de lucros dos programas de TV e das *webséries*. Isso ocorreu pois, conforme a lógica mercadológica foi se instaurando na construção de *blockbusters*, os grandes produtores americanos começaram a perceber que os roteiristas já não eram mais tão necessários, uma vez que as narrativas contadas nesses filmes se adequam à uma fórmula de construções comuns.

Nesse sentido, temos mais uma prova de quanto o investimento por parte do maior mercado de cinema do mundo tem prejudicado o fazer artístico cinematográfico.

As estratégias agressivas do produto hollywoodiano, que sempre implicaram manobras econômicas e políticas, fizeram com que, a partir dos anos 1920, vários países europeus procurassem criar mecanismos de proteção, erguendo barreiras para dificultar ou impedir sua importação, distribuição ou exibição. Desde os primeiros anos do cinema estabeleceu-se, portanto, uma forte dicotomia entre o cinema “universal” hollywoodiano e os cinemas “nacionais”, dos “outros” países (BUTCHER, 2004, p. 17).

Ou seja, conforme a lógica mercadológica de Hollywood passou a prejudicar os cinemas produzidos nos outros países, cada nação criou sua forma de impedir que a produção norte-americana dominasse completamente. No caso do Brasil, embora existam mecanismos de

prevenção do que é produzido aqui, há uma total colonização de entretenimento por parte dos Estados Unidos em diversas camadas da sociedade. Nesse sentido, perde-se o contato não só com o potencial estético que o cinema promove como também com a cultura nacional.

#### 4.3 MAS E O QUE É O CINEMA DE ARTE E O QUE OS ROTEIROS TEM A VER COM ISSO?

Embora esse termo “cinema de arte” possa gerar controvérsias, Wallace o utiliza para refletir a respeito daquilo que o cinema pode fazer através do uso de sua linguagem. O que Gordan chamou de “o potencial da imagem”, significa não apenas contar uma boa história, mas confluir todos os dispositivos audiovisuais para que essa história seja melhor contada.

Quando o cinema foi inventado, os cineastas perceberam o poder que tinham nas mãos. A primeira grande descoberta foi a possibilidade de uma sobreposição de imagens. Colocando um homem olhando pela janela e depois a imagem de uma paisagem, o cineasta estaria induzindo o espectador a estabelecer uma relação entre os dois planos. Ninguém disse que o homem está olhando para aquela paisagem, mas nós, espectadores, acreditamos que sim. É um processo mental que apenas com a invenção do cinema foi colocado à serviço da arte e das narrativas. Como diz Jean-Claude Carrière (2015) a grande inovação do cinema foi a de justapor duas imagens fazendo com que a segunda anule a primeira ao lhe suceder. Somos levados a acreditar que as imagens se relacionem entre si sem que isso precise ser afirmado.

Porém, a inovação não para por aí. Se esse mesmo homem que está parado à janela for filmado de baixo para cima e a paisagem for filmada de cima para baixo, seremos mais claramente induzidos à acreditar que é para essa paisagem que o homem está olhando. Ou seja, uma simples mudança na posição da câmera já nos causa uma impressão mais exata daquilo que o diretor quer nos dizer. Se o homem estiver com uma expressão de tristeza, seremos levados a acreditar que, de alguma forma, aquela paisagem lhe causa isso. Se ele estiver com uma expressão de medo, iremos intuir que ele está vendo algo que lhe deixa com medo. Nesse sentido, o potencial de relação entre duas imagens se torna evidente. É uma mistura entre técnica e interpretação de imagens.

Foi a partir dessa potencialidade imagética que os cineastas passaram a transformar a linguagem audiovisual, utilizando luzes diferentes, enquadramentos variados, trilha sonora, cenários, etc. Em uma cena de “Doutor Fantástico” (1964) de Kubrick, o chefe do protagonista é mostrado de baixo para cima, fazendo com que esse enquadramento lhe imponha uma aura de superioridade. Por outro lado, o protagonista é filmado de cima para baixo, fazendo com que ele seja “apequenado” pela câmera e se mostre submisso ao chefe. Ou seja, sem que nada seja dito já entendemos qual a relação entre eles. E isso ocorre em função de uma escolha estética do diretor para contar essa história, não só através dos diálogos, mas dispendo de todos os dispositivos que o

cinema oferece. Como afirma Jean-Claude Carrière (2015): “O cinema fez uso pródigo de tudo o que veio antes dele. Quando ganhou a fala em 1930, requisitou o serviço de escritores; com o sucesso da cor, arregimentou pintores; recorreu a músicos e arquitetos. Cada um contribuiu com sua visão, com sua forma de expressão”.

Akira Kurosawa era conhecido por constituir diversas camadas de movimentação em cada plano de seus filmes. Há o movimento que ocorre em cena – como o de um personagem caminhando – há o movimento de câmera – que pode estar parada, dando zoom ou de fato se movimentando – e há o movimento do corte que levará de um plano à outro – como o de um homem caminhando e um corte para um close em seus pés. Essa combinação de três camadas de movimento era feita com maestria por Kurosawa.

Em uma entrevista<sup>24</sup> sobre o filme *Ran* (1985), de Kurosawa, Sidney Lumet afirma: “para mim Kurosawa é o Bethoven do cinema. Aquele conjunto de sons que, ao se unirem, o tornam inconfundível”. Há cenas em Kurosawa em que o cineasta mistura o movimento da chuva caindo muito rápido, com a imagem estática de duas pessoas paradas. Para mostrar que um personagem está triste, geralmente o ator se abaixa e a câmera o segue. Para mostrar que ele está brabo, ele se levanta e câmera o acompanha. Para mostrar que ele está nervoso, o personagem caminha de um lado para o outro e a câmera faz o mesmo. Todos esses movimentos não só criam imagens fortes como acentuam a narrativa do filme, fazendo com que seja possível entender melhor o que está acontecendo, quem são esses personagens e o que eles estão sentindo.

Em uma análise da obra de Martin Scorsese, o canal do youtube “*Every frame a painting*”<sup>25</sup> salienta a importância do silêncio nas obras do diretor. Segundo as análises do canal, Scorsese utiliza o som de forma a valorizar momentos de tensão, congelando todo o som externo e se atendo à um único plano mudo, normalmente da expressão de algum personagem. Em “*Touro Indomável*” (1980), há um plano, em uma das cenas de luta de boxe, que Jake LaMotta (personagem interpretado por Robert DeNiro) aguarda seu oponente se aproximar dele. LaMotta já está cansado de lutar e, conforme o inimigo se aproxima, o som vai sumindo, a câmera passa a se mover lentamente para um close em LaMotta, e essa mistura entre silêncio e movimento de câmera faz com que o tempo se dilate e sejamos levados a compreender como o boxeador está se sentindo: com medo, cansado e ameaçado pelo oponente.

Em seu livro “*A linguagem secreta do cinema*” (2015), Jean-Claude Carrière se faz a seguinte pergunta: “tornar visível o invisível: seria esta a verdadeira função de todas as linguagens?”. Se a resposta for sim, o cinema executa isso com brilhantismo. Pois através de uma mistura de diversos elementos que compõe imagem e som, o cinema torna visíveis sensações

---

<sup>24</sup> Disponível em: <https://vimeo.com/24116562>. Acesso em: 17 dez. 2017.

<sup>25</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCjFqcJQXGZ6T6sxyFB-5i6A>. Acesso em: 17 dez. 2017.



humanas de um jeito que jamais haviam sido mostradas. Quando observamos a cena de LaMotta com a roupagem cinematográfica que Scorsese deu a ela, somos levados a ver algo sobre o personagem que não está sendo explicitado, mas apenas sugerido. Essa é a grande inovação do cinema e, observando o potencial desses dispositivos linguísticos, entendemos o que é o cinema de arte.

Ainda em seu livro, Carrière irá comentar a respeito de algumas “regras” que, aos poucos, foram se instaurando no mercado audiovisual.

Outros, em escritórios de produção, deixaram axiomas comerciais para a posteridade. “O herói tem que morrer no final”, ou “Nada de filmes sobre a Idade Média”, ou “Evite o mundo do boxe como se evita uma praga”, ou “Nunca use a palavra 'morte' num título”. Muitos concordavam que um filme não deveria, sob hipótese nenhuma, durar mais do que noventa minutos (CARRIÈRE, 2015, p. 27).

A partir disso é possível identificar algumas das origens dessa produção corrosiva ao fazer artístico. A implementação de regras na arte não tem aqui nenhuma boa intenção, mas apenas um viés mercadológico que pretende tolir os roteiristas para que eles escrevam apenas aquilo que dá lucro.

Em uma palestra no TED<sup>26</sup>, Andrew Stanton, um dos criadores dos estúdios Pixar, conta como foi seu primeiro contato com a Disney quando eles decidiram associar os estúdios. Enquanto estavam fazendo seu primeiro filme em parceria, a Disney fez a seguinte recomendação: o filme deve ser um musical, uma das canções deve ser sobre o desejo do personagem, deve haver uma vila feliz, deve haver uma história de amor e deve haver um vilão. Ou seja, havia um manual preestabelecido que tinha o intuito de manter as coisas como estavam sendo no sentido estético, pois estavam funcionando com o público. O que os roteiristas da Pixar fizeram foi criar um manual de tudo o que não haveria em seu primeiro filme: não seria um musical, não haveria vila feliz, não haveria história de amor e não haveria vilão. Assim, nasceu “Toy Story” (1995), que foi um dos maiores sucessos infantis dos últimos trinta anos.

Jean-Claude Carrière (2015) afirma: “confrontados com essas regras inflexíveis, os cineastas começaram a se perguntar se a linguagem do cinema ainda estava viva. Linguagem viva, como acentuam os linguistas, é aquela na qual você ainda pode cometer erros. Linguagem perfeita é a que está morta. Nem se modifica, nem hesita”. Ou seja, quando começaram a criar manuais para tentar evitar erros nos filmes que não resultassem em lucro, os produtores hollywoodianos começaram a matar a linguagem audiovisual.

A partir de tudo isso é possível compreender melhor porque os roteiros que estão à venda não costumam ser comprados. Se formos observar quais roteiros estão disponíveis para compra,

---

<sup>26</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KxDwieKpawg&t=607s>. Acesso em: 17 dez. 2017.

veremos que a grande maioria deles diz respeito a filmes de arte, ou seja, filmes com uma inventividade linguística ativa e exigente. Se engana quem acha que são difíceis de ler, mas não são roteiros escritos para alienar o espectador e sim roteiros escritos por aqueles cineastas que buscam inovar a linguagem audiovisual. Não faria sentido publicar o roteiro de “Perfeita é a mãe 2”, pois é um roteiro tão pobre em termos de escritura que não haveria porque colocá-lo à venda. O filtro que ocorre por parte daqueles que decidem que um roteiro deve ser publicado é um filtro artístico. Pois, mesmo sabendo que eles não terão uma grande expressão de vendas, se acredita que eles devem ser publicados por seu valor como obra de arte. Porém, como pudemos perceber nesse capítulo, o público em geral não está interessado em buscar esse tipo de cinema e, conseqüentemente, não está interessado em ler os roteiros desses mesmos filmes. interessado em ler os roteiros desses mesmos filmes.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

### 6.1 ASPECTOS DA TEORIA

Ao fim desse trabalho, diversas conclusões vêm à tona. A primeira delas é de que a resposta para nossa pergunta se mostra evidente. O roteiro de cinema com certeza pode ser visto como um gênero literário tendo, em si, suas especificações. Sua principal função é narrar uma história e, mesmo que menções ao trabalho técnico eventualmente sejam realizadas, elas não invalidam que a história seja contada e nem que qualquer um possa lê-la. Estabelecendo uma relação com a dramaturgia teatral, por exemplo, veremos o quanto essa também possui suas próprias características e, ainda assim, seja vista como literatura. Nesse sentido, não há dúvidas de que o roteiro de cinema se assemelha muito com a prosa. Aplicar a teoria literária aos roteiros de cinema, mostra-se como algo extremamente produtivo para fundamentarmos essa afirmação. Através desse tipo de análise, diversos elementos a respeito do roteiro podem ser enxergados a partir de outro ponto de vista. E, mesmo que existam aspectos em que a prosa literária e o roteiro diverjam, ambos usam da linguagem verbal como ferramenta principal de seu ofício.

Além disso, foi possível também concluir que, ao longo da história do cinema, o roteiro passou a incorporar cada vez mais o vocabulário técnico ao seu texto, mas que mesmo que isso tenha ocorrido, a tarefa de contar uma história sempre se revelou como a mais importante. Também ficou claro que, quanto mais “comercial” é o roteiro, menos qualidade verbal ele tem. A partir da expansão de Hollywood como o principal mercado audiovisual do mundo, muitos dos roteiros passaram a seguir normatizações formais e abandonaram a ousadia poética. No entanto, esse trabalho foi capaz de demonstrar o quanto ainda existem exemplos de roteiristas que valorizam sua escrita e como isso se reflete em uma melhor qualidade narrativa.

A partir dessas conclusões, é possível compreender que a palavra escrita possui importância fundamental na construção do cinema como um todo. E que, aqueles roteiristas que compreendem o roteiro não apenas como um instrumento técnico, mas também como um veículo para narrar boas narrativas através da palavra, são responsáveis por criar novas formas de se narrar. Nesse sentido, se mostra de total relevância estabelecer relações entre a literatura e o cinema, pois, de um lado, a literatura serve de base para pensar o trabalho poético textual e ajuda o roteiro a se aprimorar enquanto arte verbal, e por outro, o roteiro, levando em consideração suas especificações de linguagem, pode influenciar a literatura e contribuir com diferentes formas de se contar histórias.

## 6.2 UM BREVE RELATO SOBRE A ESCRITA DE “NATUREZA MORTA”

Antes de entrar no mestrado em Escrita Criativa, eu nunca havia me enxergado como um pesquisador. Essa afirmação, embora faça sentido para mim, talvez carregue certo estranhamento, já que essa linha de pesquisa é a única que proporciona ao aluno a possibilidade de desenvolver um trabalho ficcional como principal resultado. Porém, ao longo do processo que envolveu a confecção desse trabalho, ficou claro para mim o quanto a Escrita Criativa possui um valor muito maior do que eu imaginava existir.

Parece que a velha frase “a limitação liberta”, seja ela como for, (não sei o autor, perdão, ABNT), se mostra verdadeira. Eu entrei no mestrado com o objetivo de escrever um romance de ficção, esse foi o principal motivador de minha incursão na pós-graduação. Embora a pesquisa seja também de meu interesse, o que mais me fazia seguir em frente era a possibilidade de escrever um livro em um contexto em que ele seria avaliado atentamente por pessoas qualificadas e que eu teria um prazo para entregá-lo. O prazo talvez seja o mais relevante do ponto de vista interno. Eu sempre tive medo de escrever, sempre encontrei motivos para adiar minha escrita e sempre enfileirei argumentos para duvidar de qualquer coisa que eu escrevesse que me soasse minimamente eficaz. Não quero com isso fazer o papel de falso modesto, mas posso dizer que se eu fosse depender apenas de mim para escrever um romance, talvez esse romance nunca fosse ser escrito.

Quando iniciei o processo de escrita de “Natureza Morta”, aquilo que eu havia planejado para ele era totalmente diferente do que foi seu resultado. Na verdade, se voltarmos a ler meu projeto de pesquisa que redigi há quase dois anos, veremos que eu tinha como objetivo escrever um romance completamente diferente d esse. Na verdade, eu comecei a escrever esse outro romance, mas o descartei logo de cara. Não exatamente como e nem porquê eu percebi que aquele não seria o livro que eu iria escrever, mas, de fato, tive certeza disso. Isso aconteceu antes de eu iniciar a parte teórica da dissertação. Por isso, quando percebi que o romance anterior não iria ser escrito, decidi me debruçar na pesquisa.

O que aconteceu no fim das contas foi que, ao longo da escritura de minha parte teórica, ideias ficcionais foram evocadas a partir da teoria. Para ficar com apenas um exemplo, a ideia do parque de diversões partiu de um livro teórico que fala a respeito da presença de brinquedos com temáticas cinematográficas nos parques de hoje em dia. Muitas outras ideias como essa vieram a partir de minha pesquisa.

Isso me revelou algo que eu não sabia a respeito da relevância de desenvolver ficção no espaço acadêmico. O estudo, as aulas e as leituras são parte fundamental do processo de escrita. Por isso, estar “limitado” pela teoria que me cercava me inspirou. Ao longo do mestrado, me descobri um pesquisador e um romancista em formação e isso fez com que um romance de formação fosse o

caminho óbvio a ser seguido por minha ficção. Em função disso, optei por construir personagens que fossem adolescentes e que estivessem passando por situações que os obrigariam a amadurecer.

O título do romance surgiu ao fim do processo. Durante a escritura diversas outras possibilidades me ocorreram, mas nenhuma delas pareceu ser boa o suficiente. Porém, quando eu estava escrevendo a cena em que Cecília pega uma roupa da mãe, o termo “natureza morta” surgiu naturalmente. Pois, além de ser uma nomenclatura um tanto enigmática atribuída a algumas obras de artes, pensei que seria interessante sugerir outras interpretações pro termo. Poderia se pensar em natureza naquilo que diz respeito ao nosso passado, à nossa natureza. Nesse sentido, Benjamin faz uma busca pela sua natureza quando tenta compreender melhor o pai, mas a ausência deste o faz encontrar apenas lacunas. No caso de Cecília, sua mãe está morrendo, o que provoca uma sensação de esfacelamento de suas origens.

Outro aspecto fundamental é o fato de eu ter buscado trabalhar ficcionalmente tanto a prosa literária quanto o texto cinematográfico. Foi possível, a partir dessa aproximação de linguagens, permitir que uma penetre a outra e que as diferenças entre ambas sejam utilizadas como um recurso narrativo, mas, acima de tudo, quis mostrar como o roteiro de cinema e a prosa literária, são linguagens bastante similares e que suas diferenças apenas agregam uma à outra.

Ao mesmo tempo, pelo lado da teoria, minhas angústias enquanto escritor foram propulsoras da pesquisa, pois evocaram em mim perguntas que eu nem sabia que estavam lá, mas que sempre me assolaram. Enquanto graduado em cinema, eu sempre me perguntava onde estava o limite entre escrever roteiros e escrever prosa, duas artes de linguagem verbal que sempre foram minhas paixões. No espaço acadêmico, encontrei um ambiente em que esses dois mundos puderam entrar em confluência e em que eu pude questionar ao máximo as diferenças entre eles. Chegando ao fim, gosto de acreditar que, se existem fronteiras entre a literatura e o cinema, construí com esse trabalho uma possível ponte entre elas.

### 6.3 UM LUGAR NO MUNDO

Escolher a profissão não é uma tarefa fácil. Talvez seja possível dizer que é isso que nos torna adultos, decidir que lugar ocuparemos no mundo e, conseqüentemente, quais outros tantos não pertencerão a nós. Eu decidi cedo que queria fazer cinema, devia ter uns 10 ou 11 anos quando comecei a frequentar os sets de filmagem do meu tio Jorge e fiquei maravilhado com aquilo tudo. A bagunça de equipamentos, pessoas correndo de um lado para o outro e a voz inconfundível do meu tio gritando "Ação!" redundariam em histórias que eu amava assistir. Chegou a hora de fazer vestibular e eu não tive dúvidas: fui direto me inscrever no curso de cinema, nem sequer fiz cursinho ou cogitei outra graduação. Durante o curso conheci pessoas incríveis, tive professores que

contribuíram significativamente pra formação de minha visão de mundo e, acima de tudo, fiz muitos filmes. Trabalhei em algumas produtoras sensacionais e, na prática, entendi como funciona a arte num país subdesenvolvido: a duras penas, mas capitaneada por gente muito talentosa.

Mas, no meio do caminho, percebi que fazer cinema não seria minha profissão. Por mais que eu amasse os filmes e as pessoas, me descobri ansioso demais para lidar com todas as dificuldades que o audiovisual enfrenta: falta de dinheiro, decepções estéticas e muita burocracia. É uma arte para os mais fortes e eu não era um deles. Outra coisa que descobri nesses anos de formação foi o quanto eu amava dar aula. Por influência da minha mãe, a melhor professora que eu conheço, acho que aprendi em casa a importância do ensino e a diferença que um bom professor pode fazer na vida de alguém. Comecei a dar aulas em tudo quanto era canto, desde oficinas de cinema até aulas de redação para vestibular. O problema era que a vontade de fazer arte continuava forte em mim e ser professor, por mais que exigisse criatividade, não sanava minha necessidade de expressão. Sempre toquei violão, compus várias músicas e cheguei a gravar um álbum com algumas delas. Mas nunca fui um instrumentista dedicado, sempre preferi a parte da escrita das letras e, por isso, notei que música também não era o caminho certo.

Quando parei para pensar no que tudo isso tinha em comum, me dei conta de algo que já estava ali, mas que eu ainda não tinha notado. Eu sempre amei ler e escrever e no cinema, com o roteiro, nas aulas, ensinando a escrever e na música, compondo letras, a escrita era minha grande motivação. Encontrei uma entrevista feita comigo e minha mãe na Zero Hora em meados de 1997, numa reportagem que falava sobre mães que leem para os filhos. A repórter me perguntava: “o que tu quer ser quando crescer?” E eu dizia: “escritor”. Naquela época, eu não sabia o que significava fazer arte no Brasil, não imaginava que enveredaria pelo mundo da educação e nem sequer sabia ler e escrever, não à toa era minha mãe que lia para mim. Mas, em minha resposta, estava embutida a visão que eu tinha do que era crescer: ser escritor. Hoje, depois de dois anos de mestrado em Letras, entrego um árduo trabalho teórico sobre a relação de literatura e cinema e entrego também meu primeiro romance. Posso dizer que, finalmente, entrei na vida adulta e que agora amo muito o que faço. Algumas noites, me pego pensando que sinto saudades de fazer filmes. Quando estou entediado, dedilho meu violão e penso se um outro álbum ainda virá. Mas das 8h às 18h escrevo, sejam os planos das aulas que dou, os artigos científicos que produzo ou a ficção que me motiva. Essa é a minha profissão e fazendo isso encontrei meu lugar no mundo (eu acho).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLAN; BRICKMAN. **Manhattan**. Porto Alegre: L&PM, 1983.

ASSIS, Mercicleide Ramos de Almeida. A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. **Temática**, Ano XI, n. 08. ago. 2015.

BAITELLO, Junior Norval. **A era da iconofagia**: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Editora Paulus, 2014.

BALL, Alan. **American Beauty**. Roteiro cinematográfico. Jinks/Cohen Company. 2005.

Disponível em:

<[http://mypage.netlive.ch/demandit/files/M\\_BFNO38KLSZ567NYSJ29/dms/modul\\_03/American\\_Beauty\\_early\\_draft.pdf](http://mypage.netlive.ch/demandit/files/M_BFNO38KLSZ567NYSJ29/dms/modul_03/American_Beauty_early_draft.pdf)>.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. São Paulo: Editora Saraiva, 2012.

BEINEIX, Jean-Jacques. **A lua na sarjeta**. Filme. Cor. PAL/NTSC 182 min. Florida: Gaumont, 1983.

BERGMAN, Ingmar. **Gritos e Sussurros; A hora do lobo; A hora do amor**. Rio de Janeiro: Nórdica, 1977.

BISKIND, Peter. **Como a geração sexo-drogas-e-rock'n'roll salvou Hollywood**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2009.

BUTCHER, Pedro. Reinvenção de Hollywood: cinema americano e produção de subjetividade nas sociedades de controle. **Revista Contemporânea**, n. 3, 2004. Disponível em:

<[http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed\\_03/contemporanea\\_n03\\_02\\_butcher.pdf](http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_03/contemporanea_n03_02_butcher.pdf)>.

CARRIERE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

COEN, Ethan; COEN, Joel. **Fargo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

COSTA, Carlos. A cultura do selfie e a desmaterialização da imagem. **Anais do 3 seminário de comunicação, cultura e sociedade do espetáculo**. Casper Libero, Bela Vista, São Paulo, 2015.

Disponível em: <[https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2016/04/Carlos-Costa\\_Semin%20rio-2015.pdf](https://casperlibero.edu.br/wp-content/uploads/2016/04/Carlos-Costa_Semin%20rio-2015.pdf)>. Acessado em 06/08/2018.

COUTINHO, Eduardo. **Um dia na vida**. Filme. Cor. PAL/NTSC. 94 min. Brasil: VideoFilmes, 2010.

CROWE, Cameron. **Conversations with Wilder**. New York: Knopf; Reprint edition, 2001.

ECO, Umberto. Casablanca: **Cult Movies and Intertextual Collage**. Artigo apresentado em Toronto, Canadá, em 1984.

EPSTEIN, Julius e Philip; KOCH, Howard. **Casablanca**. Roteiro cinematográfico. EUA: Warner Bros, 1942. Disponível em: <<http://www.vincasa.com/casabla.pdf>>.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. São Paulo: Objetiva, 2001.

GENETTE, Gerard. **Figurtas III**. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

JESUS, Jordane Trindade de; RESENDE, Vitor Lopes. Televisão e sua influência como meio: uma breve historiografia. **Anais do 9 Encontro Nacional de História da Mídia**, UFOP, Ouro Preto, Minas Gerais, 2013. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/9o-encontro-2013/artigos/gt-historia-da-midia-audiovisual-e-visual/a-televisao-e-sua-influencia-como-meio-uma-breve-historiografia>>. Acessado em 06/08/2018>.

JOST, François; GAUDREAU, André. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora da UNB, 2009.

JOYCE, James. **Ulisses**. Porto Alegre: Abril Cultural, 1983.

KUBRICK, Stanley. **Doutor fantástico**. Filme. Cor. PAL/NTSC. 103 min. EUA: Columbia Pictures, 1964.

LANGLEY, Noel. **O mágico de Oz**. EUA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. Disponível em: <<http://www.screenwrite.in/Screenplays/Wizard%20of%20Oz,%20The.pdf>>.

LINKLATER, Richard. **Boyhood**. Filme. Cor. PAL/NTSC. 165 min. EUA: Universal Pictures. 2014.

MANTOVANI, Braulio. **Cidade de Deus**. Roteiro cinematográfico. Brasil: O2 Filmes, 2001. Disponível em: <<http://www.roteirodecinema.com.br/banco/cidadededeus12.pdf>>.

MELIES, Georges. **Viagem à lua**. Roteiro cinematográfico. EUA: Star Film, 1902. Disponível em: <<http://www.aellea.com/script/triptomoon.html>>.

MENDES, Sam. **Beleza Americana**. Filme. Cor. PAL/NTSC. 122 min. EUA: Jinks/Cohen Company, 1999.

NOE, Gaspar. **Enter the void**. Roteiro cinematográfico. EUA: Wild Bunch, 2009. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/doc/87750049/Gaspar-No-Enter-the-Void-Screenplay>>.

NOLAN, Christopher. **Amnésia**. Filme. Cor. PAL/NTSC. 116 min. EUA: Newmarket Films, 2000.

POSTMAN, Neil. **O Desaparecimento da Infância**. Tradução: Suzana Menescal de A. Carvalho e José Laurenio de Melo. Rio de Janeiro: Graphia Editorial, 1999.

RASLEY, Alicia. **The power of the point of view: make your story come to life**. Cincinnati, Ohio: Writer's Digest Books, 2008.

ROBINSON, David. **Chaplin: uma biografia definitiva**. São Paulo: Novo Século, 2011.

ROSA, Rose de Melo; CASTRO, Gisela. Cultura da mídia, Cultura do Consumo: Imagem e espetáculo no discurso pós-moderno. **LOGOS**, ano 16, n. 30, 2009. Artigo disponível em: <[http://www.logos.uerj.br/PDFS/30/04\\_logos30\\_RoseGisela.pdf](http://www.logos.uerj.br/PDFS/30/04_logos30_RoseGisela.pdf)>. Acessado em 06/08/2018.

ROTH, Philip. **O teatro de Sabbath**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.



SCHRADER, Paul. **Taxi Driver**. Roteiro cinematográfico. EUA: Columbia Pictures. 1976.  
Disponível em: <<http://www.lc.ncu.edu.tw/learneng/script/TaxiDriver.pdf>>.

SCORSESE, Martin. **Os bons companheiros**. Filme. Cor. PAL/NTSC. 145 min. EUA: Warner Bros., 1990.)

SCORSESE, Martin. **Taxi Driver**. Filme. Cor. PAL/NTSC. 115 min. EUA: Columbia Pictures, 1976.

STEFANO, Joseph. **Psycho**. Roteiro cinematográfico. EUA: Shamley Productions, 1960.  
Disponível em: <<https://sfy.ru/?script=psycho>>.

TARANTINO, Quentin. **Bastardos Inglórios**. São Paulo: Manole, 2009.

\_\_\_\_\_. **Cães de Aluguel e Amor à queima roupa**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. **Jackie Brown**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

\_\_\_\_\_. **Pulp Fiction**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

WALLACE, David Foster. **A supposedly fun thing i'll never do again**. Londres: Little, Brown Book Group, 1997.