

FACULDADE “CÁSPER LÍBERO”  
PÓS-GRADUAÇÃO “STRICTO SENSU”  
MESTRADO EM COMUNICAÇÃO

FERNANDO JOSÉ BISCALCHIN

O Homem Roteirizado

O olhar humano do roteirista cinematográfico sobre a condução das emoções na  
Estrutura Linear Ficcional Clássica

Dissertação referente ao Programa de Pós-Graduação “Stricto Sensu”, Mestrado em Comunicação. Linha de Pesquisa: Produtos Midiáticos: Jornalismo e Entretenimento, da Faculdade Cásper Líbero, como requisito parcial para a obtenção de título de Mestre, sob a orientação do Professor Doutor Cláudio Novaes Pinto Coelho.

São Paulo

Março de 2011

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**AUTOR: FERNANDO JOSÉ BISCALCHIN**

**“O HOMEM ROTEIRIZADO: O OLHAR HUMANO DO ROTEIRISTA CINEMATOGRAFICO SOBRE A CONDUÇÃO DAS EMOÇÕES NA ESTRUTURA LINEAR FICCIONAL CLÁSSICA”.**

*Rh Soares*

---

**Profa. Dra. Rosana de Lima Soares**  
**Universidade de São Paulo/ECA**

*Dimas*

---

**Prof. Dr. Dimas Antonio Kunsch**  
**Faculdade Cásper Líbero**

*Cláudio*

---

**Prof. Dr. Cláudio Novaes Pinto Coelho**  
**Faculdade Cásper Líbero**

**Data da Defesa: - 18 de março de 2011.**

## RESUMO

A dissertação aborda a construção de um roteiro pelo olhar do roteirista. Diferente da grande maioria das obras que tratam do tema – roteiro – os estudos desta dissertação buscam uma compreensão humana do olhar observador do roteirista que encontra na essência do Mundo as principais ferramentas para criar sua narrativa. Ele utiliza-se de uma estrutura criada há mais de um século – no início do cinema hollywoodiano – que foi pensada para servir perfeitamente aos anseios da Indústria Cultural. Mas o roteirista sabe que a mecanicidade da Estrutura Linear Ficcional Clássica não é o suficiente para dialogar universalmente com todos os povos. É necessário ir além, por isso ele funde a estrutura com um Gênero, o melodrama, que continua provando sua eficácia há mais de dois séculos – do teatro francês ao cinema contemporâneo. Porém, essa junção, só encontra a sua força de entreter o espectador e de conectá-lo quando unida a uma característica exclusiva do homem: a emoção, e é por ela que somos capturados para dentro da ficção projetada na telona. As pesquisas têm como base os estudos de teóricos da Escola de Frankfurt, estudiosos sobre roteiros, autores que se aprofundam na compreensão sobre emoção e melodrama. A dissertação prioriza os estudos de uma vertente do melodrama clássico – o melodrama familiar – base para o roteirista hollywoodiano encontrar uma maneira mais forte de ligar emocionalmente o espectador com a “vida fictícia” em sua história. E para dar uma dimensão mais concreta aos estudos de roteiro, analisaremos dois filmes dramáticos dos grandes Estúdios. Assim, o olhar sensível e observador do roteirista, enxerga no homem o que o cotidiano ignorado não nos permite ver. Além da simplicidade do dia a dia, existe a fonte inesgotável de ações humanas, cheias do “algo inexplicável” que nós faz seres humanos.

**Palavras-chave:** roteiro cinematográfico; cinema; roteirista; emoções; roteiro.

## ABSTRACT

The dissertation focuses on research on the creation of a script through the viewpoint of the screenwriter. Unlike the vast majority of works on this subject –scripts– the studies of this dissertation search for a human understanding of the observing eye of the screenwriter, who finds in the essence of the World the main tools to create his/her narrative. The screenwriter uses a structure created more than a century ago – in the beginning of Hollywood cinema – which was created to fit perfectly into the desires of the Cultural Industry. But the screenwriter knows that the mechanical aspect of the Classic Linear Fictional Structure is not enough to talk universally with all people. It is necessary to move beyond, and that is why the screenwriter mixes the structure with a Genre, the melodrama, which continues to prove its efficiency more than two centuries later – from French theater to modern day cinema. However, this mix only finds its power to entertain and connect the viewer when it is united to a unique human characteristic: emotion. It is through emotion that we are taken inside the fiction being projected in the big screen. The research is based on the theoretical studies of the Frankfurt School, made by scholars, screenwriting researchers, and authors who go deep into the understanding of emotion and melodrama. The dissertation focuses on the studies of a branch of classic melodrama - the familiar melodrama - which is the basis for the Hollywood screenwriter to find a more effective way to emotionally connect the viewer to the "fiction life" presented in the story. To offer a more concrete dimension to the script studies, we will analyze two dramatic movies from the large Studios. Thus the sensitive and cunning eye of the screenwriter sees in man what the ignored daily life does not allow us to see. Besides the simplicity of daily life, there is the unending source of human actions, full of "something that cannot be explained", which makes us human.

**Key-words:** cinema script; cinema; screenwriter; emotions; screenplay.

## SUMÁRIO

1. Introdução.....	04
2. Primeiro Capítulo: Um Mecanismo para Roteirizar.....	09
2.1 – A Estrutura do Entretenimento.....	10
2.2 – O Personagem Real da Ficção.....	16
2.3 – A Fantástica História que Conecta.....	27
2.4 – A Indústria, o Mito e o Espectador Hipnotizado.....	40
3. Segundo Capítulo: Em busca do Roteiro Humano.....	46
3.1 – A Emoção não “Esquecível”: Introdução aos Pensamentos.....	47
3.2 – Cem anos Atrás...Em um Pensamento não muito Distante.....	48
3.3 – Menino...Pare de fazer Drama! Faça Melodrama! Mas faça com Emoção.....	51
3.4 – Uma Visualização não Absoluta.....	65
4. Terceiro Capítulo: A Conexão Universal.....	69
4.1 – Roteiro e Roteirista: O Capítulo Final.....	70
4.2 – A Família de Hollywood ou a Hollywood da Família?.....	71
4.2.1 – Clareza: O Caminho final para a Conexão.....	71
4.2.2 – Dramaticidade: O Melodrama da Família.....	77
4.2.3 – Beleza: A Tecnologia do Melodrama Familiar.....	79
4.3 – A Análise do Roteiro: A Prova dos Nove.....	81
4.3.1 – Resumo dos Filmes.....	82
4.3.2 – Plot.....	83
4.3.3 – A Estrutura Linear Ficcional Clássica.....	85
4.3.4 – O Melodrama e a Emoção.....	86
5. Considerações Finais.....	91
6. Referências Bibliográficas.....	93

## 1. – INTRODUÇÃO

Contar uma história, escrever um romance e conceber um roteiro para o cinema. Será que existe algo em comum entre as três possibilidades ou elas são completamente distintas? Se partirmos para as respostas de pessoas leigas, chegamos à conclusão que todas elas exercem a mesma função: narrar um fato, seja ficcional ou real. Essa explicação parece até convencer, mas fica longe de ser verdadeira. A vida do cinema depende de um indivíduo humanamente espetacular, que tenta compreender o ser em seus mais belos e profundos devaneios – o roteirista. Ele deve “dissecar” o humano e encontrar uma fórmula – uma estrutura para narrar sua história. Ele deve compreender a sociedade em que vive e encontrar as características mais essenciais do homem para criar uma narrativa que agrade aos “olhos” dos grandes Estúdios Cinematográficos – esbugalhados e ansiosos por um grande retorno lucrativo. O roteirista precisa conhecer uma maneira de vender universalmente a sua trama, mesmo sabendo que o seu texto – o roteiro – irá ser produzido por muitos outros olhares – uma equipe de produção. Talvez o roteirista seja o mago manipulador de emoções e por elas somos conduzidos.

Estudaremos e pesquisaremos a compreensão sobre o direcionamento emocional na Estrutura Ficcional Clássica de um roteiro dramático para o cinema. Sentar na poltrona do cinema, “degustar” um mundo totalmente surreal: criado para iludir os espectadores e conduzi-los a sentir as mais diversas experiências emocionais em tão pouco tempo. Chorar, sorrir, sair da sala de cinema querendo ter super-poderes, se identificar com personagens criados pela mão de uma só pessoa, o roteirista. Criar mundos, dar vida a seres humanos ou não, mexer com sensações e emoções dentro e fora das telas, esse é um poder que poucos possuem.

É considerado senso comum quando dizemos que a mídia exerce papel fundamental na escolha e modo de vida das pessoas, mas esta pesquisa vai além desse pensamento. Tendo tanta informação em mãos, usando uma das mídias mais difundidas em todo o mundo, o cinema, é possível que o roteirista em sua obra máxima, o roteiro, possa entender tão bem o ser humano a ponto de conseguir prever e fazer com que o espectador sinta emoções em momentos específicos e pré-determinados em sua história? Ou seria apenas coincidência a grande maioria presente na sala de cinema rir, chorar, ter medo e até mesmo ser direcionada a prever falas de personagens antes mesmo de eles se pronunciarem?

A sala de cinema é o local propício para criar a ilusão de uma realidade que supostamente não existe. Pagamos por uma sessão de cinema para sermos “iludidos” por uma história que muitas vezes foge completamente de algo que um dia já presenciamos ou vivemos. Mesmo assim, somos capturados por algo que desconhecemos. Um sentimento que nos prende consciente ou inconscientemente a um mundo ficcional, e supostamente adoramos isso, pois acreditamos que ele seja real. Parece que somos conduzidos a ter prazer mesmo sabendo que nada faz parte de nosso verdadeiro mundo. Quem é o responsável por isso? Os filmes existem porque uma equipe imensa de pessoas trabalha para produzi-lo. Mas o que vamos desvendar é que tudo se inicia de um único olhar, o olhar humano do roteirista.

Imagine a possibilidade de conduzir o público a sentir o que você quiser que ele sinta. Conduzir, literalmente como se os espectadores fossem uma música e cada sentimento fosse uma nota na partitura totalmente pré-determinada a ser tocada onde pequenos erros podem acontecer, mas ainda assim, as notas conseguem cumprir seu papel criando uma música quase homogênea e sem erros. Não é possível induzir todos em uma sala de cinema a cumprirem seu papel de indivíduos totalmente receptivos pela história, mas a possibilidade na maioria do público espectador ser conduzida a ter os mesmos sentimentos é completamente plausível, levando em consideração o poder de identificação que o público têm – com o personagem e suas ações – e as suas próprias vivências.

A grande maioria dos espectadores em uma sala de cinema se envolve completamente com uma ilusão criada para eles com o intuito de entreter, divertir e emocionar. Essa visão sobre a construção do roteiro, baseando-se na perspectiva da identificação humana pela emoção que é raramente comentada pelos teóricos, que estão mais focados em mostrar a “receita” para o sucesso: na estrutura pré-estabelecida pelos Estúdios hollywoodianos e seus padrões a serviço da indústria cultural. Estudantes de comunicação e roteiristas iniciantes anseiam por uma oportunidade de encontrar uma pesquisa que os leve a pensar na criação de um roteiro inspirado em fatos mais cotidianos possíveis, escondidos em cada um de nós.

Assim, seguindo a linha de pesquisa de Produtos Midiáticos Jornalismo e Entretenimento, busca-se compreender cada vez mais o poder da mídia sobre os espectadores, assunto muito abordado e estudado, porém a pesquisa tenta compreender quais são as técnicas e os estudos realizados pelo roteirista para entender tão bem essa

possibilidade de direcionamento e condução da emoção humana de maneira a estruturar uma história que será “olhada” por vários outros pontos de vista como a do produtor, do diretor do filme, etc., mesmo assim, o roteirista consegue unificar a sua criação com a identificação de milhões - decidindo qual emoção vale a pena ser sentida.

Buscaremos investigar até onde um indivíduo, o roteirista, pode coordenar milhares de outros indivíduos - os espectadores - a ponto de decidir o que eles devem sentir. O roteirista é um pesquisador nato das qualidades, defeitos e desejos dos indivíduos. Ele precisa ser acurado e detalhista, pois sabe que precisa das pessoas e das suas vivências para criar seus distintos personagens, que devem executar ações mais próximas a realidade humana dentro de sua peculiar história. Pretende-se analisar minuciosamente como o roteirista busca todos os elementos necessários para “mexer” substancialmente com outro ser humano. Teoricamente as pessoas são quase que imprevisíveis, no entanto o roteirista consegue unir estrutura de roteiro, melodrama, psicologia humana e emoções à cultura e vivência de cada espectador, para prever e acertar cada distinto sentimento que esse terá, ao estar completamente entretido com a trama, mesmo sabendo que existem modificações de sua obra, o roteiro, que será transformado por pontos de vista diferentes no momento de sua produção.

Os estudos realizados para essa pesquisa postulam que as emoções são o fator crucial para criar uma ligação entre filme e espectador, é o que o faz acompanhar um filme ficcional sem perder a conectividade ou o interesse por ele. Procura-se mostrar que o roteirista compreende a sua obra como um mecanismo complexo, o qual deve conter as experiências da vivência humana, e que seu roteiro deve seguir uma ordem linear de ações para ser facilmente assimilado.

Abordaremos aspectos importantes que demonstrem a capacidade que o roteirista tem de criar sua obra, usando de uma estrutura empiricamente comercial, projetada e pensada no início do século XX pela Indústria Cinematográfica Hollywoodiana, que toma posse de um Gênero surgido no teatro, o melodrama, e que parece ser a fórmula mecânica e metódica mais rentável do cinema, mantendo seu sucesso há mais de cem anos, porém sua estrutura mecanicista e pautada de características de roteirização só pode atingir sua excelência se aprofundar-se nos pensamentos humanos, conhecer suas emoções e organizá-las em forma mais aprimorada: o melodrama familiar.

Poucos teóricos de roteiro se aventuram em estimular estudos sobre a

possibilidade de escrever roteiros focados nas bases substanciais do ser humano e no ponto de vista exclusivo do roteirista. Alguns desses teóricos como John Howard Lawson, Henrik Ibsen, Syd Field, Doc Comparato, Marcos Rey, Luiz Carlos Maciel e outros apontam para uma construção metódica do roteiro, como se escrever uma história fosse apenas seguir uma “receita de bolo”. Mesmo assim eles são necessários para se entender todo fundamento da roteirização. Encontramos também teóricos com linhas de pensamento diferentes, como o caso de Lajos Egri, que compreende a estrutura mecanizada por Hollywood, mas diz que essa estrutura só é possível se for recheada por motivos humanos, ser simplesmente mecânica e linear não é fundamento principal para capturar a identificação do espectador com personagens e suas ações. Estruturar um roteiro é algo praticamente conhecido e viável, mas conduzi-lo com exatidão de forma a orquestrar os sentimentos dos espectadores vai além do que eles consideraram em suas teorias.

A compreensão dos sentimentos e a interação deles entre tela e espectador pode ser uma fórmula muito bem pensada pelos roteiristas e que a indústria cultural usufruiu para seu próprio bem. Sabendo da exibição em massa, buscamos em teóricos como Walter Benjamin, Adorno e Horkheimer a possibilidade de compreender que esse caminho da condução dos sentimentos para a maior vendagem do produto ganha força com a universalização do entretenimento e a massificação cultural dos povos ao redor do globo, tudo não passa de um espetáculo para nos enganar diz Guy Debord.

Os teóricos da Escola de Frankfurt darão grande fundamento à investigação dessa condução pelas emoções, mas é necessário um outro olhar, mais profundo, sobre a sociedade e seus costumes. Portanto será indispensável buscar teóricos como Roland Barthes e seus pensamentos sobre o mito na sociedade e na mídia, Aristóteles e sua idéia sobre a imitação humana e seu papel na sociedade, Gaston Bachelard e seu princípio da imagem no espaço, Joseph Campbell e Christopher Vogler que trazem um vasto pensamento sobre a construção do personagem na história – no nosso caso, o roteiro. Vilém Flusser em sua viagem sobre o elogio a superficialidade da imagem, Luiz Paulo Grinberg que nos ajudará a entender os primórdios no ser humano com sua pesquisa sobre Jung e o inconsciente coletivo, a jornalista Eliane Brum sobre o olhar apurado para identificar a maior dádiva da vida – a magnificência do cotidiano humano – e Edgar Morin com seu olhar abrangente sobre o cinema e sua fotografia.

Completando nosso referencial teórico, veremos os olhares e estudos sobre o foco principal da dissertação – as emoções humanas na óptica do roteirista – e a



manipulação do melodrama para cativar, conectar e tentar atingir a identificação dos espectadores ao redor do mundo. Contaremos com os pensamentos de Jean Paul Sartre e Cláudia Barcellos Rezende para um magnífico olhar sobre as emoções e buscaremos em Jean-Marie Thomasseau, Silvia Oroz, Ismail Xavier, John Mercer e Martin Shingler os caminhos que o roteirista encontrou para aperfeiçoar as emoções usufruindo do Melodrama como gênero dominante e “cabível” dentro de qualquer outro gênero clássico, como o drama.

Nossa análise nos conduzirá a entendermos de onde os roteiristas obtêm as idéias para a criação do roteiro. Com a idéia concebida veremos: a elaboração do *plot* (trama), que é o objetivo principal a ser seguido pelo personagem principal e seus coadjuvantes, também, a elaboração da Estrutura Ficcional Clássica e suas características fundamentais que se organizam em ordem e geram uma fórmula quase que cronométrica. Visualizaremos o personagem dentro do roteiro e sua importância para a trama, assim como suas ações como geradoras de emoções capazes de ligar o espectador com a narrativa. Tais emoções são expressas em suas máximas quando unidas ao melodrama que encontra no “Mundo” uma das essências da civilização – a família – que completa a busca do roteirista pela aceitação e assimilação universal de seu roteiro. Por fim, analisaremos duas narrativas dramáticas – filmes – norte-americanos para concretizar os estudos sobre o olhar humano do roteirista.

**PRIMEIRO CAPÍTULO**  
**UM MECANISMO PARA ROTEIRIZAR**

## 2.1 - ROTEIRO: A ESTRUTURA DO ENTRETENIMENTO

Que ótimo! Chegou então o imaculado e mitificado dia. O dia em que um dos maiores vilões criados para o cinema, Anakin Skywalker, voltaria às telonas, agora como criança. Em meados da década de 1970, o roteirista e também diretor George Lucas trouxe ao planeta a mais fantástica trama ficcional criada em todos os tempos: Star Wars. Mesmo os que sentem ojeriza a filmes desse gênero de alguma forma já ouviram falar ou já viram alguns dos personagens criados por ele. É só colocar uma máscara preta no rosto, vestir uma roupa e uma capa preta e engrossar a voz o máximo que puder, pronto, você já está preparado para ser o personagem mais conhecido do cinema: Darth Vader – o pequeno Anakin. A volta de Guerra nas Estrelas no cinema em 1999 gerou tanto comentário na mídia, que as lojas de brinquedos norte americanas já vendiam produtos relacionados ao filme nove meses antes do seu lançamento nos cinemas. Os fanáticos já formavam filas nas bilheterias com seis meses de antecedência. Loucura ou não, a mitologia, fato que analisaremos no último tópico deste capítulo, foi a artéria motriz que gerou todo esse pandemônio entre os expectadores que não viam a hora de serem espectadores. Enfim, era comum ver o rosto de decepção dos indivíduos ao terminar o filme, tantos anos de espera para uma possível continuação que virou realidade, mas que naufragou devido a uma péssima construção de roteiro. A trama – dramaturgia foi um fiasco assim como a profundidade e a coerência de seus personagens. Engraçado foi ouvir os comentários mais comuns dos espectadores na sala de cinema e também fora dela, nos veículos de comunicação. A pergunta mais frequente era e continua sendo: “De onde George Lucas tirou essa idéia?”.

Pois é, se analisarmos o conceito de idéia encontramos as seguintes explicações no dicionário: idéia é a representação mental de uma coisa concreta ou abstrata; talento inventivo e engenhoso; concepção primária que dá origem e desenvolvimento a uma obra de literatura ou de arte; noção ou conhecimento; lembrança, recordação ou reminiscência. Talvez pareçam ser simples definições, mas importantes para a nossa discussão. Você já parou para refletir que tudo o que fazemos no nosso cotidiano nada mais é do que ações seguidas de ações? Nós comemos, dormimos, caminhamos, corremos, brincamos, trabalhamos e dentro do trabalho executamos dezenas de outras ações, sendo assim, para cada ação acontecer é preciso a soma de outras ações secundárias. Agora, é importante compreender que para que cada ação exista, é preciso antes de tudo que nós tenhamos uma idéia, como a definição mesmo diz: uma noção do

que queremos fazer. Se você decide comer (ação), é porque você tem fome e por consequência tem a idéia de deixar (ação) o que está fazendo, para ir (ação) almoçar, lancha ou jantar em algum lugar. Se você está entediado, logo tem a idéia de fazer algo para sair do tédio. Se você está sem sono, se levanta para os afazeres diários. Se está sujo e suado com a correria do dia-a-dia, logo tem a idéia de banhar-se. Não podemos nos prender a acreditar que a idéia só se justifica como conceito, quando conseguimos criar algo subitamente, onde já não se vêem mais possibilidades e ela aparece, como uma “luz pairando sobre nossas cabeças”. Se entendermos a idéia como fonte geradora de todas as ações cotidianas, então seu significado é completo como base primordial para a construção de um roteiro.

O roteiro é o princípio de um processo visual, e não o final de um processo literário. Escrever um roteiro é muito mais do que escrever. Em todo caso, é escrever de outra maneira: com olhares e silêncios, com movimentos e imobilidades, com conjuntos incrivelmente complexos de imagens e de sons que podem possuir mil relações entre si, que podem ser nítidos ou ambíguos, violento para uns e suave para outros, que podem impressionar a inteligência ou alcançar o inconsciente... (Comparato,2000:20).

Assim como o teórico em roteiros Doc Comparato, que compreende o roteiro fílmico como mais do que uma simples forma de contar uma história, e sim, uma maneira magnífica de visualizar imagens para cada palavra ou ação descrita, Luis Carlos Maciel também trabalhou como roteirista no cinema e na televisão, e em suas obras ele estuda a construção do roteiro desde as suas raízes no teatro grego ao dias atuais. Ele deixa claro que, para se chegar a um roteiro completo, o roteirista tem que passar pelas seguintes fases: rascunho, story-line, sinopse e argumento, cada um deles com suas características particulares. Mas Maciel abre um tópico singular e específico para algo que precede todas essas quatro fases – a idéia ou premissa. “Roteiros originais podem ter os mais variados pontos de partida – ou inspiração. A lista de possibilidades inclui histórias que ouvimos quando crianças, notícias de jornal, passagens da Bíblia, mentiras de amigos, sonhos...numa palavra: tudo!” (Maciel, 2003:26). Esse é o ponto crucial que vai comandar toda a estrutura de roteiro e a criação de personagens nela contida, e esse ponto nos direciona à palavra chave que vai conduzir toda a análise: o humano. Toda idéia para a criação do roteiro de cinema só é possível de se tornar verdade, e de ser o eixo principal que conduz a trama, se ela for selecionada do nosso cotidiano.

Tudo tem um propósito, ou uma premissa. Cada segundo da sua vida tem sua própria premissa. Queira ou não nós somos conscientes disso. Essa premissa pode ser simples como um respirar ou complexa como uma decisão emocional vital, mas ela sempre está lá (Egri, 1960:1).

Acompanhando os pensamentos de Lajos Egri, Maciel complementa sua teoria dizendo que são possíveis três fontes quase que inesgotáveis de idéias: a vivência, a literatura e a criatividade, toda elas vindas do que podemos chamar – o humano. A primeira gera idéias vindas da vivência de cada indivíduo, onde cada ação que executou ou que aconteceu com ele é fato indispensável para se criar uma história. A soma das ações de sua vivência leva a um evento com começo, meio e fim. Essa fonte, a vivência, é talvez, a mais inesgotável de todas, pois cada indivíduo tem a sua vivência, desde quando nasceu até o presente momento, e por sua vez conta com a utilização de ações vindas de outros indivíduos que convivem com ele, tendo assim um leque incontável de possibilidades de idéias para a criação do roteiro. A segunda fonte – literatura – é onde buscamos ações escritas e registradas por outras pessoas, mesmo essas não fazendo parte do nosso cotidiano. Podem ser estrangeiros e até mesmo indivíduos que já faleceram há tempos. Buscar uma ação da literatura para se ter uma idéia é, segundo Maciel, ter a possibilidade de adaptar, basear-se ou inspirar-se na obra literária: livros de todos os gêneros, artigos de jornais ou revistas, contos, poemas e tudo o que já foi registrado pelo homem. Após a virada do século XX, com a incansável corrida pelo aperfeiçoamento tecnológico, o cinema conseguiu ferramentas para transformar qualquer possível idéia em produto audiovisual vendável. Isso facilitou o aperfeiçoamento dos efeitos gerados em computação gráfica – efeitos visuais – possibilitando qualquer obra literária ser transformada em película para o cinema, inclusive os heróis e vilões das histórias em quadrinhos. E, por fim, a criatividade como fonte verdadeiramente infinita de idéias, pois essa depende única e exclusivamente da “criação original” do indivíduo. Mas o autor nos alerta a tomar cuidado com a criatividade, pois muitos roteiristas acreditam que suas idéias são as mais originais possíveis, e que ninguém jamais pensou em algo tão original. Essa alegação pode ser catastrófica se você imaginar que em todo o planeta só você pode ser o criador onipotente. E Maciel orienta a ter cuidado, a não plagiar sem saber. A internet é uma ferramenta muito útil para essa dúvida constante da idéia original. Hoje podemos fazer buscas e pesquisas universais para, pelo menos, peneirar as possibilidades de não plagiar uma idéia.

Se pararmos para refletir, vamos notar que as três fontes citadas pelo autor são quase que inseparáveis. Como é possível separar criatividade da vivência, ou literatura da vivência e até mesmo criatividade da literatura? Se o indivíduo deseja criar uma nave espacial buscando idéias de sua criatividade e, portanto, decide dar uma forma circular a essa nave, ele só pode aplicar uma forma porque em sua vivência aprendeu o conceito do que é um círculo, assim podemos dizer que precisamos de referência para poder criar. A pessoa só vai compreender a literatura se em sua vivência teve a oportunidade de ler ou pelo menos saber algo a respeito da obra. Por isso o único propósito de separar essas três fontes é justamente para a compreensão e o estudo da idéia, não se esquecendo que o cerne de todas as ações vem do humano.

Após a idéia ser concebida é importante que analisemos a coluna vertebral de um roteiro para o cinema. Essa linha central é conhecida como *plot* ou trama.

*Plot* é a alma da tragédia e os personagens são secundários em relação a ela. A sucessão de acontecimentos diretamente determinados pela ação, na visão de Aristóteles é o fundamento da expressão dramática. Os personagens devem, conseqüentemente ser compostos de maneira a atender às necessidades do desenrolar da trama (Maciel, 2003: 34).

Então o *plot* é a ação principal do roteiro, é o que conduz o personagem principal e os secundários ao desfecho de seus objetivos. É importante sabermos que o *plot* pode ser classificado em concreto ou abstrato. Vejamos: quando o roteirista decide contar uma história usando um ***plot concreto*** ele sabe que o objetivo principal a ser buscado ou resolvido pelo personagem principal é algo que ele possa materialmente tocar, guardar, carregar, cheirar, olhar, destruir, matar, etc. Como no filme “O Senhor dos Anéis” (*The Lord of the Rings*), do diretor Peter Jackson, o *plot*, como já vimos, é a ação propulsora do roteiro, ou seja, destruir o anel é objetivo principal da trama que conduz Frodo, o personagem principal, e seus coadjuvantes. Destruir o anel, aqui o objetivo é levar o anel (algo concreto) para ser destruído na lava de um vulcão onde ele foi forjado. Outros exemplos seriam: recuperar o amuleto mágico, encontrar a caveira de cristal, matar o dragão, etc. Já o ***plot abstrato*** é uma escolha do roteirista para criar uma narrativa quase sempre psicológica. Ao contrário do concreto, o objetivo principal do protagonista está relacionado a uma busca, uma descoberta, uma solução para algo que não se pode tocar, o objetivo é materialmente invisível, mas pode ser sentido. Por exemplo: no filme “O Homem Bicentenário” (*Bicentennial Man*/1999), do diretor Chris Columbus, o objetivo principal que gera a ação principal é justamente: ser considerado

um ser humano, o que conduz Andrew, o robô protagonista, a eventos que o farão garantir sua humanidade (não como um ser humano em sua estrutura fisiológica, mas um humano em sua essência). Podemos citar outros exemplos: a recuperação da sanidade, a resolução de um trauma, reconstruir o amor devastado por alguém, recuperar a fé perdida, etc. Em um roteiro ficcional clássico o *plot* é uma coluna vertebral e só tem sua função principal realizada – de conduzir todos os personagens a executarem suas ações e concluírem seus objetivos - se essa for associada a uma estrutura de roteiro mapeada e organizada com alguns elementos imprescindíveis: apresentação de personagens, pontos de giro, pré-clímax, clímax e resolução.

Apresentar os personagens é a maneira que o roteirista encontra de, no primeiro momento da trama – logo no início do filme –, tentar criar a identificação dos personagens ficcionais com os espectadores da platéia, porém essa tática de identificação rápida – de mostrar ou desvendar aos poucos os personagens da história – é mais freqüente e intensa com o personagem principal, pois é ele quem vai junto com o *plot* conduzir a trama e os eventos principais até o fim. O ponto de giro é o exato momento em que algum problema ou desafio externo: um meteoro vindo em direção a terra, o filho foi seqüestrado, alienígenas estão invadindo a terra; ou interno: problemas psicológicos, dúvidas, doenças degenerativas – acontecem com o personagem principal, modificando completamente o seu cotidiano comum apresentado no início da trama. Geralmente filmes hollywoodianos apresentam de dois a três pontos de giro durante todo o filme. Quanto mais pontos de giro a trama possui, mais complicado e desmembrado é o caminho para sua conclusão.

Já o pré-clímax é a alternativa que os roteiristas melodramáticos utilizam para gerar maior impacto no ponto mais “forte” da trama: o clímax. Os dois trabalham juntos, clímax e pré-clímax, pois em roteiros de puro entretenimento um auxilia o outro a ter a sua função realizada. O pré-clímax é o momento em que o roteirista relembra os espectadores dos momentos mais emotivos e intensos do filme, os quais o personagem principal vivenciou, tendo como objetivo uma retomada emocional, que induz os espectadores atentos ou dispersos a entender que ele, o personagem, está em busca de seu objetivo e que se redimiou de todos os erros que cometeu ou aprendeu tudo o que era necessário, e agora está pronto para o seu prêmio. O pré-clímax é o “empurrãozinho” que a trama precisa para obter seu êxtase máximo com o clímax. Este por sua vez é o pico culminante do filme, é o momento em que todos esperam na narrativa: que o herói

conquiste a mocinha com seu beijo cinematográfico, o momento em que o policial enfrenta o bandido perseguido, o confronto entre o pai e o seqüestrador do filho, a destruição do anel após uma longa jornada de dor e aventuras mortais e pelo “... climax de ET, o extraterrestre, de Steven Spielberg que é a volta do alienígena ao seu planeta...” (Maciel, 2000:50).

Enfim, os roteiristas sabem que os espectadores já tiveram seu tempo de se identificar com os personagens e por isso sabem que, uma vez isto tendo acontecido, eles participam integralmente da trama, mesmo que continuem ainda passivos de qualquer ação ficcional do filme. Eles vão sentir o que o personagem principal sente, vão pular da poltrona se o clímax for horripilante, vão abraçar e chorar caso seja melodramático, vão sorrir se for engraçado, vão se sentir leves quando a tensão acabar, e quando isso acontecer, a estrutura do roteiro conduzirá os personagens à resolução da trama. Luis Carlos Maciel diz que na resolução o personagem principal e muitas vezes os seus coadjuvantes findam sua jornada ou o seu objetivo com um caráter modificado, e essa modificação faz com que os personagens concluam seu objetivo, ou seja, finalizem a sua jornada num patamar superior ao que eles começaram. Se o personagem inicia a trama sem o amor de sua vida, ele a termina nos braços de seu amor, se ele se apresenta como um ser mortal e cheio de medos, terminará com a possibilidade de ser imortal pela sua bravura adquirida, se ele é um péssimo pai, encontrará a redenção de suas falhas e poderá enfim ter seus filhos de volta.

Se analisarmos a estrutura do roteiro ficcional, podemos perceber que todas as suas características: apresentação de personagens, pontos de giro, pré-clímax, clímax e resolução são derivadas da ação cotidiana da nossa sociedade. Quantas vezes nós nos apresentamos uns para os outros no dia-a-dia? É considerada anormal uma pessoa que, sem ao menos conhecer a outra, já inicia uma conversa dizendo que gosta de sorvete de chocolate, que torce para tal time, que prefere uma determinada posição para dormir, etc. A apresentação é tão humana e antiga que a Bíblia narra a importância de apresentar os indivíduos e sua descendência antes de expressarem suas opiniões. Os medievais apresentavam parentes de descendência antes mesmo de serem autorizados à entrada em alguma propriedade feudal ou ao clero. Os apresentadores de televisão sempre são apresentados antes de entrarem no palco, mesmo sabendo que já são conhecidos pelos telespectadores. Mesmo assim o continuam fazendo, pois é a forma humana mais singela de se aproximar do outro, de trazer o outro mais perto de si, mesmo estando



dentro de um estúdio. As intempéries e os problemas que os personagens enfrentam e que muda o seu cotidiano nada mais são do que o reflexo das dificuldades e obstáculos que enfrentamos no dia-a-dia.

Trabalhamos com sentimentos e emoções gerando uma expectativa de desejos e objetivos a serem concluídos, assim como no clímax ficcional. Sempre esperar para que tudo acabe bem, pois no final a gente sempre torce para dar certo: essa é a tentativa da resolução, que a realidade busca no ficcional, o almejado final feliz. Para Lajos Egri, o roteiro imita o real, e só funciona se não for uma estrutura mecânica, cheia de regras, mas uma estrutura humana cheia de sentimentos e de observação da vivência individual e/ou coletiva.

## **2.2 - O PERSONAGEM REAL DA FICÇÃO**

É importante compreendermos então que o personagem principal e seus coadjuvantes influenciam diretamente a criação do roteiro. Mas será que somos conectados a eles e nos identificamos com a trama exclusivamente por causa deles? Para isso é necessário entender como os personagens são previamente pensados antes de fazerem parte do roteiro.

Marcos, um grande amigo, por volta dos seus dezesseis anos de idade, gostava de uma menina que vivia a esnobá-lo. Ele sempre desejou estar na mesma turma que ela na época do colegial, e no último ano teve a sorte imensa – digo isso, mesmo ela não tendo ao menos iniciado um relacionamento com ele – pois eles puderam compartilhar o mesmo espaço de aprendizado durante todo período letivo. Mesmo assim, era muito difícil conseguir a atenção dela, tendo em vista que Marcos era um garoto cheio de espinhas, gordinho e com costumes “caipirescos”. Ele nunca teve a coragem de enfrentá-la, nem mesmo com um olhar, só para saber se ela iria correspondê-lo. Ficava próximo à porta da sala de aula para poder vê-la entrar após o intervalo, mas mesmo assim era em vão. Decidiu então enfrentar os seus medos e arriscar um “tudo ou nada” – nem ele mesmo sabia que não teria nada a perder, no máximo ser ignorado. Disse então um “olá” que saiu meio gaguejado, mas que surtiu um efeito devastador – pelo menos para Marcos: ela retribuiu o cumprimento e percebeu que poderiam ser amigos até o final daquele ano. Até hoje ele diz que se arrepende muito de não ter dito aquele “olá” antes.

Queria eu ter naquela época o conhecimento que tenho hoje sobre a vivência humana – por favor, não me achem arrogante, eu não sou um filósofo da vida e muito menos sei tudo sobre ela, mas foi preciso compreender a construção de um roteiro, que me levou a estudar os personagens nele contidos para enfim compreender que os personagens ficcionais – do mundo cinematográfico – são clones emocionais dos seres humanos. Será por isso então que nós espectadores assimilamos quase que por completo ou porque não completamente a aparição tão verossímil de “indivíduos” nos produtos audiovisuais? Será que se os personagens em tramas como novelas, filmes e seriados não existissem, não haveria como contar uma história? Será que somos motivadores diretos que contribuem para a construção do caráter dos personagens fictícios do cinema?

Luiz Carlos Maciel em sua obra *O Poder do Climax*, consegue compor um paralelo entre duas vertentes distintas em relação à construção do personagem ficcional. Segundo Maciel, para Aristóteles “a trama é a alma da tragédia e os personagens são secundários em relação a ela. Ou seja: a história é fundamento, os personagens se ajustam a ela” (Maciel, 2003:72). Assim percebe-se que a visão aristotélica da poética deixa em segundo plano a criação do personagem. Maciel também afirma que a maioria dos roteiristas mundiais busca em primeiro lugar descobrir a situação dramática para depois elaborar os personagens que irão conduzi-la. Eles “baseiam-se invariavelmente na estrutura dramática tradicional, ou em suas variações e detalhamentos. A ação é a espinha dorsal do drama – e a composição dos personagens deve se subordinar a ela.” (Maciel, 2003:72).

Em oposição a esse pensamento temos o teórico em roteiro Lajos Egri que, em sua obra *The Art of Dramatic Writing*, baseia toda a sua tese na máxima importância dos personagens. Sem eles seria impossível criar uma história convincente ou até mesmo concebê-la. Segundo Egri, “o personagem é a alma do drama e a trama secundária em relação a ele, seu método é basicamente um método de composição de personagens”. (Maciel, 2003:72).

Nesses dois casos as diferenças de estrutura de roteiro ficam claras. Colocando em prática as duas vertentes pode-se fazer um possível paralelo da seguinte forma: no primeiro caso o roteirista, antes mesmo de criar o *plot*, pensa em uma situação dramática – traição – e é ela que vai conduzir o rumo da história, ela é a coluna

vertebral da trama, e todos os eventos acontecerão a partir dela. Depois da escolha da situação dramática então ele pesquisa, procura, cria e seleciona os personagens que mais se adaptam a esse tipo de ação que é trair. Concebe seus traços físicos, sua vida social e enfim seu caráter psicológico. Agora é possível começar a escrever o roteiro. No segundo caso o roteirista pensa nos personagens e suas possíveis ações. Ele sabe que, para executar uma ação, é necessário compreender profundamente as causas que levam um personagem a cometer qualquer tipo de ato. Serão dois homens, ou um homem e uma mulher, ou duas mulheres, ou duas crianças, ou porque não um único indivíduo com o seu próprio pensamento – nesse caso o pensamento conduz o indivíduo a executar ações contra ele mesmo: acha que está sendo traído e se castiga ou se mata. Todos eles são possíveis de traição. O roteirista precisa antes de tudo, compreender o que vai conduzir os personagens a uma traição para que esse ato seja aceito por completo, e não apenas como uma simples ação – trair – que força indesejosamente os personagens a executá-la.

Cria-se então uma discussão sem fim, é como o famoso ditado popular: “quem veio primeiro? O ovo ou a galinha?”. O que realmente fica claro para os produtores, roteiristas e diretores audiovisuais é que a aceitação do público só acontece quando ele se identifica com os fatos, com as ações e com as emoções vividas na telinha ou na telona, e tudo isso é experimentado pelos personagens e seus atos, e para que haja credibilidade significa que “o verdadeiro agente da ação não é mais o destino dos gregos, ou qualquer outra instância metafísica, mas o próprio indivíduo humano”. (Maciel: 2003,73). É fácil compreender que nós entendemos as emoções porque cada indivíduo possui a sua vivência – já foi ou será experimentado um dia – se temos raiva, dor, tristeza, compaixão ou qualquer outro tipo de sentimento ao ver dois personagens interagindo entre si é porque todas essas emoções são compreensivas para nós – claro que são sentidas com intensidades diferentes a cada ser humano – e sentimos porque identificamos como real. Por outro lado um simples cenário, um lugar, um ambiente é vazio de ações, ou, pelo menos, só observamos ações da própria natureza – venta, chove, desmorona, seca, etc – eles não causam emoções uns aos outros. A chuva não chora quando vê a terra seca, o vento não fica nervoso ao ver a chuva cair. Mesmo Aristóteles, com seu antigo pensamento oposto ao do moderno Lajos Egri entende que o personagem ficcional – que imita a realidade – é o fundamento causador da ação:

Como a imitação se aplica a uma ação e a ação supõe personagens que agem, é absolutamente necessário que estas personagens sejam tais ou tais pelo caráter e pelo pensamento (pois é segundo essas diferenças de caráter e de pensamento que falamos da natureza de seus atos); daí resulta naturalmente que são duas causas que decidem dos atos: o pensamento e o caráter (Aristóteles, 2005:248).

Assim, compreende-se que o pensar e o agir são características fundamentais dos seres humanos, já que os personagens imitam as situações reais do dia-a-dia. Portanto é fácil entender que o produto audiovisual, principalmente o cinema comercial “pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção cotidiana, tornou-se uma norma da produção.” (Adorno; Horkheimer, 1985:118). Sendo assim, escrever roteiros é contar uma história ficcional impregnada de elementos reais.

Vamos nos deter a partir desse momento, somente ao cinema, e ao gênero dramático – onde encontramos o maior gama de emoções e sentimentos dentre todos os gêneros cinematográficos, mesmo sabendo que as idéias do texto se aplicam a todas as mídias audiovisuais de tendência comercial. Já sabemos então que os personagens são peças-chave para a confecção de um roteiro cinematográfico e que eles existem graças à projeção do caráter, dos sentimentos, das emoções, dos pensamentos e das ações do indivíduo do mundo real.

Olhando com carinho para o ignorado cotidiano, notamos “toneladas de ações emotivas” que são desperdiçadas diariamente por aquilo que não enxergamos mais. Todos os simples atos tomados de cada único e singular indivíduo passam despercebidos como um grão de areia na praia. O roteirista tem que ser o mestre sensível do cotidiano, ele deve orquestrar uma trama com diversos acordes de ação e milhares de notas de emoção, esta última, inspirada na vivência de cada ser humano. Para ser considerado um roteirista é preciso saber olhar o que ninguém mais vê, como disse a jornalista Eliane Brum em sua obra *A Vida que Ninguém Vê*. Ela deixa claro que o olhar do cotidiano desvela que “...o ordinário da vida é o extraordinário. E o que a rotina faz com a gente é encobrir essa verdade, fazendo com que o milagre do que cada vida é se torne banal.” (Brum, 2006:187).

É importante entendermos que os personagens em um roteiro ficcional para cinema seguem os mesmo padrões sociais que nós seguimos diariamente. Eles se comportam na sociedade fictícia da mesma forma que culturalmente, socialmente, moralmente aprendemos a viver em nossa sociedade. Tem-se horário para tudo, eles

dormem à noite, tomam café de manhã, escovam os dentes após as refeições, correm para não perder a hora no trabalho – cada profissional com seu horário estipulado – fazem amor entre quatro paredes, jantam, descansam e voltam a dormir. Os que não seguem esse parâmetro moral e social são considerados exceções, assim como na vida real. Muitas vezes as exceções são pratos cheios para a criação do personagem pelo roteirista, principalmente para aqueles que não escrevem somente para o circuito comercial, buscando dar a luz a indivíduos ficcionais com suas particularidades de caráter singular, criando roteiros para um público específico – *cult*.

Portanto a maior preocupação dos roteiristas é contar uma história na qual seus consumidores – espectadores – se identifiquem parcial ou totalmente com o personagem principal ou seus coadjuvantes. Assim, foi pensado em uma maneira a conquistar e induzir a aceitação do público para com “indivíduo” que imita o real na telona. Maciel analisa as teorias de Henrik Ibsen, Syd Fiel e Lajos Egri que dizem que os personagens são apresentados na trama da mesma forma que nós somos em nossa sociedade. Como se no decorrer de toda a nossa vida terrena nós passássemos por estágios de apresentação uns com os outros. O que demoramos em média cinquenta anos para que as pessoas nos conheçam de certa forma por completo, o cinema faz com que os espectadores conheçam os personagens da historia narrada em duas horas. Abaixo, vemos o gráfico de uma narrativa linear ficcional clássica e os estágios de apresentação a que os personagens se submetem:



Segundo Maciel, o teatrólogo norueguês Henrik Johan Ibsen qualifica os estágios de apresentação dos personagens em primeira, segunda e terceira etapas. Syd Field classifica-as em nível público, nível profissional e nível pessoal. Por último, Lajos Egri é bem mais sucinto e diz que são três dimensões: a física, a social e a psicológica.

Todos os três estágios são considerados os mesmos para os autores, apesar de sua nomenclatura diferenciada. Para Ibsen:

Na primeira etapa ele diz conhecer o personagem como conhece uma pessoa que encontra em uma viagem de trem, por exemplo. Ele pode ver como ela é fisicamente e saber alguma coisa sobre ela, porque para passar o tempo, conversam sobre banalidades. Na segunda etapa, o autor conhece o personagem como conhece os seus amigos mais próximos e com quem tem suficientemente convívio. Sabe sobre seus problemas, seus propósitos e talvez até seus sonhos. Na terceira etapa, ele conhece o personagem intimamente, como se fosse o seu confidente: sabe de seus desejos mais secretos, seus sentimentos inconfessáveis, sua loucura (Maciel apud Ibsen, 2003:74).

Syd Field diz:

O primeiro nível é o público. O conhecimento do personagem é superficial, como o conhecimento de uma pessoa num trabalho público, como, por exemplo, um balconista. O segundo nível é mais próximo e, por isso, chamado de profissional, pois você conhece o personagem como conhece um colega de trabalho, por exemplo. O terceiro nível é o mais íntimo e, portanto, qualificado como pessoal (Maciel apud Field 2003:74-75).

Por fim, Lajos Egri afirma que as dimensões do personagem constituem o indivíduo de carne e osso. São as dimensões da manifestação real.

Física: idade, sexo, altura, peso, cor da pele, dos olhos, postura, deficiências etc. Social: classe social, profissão, educação, vida familiar, posição na comunidade, opinião política etc. Psicológica: premissa pessoal (superobjetivo, projeto), padrões morais, moral, conduta, vida sexual etc (Maciel apud Egri 2003:75).

Na tabela abaixo podemos comparar os Estágios de apresentação dos personagens no decorrer da narrativa e suas classificações segundo os teóricos de roteiro:

Temporalidade da Trama			
	Primeiro Estágio	Segundo Estágio	Terceiro Estágio
Autores	COMEÇO	MEIO	FIM
Henrik Ibsen	Primeira Etapa	Segunda Etapa	Terceira Etapa
Syd Field	Nível Público	Nível Profissional	Nível Pessoal
Lajos Egri	Dimensão Física	Dimensão Social	Dimensão Psicológica

Essas etapas são sutis aos olhos do ser humano. É óbvio que no dia-a-dia passamos por esses estágios e dificilmente compreendemos o quanto eles são necessários para que as ações entre os indivíduos sejam executadas com o máximo do sucesso. É simples de entender essa seqüência de eventos, portanto vamos imaginar um fato comum a quase todas as sociedades: quando decidimos ingressar em uma instituição de ensino – seja ele fundamental, médio ou superior – passamos por momentos específicos de integração dentro daquele microcosmo social. Para cada momento de aprendizagem temos um período pré-determinado a ser cumprido – ensino fundamental (9 anos), médio (3 anos), superior (de 2 a 5 anos) etc. Para cada um deles nós nos portamos da mesma forma que os personagens ficcionais do cinema o fazem – passamos por estágios.

Quando você ingressa na instituição desejada é comum que no primeiro momento de interação com a turma haja uma apresentação de todos – alunos com alunos e alunos com professores – parece até fazer parte do cotidiano que já falamos, algo supostamente banal e sem significado algum – mas a importância das ações futuras depende muito desse primeiro momento, pois é nessa apresentação que começaremos a definir com quem iremos ter afinidades. É muito comum sermos completamente superficiais logo de início, analisamos fisicamente cada membro da turma, julgamos os indivíduos pelo seu modo de agir e vestir e sabemos tão pouco sobre eles que já podemos até criar possíveis preconceitos antes mesmo de entendê-los. Começar uma conversa com alguém que mal conhecemos, sem dizer um “olá”, um “oi” ou qualquer expressão que dá início a uma conversa é quase raro. Observemos que dificilmente alguém se apresenta ao outro – no primeiro momento em que se conhecem – dizendo quais são suas músicas favoritas, sua comida predileta, seu partido do coração e seus desejos para o futuro – isso soaria como uma certa insanidade, porém tentamos ser o mais socialmente correto, ou seja, politicamente correto, tentando conhecer e interagir com todos do grupo, mas sabemos que antes mesmo disso acontecer já selecionamos algumas pessoas, conscientemente ou inconscientemente, pelo julgar superficial da visão e do pouco conhecimento. Passamos assim pelo Primeiro Estágio.

Com o passar dos meses e anos, vamos cada vez mais criando vínculos de intimidade com as pessoas à nossa volta dentro da instituição. Esse vínculo gera uma aproximação tanto física quanto psicológica, possibilitando uma maior interação entre os indivíduos – o que inicialmente era um desconhecido se torna conhecido, de

conhecido para colega, de colega para amigo, etc, e quando isso acontece é também inevitável que os indivíduos saibam mais um do outro. É quando os desejos futuros começam a ser ditos, os sonhos, as vontades, as relações são expressas sem mais o medo inicial de se expressar quase que abertamente por não conhecer o outro. Você sabe para quem contar, com quem contar e até mesmo o modo de falar para cada indivíduo do seu convívio. Esse é o Segundo Estágio.

Por último temos o Terceiro Estágio, o mais reservado de todos. Para os teóricos de roteiro citados acima, colocar em prática o último Estágio é desvendar abertamente todos os segredos psicológicos guardados a sete chaves dentro do mais profundo íntimo de cada ser. Demências, taras, desejos insólitos, instinto assassino e todo tipo de irregularidade moral e social fazem parte desse último momento. As pessoas que dizem ter melhores amigos juram que contam tudo uns para os outros, mas é claro que o mais profundo desejo ou instinto de seu ser estará selado como um túmulo. É fato que toda imoralidade cometida pelo ser humano é motivo de total exclusão social. Quando você expõe seu Terceiro Estágio, imediatamente uma barreira é criada entre os indivíduos – ou pelo menos algum tipo de impacto psicológico é causado ao outro. Um homem trabalha na portaria de um prédio, lá ele convive com muitas pessoas, exerce as suas ações e cumpre seu dever. Ele é então um excelente funcionário e um bom indivíduo. No momento em que ele é descoberto como pedófilo – expondo seu Terceiro Estágio – logo é repugnado por todos, excluído daquele ambiente e possivelmente preso. Em outro caso, uma menina de boa educação, estudiosa e cheia de sonhos, é o reflexo de uma boa formação. Todos em sua volta pensam assim, até mesmo a citam em lugares onde falam de pessoas boas e idôneas. Quando ela desvenda que apanha constantemente de seu pai, que a tortura semanalmente, as pessoas se revoltam com a situação e o impacto do desvendar o Terceiro Estágio cria um leque de sentimentos e emoções afetando completamente o parecer inicial. A forma de agir das pessoas a sua volta não será mais a mesma.

Assim, é claro que em nossa sociedade é comum observar a apresentação dos indivíduos dentro do Primeiro e Segundo Estágios, porém não impedindo que o Terceiro seja exposto por nós, mas esse é socialmente e moralmente controlado. Essas fases de apresentação estão presentes não somente no exemplo dado das instituições, mas também são observadas em toda vivência humana onde haja interação entre os



seres – no trabalho, em um curso rápido, em uma excursão, em um acampamento, no próprio casamento, etc.

Agora podemos entender que para que um ato – como um simples “olá” – possa colher seus frutos é necessário iniciar uma ação geradora de outras ações, como um efeito dominó. Mas claro, respeitando os estágios pregados pela sociedade e imitados pelo cinema. Luiz Carlos Maciel completa seu pensamento utilizando-se dos escritos de Ibsen que diz que “os elementos que definem e criam os personagens vão se acumulando até que a história seja gerada naturalmente por suas próprias ações” (Maciel apud. Ibsen, 2003:74).

O cinema enxerga nos três Estágios uma forma de apresentar os personagens gradativamente, mas é no último deles que os roteiristas encontram a melhor forma de criar roteiros fantásticos. O psicológico individual que não é exposto na vida real é deliberadamente apoteótico nas mãos do escritor que usa o Terceiro Estágio para conduzir toda a trama. Vemos isso no filme “Clube da Luta” (*Fight Club*/1999), dirigido por David Fincher que traz Eduard Norton no papel de Jack – um executivo bem sucedido – e Brad Pitt que interpreta Tyler Durden. Norton é o personagem principal da trama o qual deve ser assimilado e identificado pela platéia. É importante lembrar que ao mesmo tempo em que Jack vai se apresentando na história – para os coadjuvantes do mundo fictício – ele também se apresenta a nós espectadores. Somos parte integrante do roteiro – filme, porém não podemos interagir com ele. Logo no início conhecemos Jack e sabemos como ele é fisicamente e algumas características superficiais do seu caráter. O drama pessoal de Jack ganha vida quando ele conhece Tyler – misterioso como uma esfinge – que o leva a um clube onde os integrantes espancam uns aos outros com o pretexto de expelir todo o estresse adquirido pelo dia-a-dia. Entendemos cada vez mais o personagem de Norton no decorrer da história, descobrimos os seus gostos pessoais, os seus desejos sonhos e aspirações. Cada vez mais Jack fica íntimo de Tyler – e nós de Jack –, até que ele descobre que seu novo amigo planeja cometer um atentado terrorista ao cerne do capitalismo americano. Mas é no momento final da trama – *very ending moment* – que o personagem principal e nós espectadores descobrimos que o plano terrorista foi elaborado pelo próprio Jack, que sofre de esquizofrenia, e que seu alter-ego junto com seus impulsos reprimidos criaram um ser imaginário que serviu de alavanca para que tudo corresse em perfeita ordem. É possível perceber, então, que no Terceiro Estágio – final da trama – o personagem expôs

seus problemas psicológicos até então desconhecidos na narrativa ficcional e no mundo real.

O mesmo acontece com o filme “O Sexto Sentido” (*The Sixth Sense*/1999), do diretor M. Night Shyamalan, onde Bruce Willis interpreta o psicólogo Malcolm Crowe que se incumbiu de cuidar de um paciente, o menino Cole Sear, vivido pelo ator mirim Haley Joel Osment. Cole garante ter contato com o mundo dos mortos e não agüenta mais viver no medo. O personagem principal da trama é Malcolm, e cabe ao roteirista criar uma maneira de nos identificarmos a ele. Mais uma vez no início da trama conhecemos o personagem fisicamente, suas características básicas como indivíduo, e aos poucos vamos desvendando seus desejos, seus pensamentos, seus medos etc. Por fim, seu Terceiro Estágio é exposto, e descobrimos que Malcolm não vive mais no plano dos vivos, que morreu há tempos, e só conseguiu enxergar isso devido à grande ajuda do pequeno Cole. E é assim a fórmula de quase toda narrativa criada pela indústria cinematográfica. Compreender o ser exige tempo, ficar íntimo dele exige conhecimento e aproximação. Cabe ao roteirista então encontrar nos três Estágios uma forma sutil, não acelerada, crível para cativar, convencer e fazer com que os espectadores se identifiquem com os personagens.

Porém o pensamento de criação dos personagens pelo roteirista não pode ser generalizado. Ele precisa focar a atenção do espectador em alguém que irá conduzir a história do começo ao fim. Esse personagem deve ser constante – não pode surgir de repente e sumir, portanto não pode ser um coadjuvante, pois precisamos de tempo para aceitá-lo e compreendê-lo em suas emoções e sentimentos. Essa função cabe então exclusivamente ao personagem principal – que foi o que vimos nos exemplos dos filmes acima citados – e é esse personagem que vai experimentar toda uma jornada de desafios e aventuras para concluir o seu objetivo, atingir o clímax de sua missão. Para todos os roteiristas o personagem principal ou protagonista também é conhecido como herói da trama, pois o “Herói é o principal agente, o protagonista” (Maciel apud. Vogler, 2003:85). Assim, cabe a ele ser o personagem mais humano do que todos os outros dentro da trama. O roteirista deve ser precisamente observador do cotidiano, do senso comum, pois é daí que os sentimentos humanos podem ser extraídos e depositados nesse personagem. “...o herói simboliza aquela divina imagem redentora e criadora, que se encontra escondida dentro de todos nós e apenas espera ser conhecida e transformada em vida” (Campbell, 2005:43).

Eliane Brum faz um magnífico paralelo entre um fato heróico e histórico brasileiro e um mendigo da Rua da Praia, fatos que deixaram marcas, e de certa forma afetaram o seu modo de ver as coisas e os homens. No primeiro ela teve a oportunidade de refazer a marcha da Coluna Prestes, setenta anos depois do memorável fato, entrevistou e colheu informações das pessoas que viviam nos povoados que acolheram a tão revolucionária marcha de “heróis brasileiros”. Ela sentiu que essa viagem histórica a “...atingiu com a força das revelações que mudam a vida. Comecei a compreender o país. E amar o seu povo não com o coração mas com o fígado.” (Brum, 2006,189). No segundo, ela mudou seu foco do que achava ser grandioso para os leitores e viu em um mendigo um ponto de vista jamais imaginado “...e não foi fácil – curvar o pescoço, me agachar e colocar meus olhos no mesmo plano dos olhos dele. Dessa posição de igualdade, pude enxergá-lo” (Brum, 2006:189).

Enxergar o ser do mundo real como ele realmente é. Esse “segredo” deve estar contido no âmago de cada roteirista, pois sem ele é quase impossível criar uma trama que possua personagens suficientemente dramáticos e verossímeis. Para escrever sobre os seres humanos é necessário ser sensível e observador da própria espécie, é necessário ser – se isso é possível – mais humano do que o próprio ser humano. “Quem consegue olhar para a própria vida com generosidade torna-se capaz de alcançar a vida do outro” (Brum, 2006:188). Eliane chega ao ponto máximo do seu parecer em relação a tudo que é narrado:

No primeiro caso...minha vontade de ver a coluna mítica e o cavaleiro da esperança. No segundo, o mendigo que, quando reduzido apenas à miséria por uma retina viciada, em que a culpa é apenas a indiferença justificada, deixa de ser um igual. Em ambos os casos, ao romper com essa primeira camada enganadora, o que se encontra é não o herói, mas o homem – não o mendigo, mas o homem. Um milhão de vezes mais interessante e libertador (Brum, 2006:189-190).

Além disso é necessário criar o personagem como se realmente ele existisse na vida real, ele não pode ser apenas uma marionete, cujos movimentos são todos controlados, mas um ser complexo e distinto. O roteirista precisa compreender:

O que o seu personagem mais observa, a que mais presta atenção, quais os itens da realidade aos quais atribui mais importância, com o que ele constrói seu universo? A atenção é o verdadeiro poder que constitui a chamada realidade objetiva, pois a atenção é intencional por natureza (Maciel, 2003:77).

Quando o roteirista cria o protagonista ou herói no drama ficcional ele não deve se parecer jamais distante do drama real. As emoções dos personagens refletem diretamente nos sentimentos dos espectadores. O protagonista é criado para ser exclusivamente o guia de sentimentos da trama – se ele chorar, nós choramos, se ele rir, nós rimos, etc, portanto o herói do drama não pode ter super-poderes, não pode encontrar soluções absurdas para resolver os problemas, ele é restrito assim como somos fora da telona. Se o roteirista fizer o contrário, provavelmente o público regurgitará o falso herói. Na ficção tudo é possível, mas só deve ser possível se o for para nós. “...desconfie dos heróis, dê uma boa cheirada num mito. Eles só se aproximam da verdade quando virados pelo avesso e movidos a homens.” (Brum, 2006:195).

Contar uma história, então, pelo menos para os roteiristas, é ser isento da quase total ficção na criação do personagem. As tramas podem nunca terem sido conhecidas pelas pessoas do mundo real, a história do filme pode ser, sim, ficcional, inventada e criada, contanto que os personagens sejam verossímeis.

O historiador e o poeta não se distinguem um do outro pelo fato do primeiro escrever em prosa e o segundo em verso (pois, se a obra de Heródoto houvesse sido composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra de História, figurando ou não o metro dela). Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido (Aristóteles, 2005:252).

A história do homem difere de quem a conta, mas o homem da história será sempre o portador de características reais que o fizeram ser humano.

### **2.3 - A FANTÁSTICA HISTÓRIA QUE CONECTA**

Uma das maiores características que diferem o ser humano dos animais é a possibilidade de ser racional, que nos dá a oportunidade de sermos seres questionadores. É muito comum no dia-a-dia você ser bombardeado por perguntas que se referem ao seu gosto particular, como, por exemplo: Você gosta de que tipo de música? Qual a sua comida favorita? Que tipo físico de homem e/ou mulher você aprecia mais? De que gênero de filme você gosta? Essas são perguntas genéricas que podem ser muito mais acuradas se necessário: Você gosta de sertanejo? Você gosta de bife a parmegiana? Você gosta de mulher ou homem gordo? Você gosta de filmes de comédia? Agora imagine se quiséssemos ser muito mais específicos: Você gosta de Zezé de Camargo e Luciano? Você gosta de bife a parmegiana com muito ou pouco molho? Você sente

atração por mulher gordinha, gorda ou gordona? Você gosta de filmes de comédia com o ator Jim Carrey?

Pois é, parece que podemos continuar essas perguntas deixando-as cada vez mais voltadas ao foco que queremos descobrir do outro indivíduo. É interessante pensar que, como o velho ditado popular diz: “Gosto não se discute”, as possibilidades de se questionar esse “gosto” pelas coisas – animadas ou inanimadas – por pessoas e tudo a nossa volta pode ser classificado como questionamentos “quase infinitos”, pois o leque para cada pergunta primária, no nosso caso – você gosta de qual gênero de filme? – se ramifica em “quase infinitas” outras variações derivadas dessa.

Para um roteirista e seu roteiro, ser genérico nessa pergunta primária é quase uma pedida para levar o produto final – o filme – ao total fracasso. Antes de nos aprofundarmos nessa observação, é importante estabelecermos que a pesquisa desse texto é completamente direcionada ao “objeto” motriz que conduz qualquer roteirista a inspirar-se ou motivar-se a escrever um roteiro – o ser humano. Foquemo-nos nas pessoas e em seus cotidianos, a forma em que vivem em sociedade ou em privacidade pode ser o caminho encontrado pelo roteirista para narrar uma história ficcional para o cinema – o roteiro.

Marcos Rey, importante roteirista e argumentista brasileiro que trabalhou para a televisão e para o cinema, em sua obra *O Roteirista Profissional*, diz:

E seu roteiro? A que público se destina? Aos mais jovens? Aos mais intelectuais? Ao público feminino? É importante decidir-se antes de começar. A maioria dos roteiros, sejam de cinema ou de tevê, objetivam o êxito. É a exigência de quem paga. O ricoço que entra com o dinheiro nunca está interessado em obra de arte. Mas é nessa tensão de satisfazer a quase a totalidade do público, gregos e troianos, que o roteirista acaba na maioria das vezes apresentando um trabalho de qualidade inferior, repleto de concessões ao mau gosto, lugares comuns, clichês usados e gastos, personagens estereotipados, desagradando por fim até os menos exigentes. Não há fórmulas seguras para o sucesso. Roteiros intimistas, difíceis, complicados, obscuros, para a surpresa geral, até do roteirista, às vezes emplacam. Por que a crítica os endeusou? Outros, também endeusados por ela, e com mais valor, fracassam. O êxito é lotérico. Se uma fórmula dá resultado uma vez, parecendo garanti-lo definitivamente, na segunda falha. Essas, porém, são considerações paralelas. O que o roteirista deve ter em mente é o público que deseja alcançar, a que parte dele seu trabalho se destina (Rey, 2003:15-16).

Rey não expressa a sua opinião sobre o fracasso ou sucesso dos roteiros cinematográficos somente pelo ponto de vista comercial. Ele deixa bem claro que ter

êxito ou não depende muito de conhecer o público ao qual o produto audiovisual será destinado, portanto estabelecemos a ponte entre os dois pontos que desejamos trabalhar: a narrativa, no nosso caso, o roteiro e o humano. Se uma fórmula de estrutura de roteiro não é garantia de sucesso, podemos então entender que o roteiro não pode ser pensado em uma forma mecânica e automática, a qual se constrói uma história utilizando uma receita única. O autor deixa claro que antes de tudo é necessário conhecer as pessoas as quais o roteirista deseja narrar, independente do sucesso. Ele não está escrevendo para pedras, cadeiras, carros, bonecos e qualquer outro ser desprovido de racionalidade e emoção, ele o faz pensando no público, que é repleto de indagações, medos, sentidos e sentimentos, que contempla as emoções e pode pensar e refletir sobre elas. E esse público – humano – é que supostamente deve influenciar quase que por completo na construção da narrativa e na criação dos personagens, a ponto de encaixá-los a uma estrutura ficcional clássica de roteiro vendável.

Vejamos um exemplo já consumado: em 2002 o diretor M. Night Shyamalan lançou mundialmente o seu filme “Sinais” (*Signs*), do qual participou como diretor, produtor e roteirista. Shyamalan é indiano naturalizado americano e é praticante do Hinduísmo. Por motivos simplesmente comerciais, infelizmente o filme foi vendido em trailers para o cinema e *spots* para televisão como mais um filme sobre invasão extraterrestre. Mas na verdade a linha central da narrativa era contar a história de Graham Hess – um padre – interpretado pelo ator Mel Gibson, que por motivos familiares perdeu totalmente a fé em Deus. Sua mulher morreu em um acidente de carro, seu filho tem asma, sua filha sofre de transtorno obsessivo compulsivo e seu irmão é um jogador de *baseball* fracassado. Todos esses problemas fizeram Hess questionar a sua fé e largar a batina. Os extraterrestres são apenas pano de fundo para a verdadeira busca da retomada da fé.

Antes de escrever o roteiro, Shyamalan precisou fazer uma pesquisa indispensável, como o autor Marcos Reys citou acima, entender o público ao qual ele contemplará com sua narrativa. O processo foi entender que, se ele iria escrever uma história sobre um sujeito que perdeu sua fé, então ele teria que encontrar uma fé que fosse seguida pela grande maioria das pessoas (o humano), pois era um filme com intuito de vendagem universal, e não exclusivamente dos norte-americanos. Desvendou então que o Cristianismo ainda é a religião mais professada em todo o globo, seguida do Islamismo e do Hinduísmo. Assim, como personagem principal, ele criou Graham, um

indivíduo que era chamado de padre (cristão católico), mas tinha filhos e mulher (cristão protestante). Ele foi sagaz em ajustar o personagem a um ponto de compreensão cristã que fosse compreendido facilmente no decorrer da narrativa pelo seu público alvo, justamente por se identificarem com a própria fé em um mesmo Deus. É notável que a afirmação de Rey se comprova no exemplo do diretor Shyamalan. Mas então, se o roteirista antes de escrever a sua narrativa precisa conhecer o seu público-alvo, como seria possível que um único indivíduo em determinada parte do globo consiga sentir e se emocionar quase que identicamente com outro que vive em qualquer outro lugar do planeta? Porque mesmo as pessoas às quais o roteiro não se destina ainda assim compreendem, sentem e se emocionam da mesma maneira, ou quase da mesma maneira que as pessoas para as quais a narrativa foi criada? O que leva as pessoas de vários lugares do mundo a sentirem e se emocionarem com determinadas partes do roteiro – filme – mesmo sabendo que são de culturas e costumes muitas vezes opostos?

Vejamos simples exemplos de que realmente é possível “tocar” os sentimentos e as sensações de um público, para o qual, um determinado roteiro não foi destinado: Em 2003 o diretor Boaz Yakin lançou o filme “Grande menina pequena mulher” (*Uptown Girls*) o qual conta a história de uma mulher – a atriz Brittany Murphy – que sofre com a perda do pai amado e a falta de maturidade para enfrentar a vida, e de uma menina de oito anos – a atriz Dakota Fanning – que interpreta uma personagem completamente precoce e madura devido aos problemas com os pais que nunca estão em casa para lhe dar atenção e carinho. A busca do equilíbrio perfeito para ambas só acontece quando as duas dão o braço a torcer e aprendem uma com a outra a dosar a vida de uma maneira saudável e feliz. Um filme sobre mulheres, que fala das angústias e anseios femininos, feito apoteoticamente para mulheres. Então, como podem os homens também se emocionarem e se entreterem com sentimentos manipulados pelo roteirista voltados para um específico grupo de pessoas? Emocionam-se, talvez não com a mesma intensidade, mas os pontos escolhidos pelo roteirista para comover o espectador parecem surtir o mesmo efeito em platéias bastante heterogêneas.

O mesmo caso acontece no recém lançado filme do diretor John Hillcoat de 2009, “A Estrada” (*The Road*), só que dessa vez existe uma inversão completa do público alvo. O roteiro conta a história de um pai – o ator Viggo Mortensen – e seu filho – o ator mirim Kodi Smith-McPhee – que, após um cataclisma mundial – onde poucas pessoas sobreviveram ao superaquecimento global –, e com o abandono da esposa e

mãe, lutam para chegar ao litoral, o lugar onde dizem que é possível viver melhor e também uma forma de não morrer pelo frio do norte. A jornada mostra magnificamente em cada singelo detalhe a forma como o pai cuida do filho e o conduz com dignidade a um futuro muito improvável. Os gestos e sentimentos expressos por eles são fortemente identificados pelo público: os homens (o humano). Um filme de homens, feito para homens, e mais uma vez, é contagiante até mesmo para o público feminino. Pesquisando pela internet em sites especializados em cinema, como é o caso do adorocinema.com, vemos para cada um dos filmes citados acima, um gama enorme de opiniões que confirmam o impacto – pequeno ou grande – que esses filmes geraram em suas vidas. O que nos interessa nessa pesquisa é que de alguma forma eles foram comovidos e “tocados” pelo roteiro – história – contada nas telas do cinema, com magnitudes de recepção emocional diferentes, porém sentiram e sentem as mesmas emoções.

O roteiro, diferente de outras obras literárias, não foi feito para ser vendido em livrarias, para ser apreciado por leitores de romances. Ele é cheio de partes técnicas e análises póstumas à criação do roteirista, como, por exemplo, a visão do produtor, o olhar do diretor, as ferramentas técnicas usadas pelo diretor de fotografia, o pensamento artístico do diretor de arte. Mas sabe-se que toda produção audiovisual é resultado de uma matriz inicial – o roteiro. Sem ele a produção não consegue encontrar seu caminho, muito menos orientar-se de uma forma a dar ao diretor o poder de reger com maestria e conduzir a história com convicção. O teórico em roteiros, Doc Comparato em sua obra *Da Criação ao Roteiro*, compreende o roteiro, sua origem e suas características fundamentais em três aspectos diferentes:

Um roteiro deve possuir três aspectos fundamentais: *Logos, Pathos e Ethos*. A ferramenta de trabalho que dará forma ao roteiro e o estruturará é a palavra. O *logos* é essa palavra, o discurso, a organização verbal de um roteiro, sua estrutura geral. Um roteiro, na sua história, provoca identificação, dor, tristeza. *Pathos* é o drama, o dramático de uma história humana. É, portanto, a vida, a ação, o conflito cotidiano que vai gerando acontecimentos. O *pathos* afeta as pessoas que, arrastadas pela sua própria história, quase não são responsáveis pelo que lhes acontece – o seu drama –, nem pelo que as destrói – a sua tragédia –, convertendo-se inclusive em motivo de divertimento – a sua comédia – para os outros. A mensagem tem sempre uma intenção. É inútil tentar fugir à responsabilidade de a emitir. Tudo é escrito para produzir uma influência. É o *ethos*, a ética, a moral, o significado último da história, as suas implicações sociais, políticas, existenciais e anímicas. O *ethos* é aquilo que se quer dizer, a razão pela qual se escreve (Comparato, 2000:20-21).



Com base no discurso de Comparato, detenhamo-nos no que realmente interessa-nos a pesquisa, o *Pathos*. O autor o define como a história, o que provoca a identificação entre o público e o filme, o dramático de uma história, não somente “uma história” mas “uma história humana”. Portanto, o que nos leva à identificação com a narrativa e seus personagens? O que realmente é identificado – serve de conexão – pelos espectadores nas salas de cinema ao redor do mundo? Podemos pensar que nos identificamos porque nos vemos espelhados na imagem de um personagem durante sua jornada em busca do seu objetivo na trama ficcional projetada na telona. As mulheres se identificam facilmente com personagens femininos, porque compreendem sua essência, elas sabem o que é ser uma mulher. Assim como os homens se identificam com personagens homens: homens gordos se identificam com personagens gordos, homens atléticos se identificam com personagens fisicamente atléticos, homens carecas se identificam com personagens carecas, etc, não que necessariamente gostem deles, mas sim, porque de alguma maneira entendem como os personagens se sentem fisicamente dentro de uma sociedade. Já as crianças, adoram filmes do gênero infantil porque elas se identificam com o grande número de crianças que fazem parte do elenco, ora personagens mirins masculinos, ora femininos. Mas será que essa é a ligação principal da identificação? Talvez o fator físico possa ajudar na identificação, mas somente ele parece constituir uma compreensão superficial da questão

A imagem – película – em movimento é captada de atores que encarnam seus papéis tão bem, com a máxima tentativa de criar personagens o mais próximo de algumas principais características da condição humana – as ações e emoções. “Toda película é como uma pilha que se carrega de presenças: rostos amados, objetos admirados, acontecimentos belos, extraordinários, intensos” (Morin,1980:25). A imagem projetada no écran – com a presença de um personagem ou não – é meticulosamente pensada pelo diretor e pelo diretor de fotografia. Eles seguem rigorosamente o roteiro, e entendem que o público é praticamente capaz de absorver as características artisticamente pensadas pelo olhar deles e outros profissionais, mas, em especial, os espectadores, inconscientemente, absorvem o belíssimo trabalho do diretor de fotografia que cria o ambiente perfeito onde a ação dos personagens acontece. Esse ambiente não é o local físico – um cenário construído, uma locação já existente ou objetos de cena que contemplam o espaço – mas sim, a atmosfera emocional daquele específico momento.

Quando entramos em uma sala de reuniões, é óbvio que notamos o espaço físico desse lugar: mesa, cadeiras, lápis e canetas sobre a mesa, garrafa de café e um jarro de água, uma janela, estante e talvez um telão ou uma televisão – esse seria o ambiente em que estamos. Quando a reunião começa notamos nos timbres de voz dos sócios da empresa uma certa tensão, percebemos que algo está errado, o assunto não é do agrado da grande maioria ali sentada em torno da mesa, olhares trocados entre funcionários começam a ser constantes, alguns indivíduos começam visivelmente a demonstrar impaciência e preocupação: a perna que mexe sem parar, olhos aflitos, o roer de unhas, etc. O discurso dos sócios-diretores é sobre a queda das vendas da empresa e a possível demissão de funcionários. Então a tensão, o desespero, a dúvida, onde procurar um novo emprego, paira sobre a cabeça de todos – essa é a atmosfera em que nos encontramos.

É na atmosfera que a fotografia criada pelo profissional ajuda a conectar o público com o roteiro – seus personagens e história. As pessoas quase não se lembram do rosto dos seus chefes que as demitiram no passado, mas lembram da sensação de estarem prestes a serem demitidas, as emoções que sentiram naqueles minutos intermináveis de agonia. Quando as pessoas são atropeladas, elas raramente se lembram das cores dos veículos que as atropelaram, muitas vezes esquecem completamente a fisionomia do indivíduo que estava dirigindo esses veículos. Elas se recordam do momento em que foram atropeladas, o medo nos segundos prévios ao acidente, a sensação de pânico, inutilidade e fragilidade. Lembram-se da dor pós-tuma e do carinho na tentativa de ajuda de quem estava por perto.

O diretor de fotografia sabe disso, e, ao ler o roteiro, tenta transformar a escrita em uma “textura emocional” que é sentida ao ler a obra do roteirista, que por sua vez, também sabe a forma de descrever em detalhes a sua história, conduzindo o fotógrafo a criar uma estética visual – atmosfera – que possa servir também como uma referência emocional para a identificação do público. O fotógrafo cinematográfico faz muito bem isso, e pensa na melhor forma de trabalhar essa atmosfera: se a ação entre dois personagens sugere um encontro romântico, ele encontra a melhor atmosfera para mostrar isso, utiliza-se de efeitos na luz para deixar o ambiente mais confortável e propício para uma cena de romance. Se a narrativa fala de uma separação, ele não se importa onde essa ação vai acontecer fisicamente – ambiente – mas qual será atmosfera criada para que esse ambiente remeta e reforce a situação de tristeza do casal que está

prestes a se separar – ele elabora uma atmosfera pesada, com cores frias e escuras, e os personagens ficam completamente envolvidos nessa imagem fotograficamente pensada por ele, mas previamente induzida pelo roteirista. Para o fotógrafo cinematográfico, a identificação da platéia também acontece quando os espectadores compreendem as sensações geradas pela fotografia e sua textura que estão em movimento – projetadas a vinte e quatro quadros por segundo – mesmo inconscientemente – sensações essas que já foram ou não vivenciadas pelas pessoas. “A imagem é uma presença vivida e uma ausência real, uma presença-ausência” (Morin,1980:28).

O gênio da fotografia é, antes de mais nada, químico. A mais objetiva, a mais mecânica de todas as fotografias, a da Fotomaton, pode transmitir-nos uma emoção, uma ternura, como se, duma certa maneira, segundo a expressão de Sartre, o original tivesse encarnado na imagem (Morin,1980:23).

Então é plausível pensar que o público não se identifica somente por ver na narrativa ficcional um personagem ou um espaço (ambiente, locação ou cenário) que serve de referência a algo já presenciado. Ele provavelmente enxerga o físico e associa essas imagens às emoções causadas por elas.

Edgar Morin diz: “Riciotto Canudo foi precisamente o primeiro teórico do filme, por ter sabido definir, através da subjetividade, a arte do objetivo: a arte, no cinema consiste em sugerir emoções e não relatar fatos” (Morin,1980:15). Então, é passível de nosso entendimento que o roteirista não possa somente criar um personagem “oco”. A superficialidade da “casca” fisiológica nos separa em gênero – homens e mulheres – mas talvez o que possa nos manter ligados e compreensivos uns com os outros são as emoções. Será essa a condição principal a qual buscamos? “Mesmo o pior cinema continua, apesar de tudo, a ser cinema, isto é, algo de emocionante e de indefinível”. (Morin,1980:15).

O narrador roteirista sabe que precisa encontrar uma maneira única de buscar a identificação universal de todas as platéias do mundo. Ele também sabe que é quase impossível fazer com que todos os espectadores de uma sala de cinema sintam exatamente o que ele quer que sintam, mas o objetivo crucial é que a grande maioria o faça. As psicólogas Lilian Cruz e Neuza Guareschi relatam em seus estudos sobre cinema e recepção que “o desejo fundamental é a emoção. Independente do gênero do filme, a emoção é o ingrediente fundamental que os espectadores buscam. Emoção no sentido lato, podendo significar também o prazer estético de determinadas imagens, ou

mesmo a narratividade do filme” (Cruz;Guaraschi,2007:201). Então o roteiro, antes de tudo, deve ser pensado em uma forma de induzir o diretor a manter a estética das imagens sem fugir de todas as características que o roteirista criou para seus personagens e para as ações executadas por eles, ou seja, a narratividade do filme. O roteirista também sabe que é inevitável a mudança de olhar artístico de sua história. Ele, antes de mais ninguém, enxerga a trama com um olhar original – pois é ele quem constrói e cria –, e o diretor e sua equipe podem enxergar a mesma história de outra maneira. Sendo assim, o roteiro está sujeito a sofrer alterações – o que geralmente acontece – e para isso, talvez a forma encontrada pelo roteirista de não ser prejudicado em sua criação seja encontrar um meio de fazer a ligação entre público e filme usando algo imutável e sensível a qualquer pessoa e cultura – as emoções.

Quando o roteirista conta uma história, ele sabe que precisará encontrar características fundamentais à compreensão humana. Ele é treinado a imaginar em imagens tudo o que escreve enquanto cria a sua obra, pois “... imaginar significa a capacidade de concretizar o abstrato...” (Flusser,2008:41). O roteirista precisa dessa concretude para poder visualizar toda a ação que descreve em sua trama. Mas, para poder concretizar a escrita em imagem, ele precisa não somente usar de sua criatividade ficcional, ele deve buscar a concretização em sua própria experiência de vida ou na observação das experiências alheias. Pois “a imagem...exprime-nos fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir de nosso ser. No caso, ela é a expressão criada do ser” (Bachelard,1978:188). Mesmo concebendo um mundo totalmente ficcional, completamente longe de nossa realidade, onde monstros e seres nunca vistos façam parte desse universo, ele sabe que se essas criaturas não demonstrarem atitudes emocionais, sociais, e psicológicas a ponto de poderem ser comparadas às atitudes do público espectador, talvez não haja como compreender as ações, os personagens e a linearidade da história. E é nas palavras de Gaston Bachelard que vimos a conexão entre imagem e o humano. O roteirista cinematográfico deve entender que, para que o sucesso de sua narrativa ocorra na maioria das salas de cinema ao redor do mundo, ele deve buscar imprimir em sua história ações humanas que geram emoções sensíveis e compreensíveis, e personagens – fisicamente humanos ou não – que gerem essas ações.

Vejamos o caso do sucesso mundial de bilheteria, o filme “Guerra nas Estrelas” (*Star Wars*) – todos os seis filmes da série –, criado e roteirizado pelo diretor George

Lucas. Ele elabora um mundo fantástico e complexo, longe, muito longe, da nossa realidade, onde naves podem viajar galáxias inteiras em questão de horas via velocidade da luz, criaturas estranhas, esquisitas e muitas vezes nojentas andam por planetas jamais mencionados em nossa realidade, uma viagem transcendental fora de qualquer realidade física que podemos ver e tocar. E por que então essa história funciona praticamente para todas as nações e culturas do mundo? Porque os cinemas ficam abarrotados para ver a saga do personagem Skywalker e seus descendentes no decorrer de quinze horas de narrativa visual em seis filmes? Talvez porque ele concentre uma gama de personagens mitológicos e memoráveis ao longo de quarenta anos. Ou pelo simples fato de ser “cult” e fazer parte da história do cinema norte-americano, por ser difundido e propagado massivamente em todos os continentes. É claro que os roteiristas, principalmente os de Hollywood, visam o roteiro que possa gerar lucro aos grandes estúdios cinematográficos. Criar uma história de fácil “ingestão” para os espectadores é condição *sine qua non* para atingir um público universal, mas fica claro, também, que, antes mesmo de pensar no universal e nos futuros lucros o roteirista dá ênfase ao seu mundo particular, concentra-se em elementos da sua vivência, em seus devaneios para criar sua obra prima – o roteiro. Ele acredita acima de tudo que “é preferível escolher o impossível verossímil do que o possível incrível.” (Aristóteles,2005:281). Tudo que possa ser inverossímil é quase que “indigesto” pelo espectador.

Se “Guerra nas Estrelas” funciona como narrativa, diverte, entretém e é “misturado” à vivência das pessoas, talvez seja porque consegue fazer justamente o que o seu criador deseja: incorporar a história e personagens a uma recordação quase eterna, memorizada pelas emoções vividas em ações. Uma cópia das emoções que nós sentimos no dia-a-dia, transportada a um mundo ficcional, repleto de características humanas. A trama pode acontecer em outros planetas, culturas inimagináveis e conter personagens não humanos, mas eles são inteligíveis ao público porque são “recheados” de sentimentos associados aos sentimentos humanos, e executam ações causadoras de emoções: o herói (personagem) que salva (ação) a rainha – alegria, afeto, determinação, coragem; o vilão (personagem) que mata (ação) um inocente – raiva, desprezo, asco, medo. Pois então, pode ser por meio do prazer ou desprazer das emoções que memorizamos as nossas narrativas da vida e nos identificamos às narrativas do outro. O roteiro então deve ter como diretriz principal: imitar o humano – em todos os seus aspectos.

Na imitação em verso pelo gênero narrativo é mister que as fábulas sejam compostas num espírito dramático, como as tragédias, ou seja, que encerrem uma só ação, inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que assemelhando-se a um organismo vivente, causem o prazer que lhes é próprio. Isto é obvio (Aristóteles,2005:278).

Essa imitação citada por Aristóteles talvez nos ajude a compreender que a linearidade – princípio, meio e fim – também possa contribuir para a identificação do público. O roteirista precisa imitar o humano em todos os seus aspectos. É no decorrer da vida que todos os indivíduos em qualquer lugar do mundo vivenciam a mesma ordem natural da vida: nascer, crescer e morrer. No cotidiano, as ações são executadas pela ordem em que já foram definidas: primeiro ao macrocosmo (sociedade) onde passamos pelo pré-primário, ensino fundamental, médio, superior, etc e em segundo ao microcosmo (indivíduo), no qual passamos de colegas para amigos, depois para namorados e por fim noivos e casados – muitas vezes finalizamos como divorciados ou viúvos. Para tudo existe uma ordem, e para cada indivíduo essa ordem das ações cotidianas pode diferenciar uns dos outros, mas provavelmente não deixa de conter quase as mesmas ações. Por exemplo: um homem, pela manhã acorda, lava seu rosto, toma café, escova os dentes, troca de roupa e entra no seu veículo rumo ao trabalho. Outro homem no mesmo período acorda, escova os dentes, toma seu café, banha-se, coloca uma roupa e entra no ônibus rumo aos estudos. Já um outro indivíduo, acorda, troca suas roupas, vai ao trabalho de bicicleta, toma café em seu escritório.

Para ser diretor de uma empresa, existe uma ordem de funções que a pessoa deve exercer antes de atingir o cargo almejado. Para entrar na universidade há uma jornada ordenada a ser executada para estar na sala de aula estudando. Assim, compreendemos o que Aristóteles analisou sobre a ordem das ações presentes na imitação. Essa ordem é necessária para que na ficção ela se assemelhe a um organismo vivente – o homem – o humano. Parece que, se interrompermos essa ordem, ou confundirmos essa linearidade das ações o espectador se perderá no contexto da trama, a ponto de não se identificar nem mesmo com o personagem, pois o mesmo está perdido no tempo da sua vida ficcional.

É obvio pensar que tudo segue uma determinada ordem, mas o cotidiano parece apagar essa seqüência do nosso consciente. Seguimos o fluxo das coisas e nada mais. Mas, para o narrador e seu roteiro, a ordem da história, principalmente em filmes comerciais, deve ser linear e digestiva. Assim como na vida real, a ação no roteiro deve

seguir uma ordem facilmente inteligível – conhecemos os personagens, vislumbramos os seus objetivos, observamos sua jornada e seus desafios, vemos o personagem alcançar seu objetivo e concluir sua saga se possível com um final feliz. A ordem facilita a compreensão, que gera a identificação. Na realidade, as pessoas não se zangam de repente, é necessário algo – uma ação – para que elas fiquem com raiva. Não se ama alguém instantaneamente, é preciso conhecer, entender e se apaixonar antes mesmo de amar.

O roteirista segue os mesmos passos do ser humano. Ele tenta desmembrá-lo e observá-lo antes de colocá-lo no papel, antes de determinar as suas ações. É a imitação do humano feita pelo roteirista em seus personagens, que por consequência também os faz imitar as emoções e ações do homem, que contribuem para a experiência de levar o público para dentro de sua própria narrativa na telona.

Mas imitar não parece ser o suficiente para “iludir” pessoas ao redor do mundo. Até porque somos conscientes de que pagamos uma sessão de cinema para sermos deliciosamente “ludibriados” pela ficção. Nem sempre as imitações são perfeitas e nem sempre elas exercem o mesmo efeito em culturas diferentes, e em indivíduos diferentes e complexos. Então, será que existe algo mais? Identificamo-nos fisicamente com os personagens, com seus sentimentos, emoções e ações. Reconhecemo-nos na ordem em que eles vivem em sua ficção. Mas o que nos torna universalmente ligados a todas essas características? O que nos faz universalmente observadores fisiológicos, emocionais e ordenados?

Luis Paulo Grinberg em seus estudos sobre o inconsciente coletivo, trabalha a teoria do psicólogo suíço Carl G. Jung, de que as pessoas estão conectadas devido ao que ele chama de arquétipo:

...o inconsciente coletivo é a camada mais profunda do inconsciente e corresponde a uma imagem do mundo que levou eras e eras para se formar. Nessa imagem cristalizam-se os arquétipos ou as leis e princípios dominantes e típicos dos eventos que ocorreram no ciclo de experiências da alma humana (Grinberg,1997:135).

Então podemos compreender que cada indivíduo pode ser conectado ao outro por algo escondido no âmago do conhecer humano, que reflete a alma humana e que seja passado de geração em geração de uma maneira biológica inconsciente. Assim, “... tudo o que encontramos, no fim, é uma série de metamorfoses padronizadas pelas quais

homens e mulheres, em todas as partes do mundo, em todos os séculos de que temos notícia e sob todas as aparências assumidas pela civilização, têm passado” (Campbell,2005:23). Talvez uma repetição ou uma ordem histórica dos fatos que no inconsciente, encontra-se impregnada em cada ser. Pode ser um tiro no escuro para o roteirista imaginar que qualquer narrativa pode ser capaz de atingir um público universal pensando que todos vão recepcionar a trama com bom gosto. Mas há uma grande chance de ele errar menos se considerar que a identificação é maior quando foca nas aventuras e desventuras da humanidade. “As histórias podem ser lidas como metáforas da situação humana geral, com personagens que incorporam qualidades universais arquetípicas, compreensíveis para o grupo, assim como para o indivíduo” (Vogler,2006:72).

Para uma grande maioria de autores que um dia arriscaram trabalhar com os estudos do cinema, fica claro que algo mais forte do que a superficialidade da identificação física paira no ar de seus pensamentos. O racional parece dar lugar ao emocional, pois parece ser a memória dos sentimentos e emoções que liga as mais distantes recordações humanas e provoca uma possível identificação. “Para Moussinac e Henri Wallon, o cinema proporciona ao mundo um sentimento e uma fé, o retorno a afinidades ancestrais da sensibilidade” (Morin,1980:15).

O roteirista é um artista da observação humana. Um pintor observa o físico e se concentra nos detalhes das sombras, luzes e expressões. O poeta serve de inspiração ao roteirista, que se espelha na humanidade das rimas simétricas e assimétricas. Pode ser até patético dizer que o poeta escreve com o coração, mas é certo que o roteirista tenta nos controlar emocionalmente com a observação. Ele não escreve linearmente como uma máquina programada, ele conduz cada sentimento humano nas pontas de seus dedos. Para ele a sua narrativa não pode ser uma história superficial. O roteiro deve ser um ato de copiar o humano e deixá-lo impresso no papel. Para o roteirista, “a tal da dignidade humana não se encontra, pois, no ato de apertar teclas, mas sim no de produzir as teclas” (Flusser,2008:34).



## 2.4 - A INDÚSTRIA, O MITO E O ESPECTADOR HIPNOTIZADO

Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo externo é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme.”. (Adorno;Horkheimer, 1985:118).

Para os teóricos da escola de Frankfurt, Theodor Adorno e Max Horkheimer, as múltiplas culturas sociais encontram-se quase que extintas, pelo menos em sua grande maioria. Para os autores, o processo de unificação das culturas é a regra número um da indústria cultural, que preza cada vez mais a utilização da palavra cultura como uma forma de moldar todos os membros da sociedade, escondendo seu verdadeiro caráter: o de vender e o de se fazer consumir sem pensar. A própria indústria cultural é auto-suficiente para seus adeptos, mas nunca chega a ser completa, pois, para os autores, ela supre todas as nossas necessidades. Mas não por completo: sempre deixa em aberto a possibilidade de que o que há de vir será melhor ainda, e tudo o que se é produzido por essa indústria sempre mantém a mesma fórmula, essa que é modificada somente em sua forma externa. “Não somente os tipos de canções de sucesso, os outros, as novelas ressurgem ciclicamente como variantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles só na aparência” (Adorno;Horkheimer, 1985:117). E é claro que para os autores essa regra se aplica a todo tipo de espetáculo audiovisual, que se baseia em uma única estrutura e se modifica somente na forma de ser contada – como o cinema.

Para o roteirista e teórico Syd Field, talvez essa seja uma verdade absoluta, uma vez que ele discursa sobre a construção do roteiro similar a uma “receita de bolo”. Todos os bolos sempre levam o mesmo ingrediente – estrutura –, mas o que modifica seu sabor é a diferença de alguns ingredientes – o *plot*. As psicólogas Lilian Cruz e Neuza Guareschi analisam os estudos de G. Turner, que escreveu a obra *O cinema como prática social*, de 1997, e dizem: “...o longa realista tem características específicas que aumentam o seu poder de sedução, pois cria um mundo que é o mais identificável possível” (Cruz;Guareschi,2007:199). E, para Field, o roteiro de cinema não passa de uma fórmula, criada por Hollywood após anos de observação e fracasso de vários filmes, e assim conceberam uma estrutura a qual a indústria cultural ajudou a ser infalível, buscando elementos da sociedade, criando mitos inesquecíveis que ficariam incorporados à memória do espectador e, principalmente, apresentando uma estrutura básica e superficial para ser absorvida sem se esforçar a refletir o seu conteúdo.

Quem está tão absorvido pelo universo do filme – pelos gestos, imagens e palavras –, que não precisa lhe acrescentar aquilo que fez dele um universo, não precisa necessariamente estar inteiramente dominado no momento da exibição pelos efeitos particulares dessa maquinaria. Os outros filmes e produtos culturais que deve obrigatoriamente conhecer tornaram-no tão familiarizado com os desempenhos exigidos da atenção, que estes tem lugar automaticamente. A violência da sociedade industrial instalou-se nos homens de uma vez por todas. Os produtos da indústria cultural podem ter a certeza de que até mesmo os distraídos vão consumi-los alertamente” (Adorno, Horkheimer, 1985:119).

A indústria cinematográfica encontrou seu caminho para o vislumbre capitalista. Disfarçada de disseminadora da cultura, ela é hoje uma empresa gigantesca que produz em série e em ritmo acelerado o mais puro entretenimento, deixando de lado qualquer tipo de pensamento que possa resgatar o verdadeiro propósito da arte tirada da raiz do que um dia foi a cultura, e focando no cerne da mentalidade capitalista – o lucro. “Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos.”. (Adorno;Horkheimer,1985:114). Vender é o mais importante, fazer com que os espectadores assistam sem pensar, gostem sem analisar é o processo adotado pelo cinema contemporâneo. E, para Hollywood, isso não é o suficiente. Não adianta ter a fórmula, mas não ter para quem usá-la. É necessário que esse público consumidor seja extenso e universal, que ultrapasse as delimitações norte americanas, e é assim que a globalização surge para unificar o que é diferente, assim é “a falsa identidade do universal e do particular. Sob o poder do monopólio, toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a ossatura conceitual fabricada, começa a se delinear” (Adorno;Horkheimer,1985:114).

A globalização, como a própria palavra diz, expande para o globo todas as informações e conhecimentos de cada singularidade, é permitir que todos possam ter acesso a tudo o que é gerado pelas diferentes sociedades.

A reconciliação do universal e do particular, da regra e da pretensão específica do objeto, que é a única coisa que pode dar substância ao estilo, é vazia, porque não chega mais a haver uma tensão entre os pólos: os extremos que se tocam passam a uma turva identidade, o universal pode substituir o particular e vice-versa”. (Adorno;Horkheimer,1985:122).

O cinema então se apossa dessa oportunidade, e assim vislumbra a possibilidade de conquistar e unificar cada sociedade, moldando-as, conforme achar melhor. Isso é importante, pois se não houver uma assimilação e identificação universal da cultura

“dominante”, como é que os espectadores mundiais vão se entreter, apreciar, compreender e consumir esses produtos?

A compulsão do idioma tecnicamente condicionado, que os astros e os diretores têm que produzir como algo de natural para que o povo possa transforma-lo em seu idioma, tem a ver com nuances tão finas que elas quase alcançam a sutileza dos meios de uma obra de vanguarda, graças à qual esta, ao contrário daquelas, serve a verdade” (Adorno;Horkheimer,1985:121).

Assim entendemos que a indústria cinematográfica hollywoodiana massivamente, há um século nos manipula a gostar cada vez mais de algo que não fomos nós que criamos ou pedimos para ter ou ver. É fato que o número de filmes legendados que chegam até nós é imensamente maior do que os que são dublados em nossa própria língua. Fomos ensinados a gostar dos timbres de voz americanos, de suas expressões e gírias, da melodia que elas causam, e quando tentamos traduzi-las, toda a graça parece ter sido consumida. Associado a isso, contamos com a protuberante tecnologia sonora cinematográfica norte-americana, que, com imperialidade, deixa outras nações aos frangalhos. E, assim, cada vez mais eles dominam nossos gostos tentando acabar de vez com a linha tênue que divide a ficção da realidade.

Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra filmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade (Adorno;Horkheimer,1985:119).

Esse é o mito criado pela indústria cinematográfica, que teve, como seu ponto de partida, a elaboração de uma estrutura – o roteiro –, que possibilitou a criação de inumeráveis produtos audiovisuais que alimentam, entretêm e criam indivíduos cada vez mais adeptos e susceptíveis a eles: mito e roteiro.

O mito não pode definir-se nem pelo seu objeto, nem pela sua matéria, pois qualquer matéria pode ser arbitrariamente dotada de significação: a flecha apresentada para significar uma provocação é também uma fala. Não há dúvida que na ordem da percepção, a imagem e a escrita, por exemplo, não solicitam o mesmo tipo de consciência; e a própria imagem propõe diversos modos de leitura: um esquema é muito mais aberto à significação do que um desenho, uma imitação mais do que um original, uma caricatura mais do que um retrato (Barthes, 1980:132).

É assim que as teorias de Roland Barthes adquirem total significância na indústria do cinema. Hollywood não quer uma empresa definida apenas por filmes e

nada mais, não quer ter um único significado ou conceito. Os grandes estúdios precisam ir além, não podem ter uma só “cara” – a que só produz filmes – eles estão abertos a serem “algo” sem uma definição, mas que gerem também informações, sentimentos, inspirações, emoções, algo que não pode ser traduzido em uma simples palavra: filme. Esse é o mito criado pelos norte-americanos, um lugar cheio de fantasias, onde o cotidiano se transforma em ficção, onde as pessoas não morrem de verdade, onde os finais quase sempre são felizes, onde todos os problemas do mundo são resolvidos – o mito do tudo é possível. O roteirista busca no humano uma forma de descrever uma realidade alternativa, mas imensamente próxima à nossa, que é transformada em um produto completamente visual e identificável, pois “a imagem é certamente mais imperativa que a escrita, impõe a significação de uma só vez, sem analisá-la, sem dispersá-la” (Barthes,1980:132). O roteiro, então, é, para o roteirista, uma estrutura repleta de imagens em movimento, que precisa ter seu significado, contanto que seja capturado e assimilado pelo espectador. Assim para que a trama funcione em qualquer lugar do globo, é preciso “falar a mesma língua” – que no roteiro existam imagens suficientemente universais – para conseguir a credibilidade do público. Se o roteirista precisa falar sobre amor, quais então seriam suas palavras para criar visualmente a intenção que ele quer passar do sentimento? Esse “é o caso do conceito mítico: tem à sua disposição uma massa ilimitada de significantes; posso encontrar mil frases latinas que exemplifiquem a concordância do atributo, posso encontrar mil imagens que me signifiquem a imperialidade francesa” (Barthes,1980:141).

Com essa gama enorme que o conceito mítico lhe fornece, o roteirista então tem as mais inúmeras possibilidades de criar uma estrutura de roteiro linear hollywoodiana, de elaborar personagens com ações, emoções e sentimentos fáceis e rápidos de serem assimilados e identificados em qualquer lugar do globo. E com a ajuda da astuta indústria cultural, ele nos vicia cada vez mais a gostar e a simpatizar com o mesmo do mesmo.

Criar um roteiro para o cinema realmente não é uma tarefa simples. É preciso que seu criador seja dotado de uma capacidade inigualável de observar os seres humanos. Ele não pode ser muito preciso e nem muito abrangente em sua concepção. Se for preciso demais, corre o risco de ter um público espectador delimitado, pequeno, e não rentável. É o que vemos com os filmes *cults*, que são exibidos somente em espaços fora do circuito comercial. Mesmo assim, não deixam de ter uma estrutura de roteiro

interessante, porém fora dos padrões hollywoodianos, fora do espetáculo. Se for abrangente ou genérico, corre o grande risco de ser taxado como insustentável no cinema, de ser ingênuo e decepcionante. Vai direto para as prateleiras das locadoras.

É preciso compreender que o humano é a maior fonte, senão a única fonte de recursos a serem usados para se obter a mais padronizada estrutura de roteiro, a fim de causar o efeito desejado pela indústria cultural. A palavra identificação é parte integrante no dicionário cinematográfico. Enquanto existir, o cinema reinará glorioso como uma das mídias mais bem pagas para serem consumidas no mundo. “A forma como os filmes são processados pelo público é o que os torna ainda mais reais, e o que os leva a ter um efeito ainda mais poderoso. No escuro, as imagens levam o espectador para fora da própria realidade e para dentro do filme, até fundir as duas” (Cruz;Guareschi apud Gabler,2007:199).

O espectador precisa em todo filme estar conectado com a trama e seus personagens. Ele deve fazer parte da história ficcional, e, acima de tudo, sentir o que os personagens sentem, e sentir também que suas ações são iguais ou próximas das verdadeiras ações cotidianas. Assim “a consequência é que o público entende isso recorrendo a analogias entre o mundo do filme e o seu próprio universo. No entanto, isso ocorre porque as tecnologias da produção cinematográficas ficam ocultas.” (Cruz;Guareschi,2007:199). Portanto, o público jamais pode perceber a verdadeira ficção projetada na película. Uma falha na captação onde um microfone é mostrado, ou um spot de luz que é identificável na cena, ou até mesmo a sombra da câmera em alguma superfície, quebra todo e qualquer vínculo instaurado entre o filme e o espectador, destruindo parcialmente ou totalmente essa conexão.

A equipe de produção, com seus diretores e produtores, tenta executar suas funções o mais próximo da perfeição – sem erros –, mas todos devem seguir uma matriz inicial: o roteiro. Os roteiristas conhecem os melhores caminhos para chegar nessa identificação, estudam os seres humanos, compreendem cada vez mais a sua psicologia. E, mesmo sabendo que sua criação – o roteiro – irá passar pelas mãos e olhares de outros profissionais, e que o diretor será o responsável pela estética visual da trama, ele tem a astúcia de, muitas vezes, prever os caminhos que conduzirão o espectador a vivenciar o que ficcionalmente ele criou. Ele sabe que, mesmo criando um mundo completamente inimaginável, com civilizações nunca vistas, como em uma ficção

científica, o roteiro só ira funcionar se a sua estrutura estiver repleta do ser humano. Os seres devem comportar-se e terem emoções iguais às nossas. Haverá brigas, paixões, desejos, desafios, medos, etc., pois, se assim não for, não haverá identificação. E talvez não haja público suficiente, ou nenhum público, para o produto.

Por fim, é plausível dizer que George Lucas decepcionou milhares de fãs pelo mundo, justamente porque foi capaz de desmitificar tudo o que criou com seus primeiros episódios “Guerra nas Estrelas”. Os primeiros traziam mundos fictícios, mas palpáveis – possuíam casas, estradas, construções próximas às nossas. Os episódios atuais forjam um mundo quase impossível de ser concebido, completamente virtual – não palpável. Os primeiros filmes tinham sociedades com personagens humanos, cheios de anseios, medos, desejos e protagonizavam uma briga mitológica entre o bem e o mal. Os novos filmes de Guerra nas Estrelas fracassam por sua sociedade simplificada, com personagens superficiais e focados apenas no crescente mal que está por vir – a insustentável e forçada tentativa de mostrar como tudo começou. A tecnologia digital acabou com a sutileza dos sentimentos humanos, deixando apenas uma linguagem visual colorida e artificial, onde o humano dá lugar ao virtual. Sem o humano talvez não exista a identificação. Lajos Egri sustenta o verdadeiro propósito de se fazer um roteiro quando diz que escrever é uma arte baseada na criativa interpretação dos motivos humanos.

...se for possível compreender qual é a relação entre o texto de um filme e a experiência do espectador, então há a possibilidade de mudar e influenciar – até mesmo controlar – a resposta do espectador, produzindo um filme de uma forma particular (Cruz;Guareschi,2007:199).

**SEGUNDO CAPÍTULO**  
**EM BUSCA DO ROTEIRO HUMANO**

### 3.1 – A EMOÇÃO NÃO “ESQUECÍVEL”: INTRODUÇÃO AOS PENSAMENTOS

Lembro-me muito bem daquela tarde de primavera em 1989. Até parece que consigo sentir o ar daquele momento. Eu estava brincando na rua com meus amigos, e nesses momentos mágicos – de final de semana – o tempo passa quase que sem ser notado. Recordo-me de terminar a última partida de “betes” – é como chamamos “taco” em Piracicaba, cidade do interior de São Paulo. Meus amigos foram embora para casa e logo ali na rua de cima já era a minha casa. Quando cheguei em frente ao portão de entrada percebi que estava trancado – meus pais tinham saído para algum lugar e não me avisaram. Como poderiam? Sempre me avisam quando iriam sair, mas dessa vez algo de errado tinha acontecido.

Consigo sentir novamente o nervosismo e o medo que vivenciei por eles terem saído e não voltarem mais. Oras, eu tinha apenas dez anos de idade, pelo menos naquela época, uma criança de dez anos de idade demonstrava sem receios os seus sentimentos, naquela época supostamente as crianças eram crianças e se portavam como crianças. Como diz o velho ditado popular: “sem medo de ser feliz”.

Toquei várias vezes a campainha, mas ninguém veio para atender. A cada toque que terminava, a minha angústia aumentava e minha preocupação de que algo estava errado crescia em meu peito. Saí correndo em direção à casa de meus avós – eles moravam um de frente para o outro na mesma rua – corri como se fosse aqueles personagens de filmes de ação prestes a pular quando a bomba explodisse. O pior é que sabia que os meus avós maternos não estariam em casa, tinham ido a um aniversário, por isso fui direto à minha avó do outro lado da rua. Portãozinho trancado, ela não tinha campainha. Então comecei chamá-la, mas nada adiantou. Foi um sentimento de estar sozinho no mundo, me perdi completamente. Fui educado a não incomodar ninguém, por isso recorrer a amigos seria uma péssima idéia.

Fiquei uns vinte minutos em frente à casa da minha avó, a chance de três pessoas voltarem era maior do que somente duas. Mas o “algo” inexplicável que liga pais e filhos foi mais forte. Voltei caminhando devagar e tentando não chorar. Estava na metade da subida daquela rua quando vi que meus pais vinham de carro numa velocidade quase “lesmática”. É como se tivessem tirado uma foto minha nesse exato momento, é como se eu pudesse ter um olhar onisciente, pois me recordo do sorriso que eu dei quando os vi. A sensação de alívio e de ser encontrado foi demais. Senti alegria e



me recordo do pequeno momento de raiva que tive, porque queria xingá-los por terem saído sem me avisar.

Meu pai parou o carro bem devagar do meu lado. Minha mãe estava sorridente e meu pai como sempre não conseguiu segurar a surpresa. Olhou para o banco traseiro do carro, meu olhar foi quase que instantâneo ao dele, e vi a caixa de uma bicicleta. Ele foi acelerando o carro vagarosamente e disse: “Amanhã a gente monta”.

### 3.2 - CEM ANOS ATRÁS...EM UM PENSAMENTO NÃO MUITO DISTANTE

A narrativa contada logo acima é de fato real. Claro que muitos dos detalhes foram esquecidos, o tempo ajudou a consumi-los. O processo de contar essa história segue um caminho um pouco diferente. Provavelmente o mesmo caminho que os roteiristas seguem para criar suas obras. Recorrentemente quando narramos um fato buscamos o autor da história que será contada. Isso é o que podemos chamar de “**narrativa histórica**” – onde para falar de revolução buscamos falar de Napoleão, quando pensamos em pintura ou escultura recorremos a nomes como Leonardo DaVinci ou até mesmo Michelangelo, quando falamos de corrida de Fórmula 1 pensamos na trajetória de Ayrton Sena, ao se discutir futebol os clássicos buscam referências como Pelé e Garrincha, já os mais atuais têm na ponta da língua Ronaldo e Kaká. É fato que para cada cultura outros nomes podem ser pensados.

Essa “narrativa histórica” parece necessitar de alguém para se auto-construir. Como seria assistir a um longa metragem ficcional de duas horas falando historicamente de uma pessoa? Seria como se assistíssemos a uma síntese de um *Wikipidea* visual. Talvez deixasse de ser um produto ficcional e passasse a ser um documentário. Portanto a “narrativa histórica” pode não ser interessante para o que os roteiristas buscam como obra a ser consumida em massa e lembrada por séculos. É sabido que documentário e ficção correm paralelamente e com formatos e linguagens distintas.

Outras histórias precisam de fatos para poderem ser criadas, ou seja, antes de narrar o autor busca um fato acontecido, algo individual, social ou universal. O fato é escolhido – como guerras, superações, mortes, recordes, descobertas, etc. –, e, para ser contado esse fato busca-se personagens – que podem ser reais aos fatos ou não – para

direcionar a narrativa. Esses personagens ganham ações e falas, e então são preenchidos de “humanidade”. Podemos chamar esse tipo de história de **“narrativa factual”**.

Por fim, e essa talvez seja o alvo de nossos estudos, encontramos o que podemos chamar de **“narrativa humana”**. Não se busca em primeiro lugar uma figura histórica ou conhecida para se falar de um assunto, ou um fato importante e reconhecido para se contar uma história. O olhar primário de uma “narrativa humana” vem de momentos sensoriais e experimentados – de memórias sensorialmente vividas. A narrativa sobre os pais que saíram sem avisar não é antes uma “narrativa histórica” ou mesmo uma “narrativa factual” – apesar de ser individualmente histórica e factual – mas quando é perguntando sobre algo feliz da infância, o sentimento é que seleciona o fato histórico. Essa talvez seja a mais pura matriz para a criação de uma narrativa “duradoura”.

...as emoções são consideradas qualidades essenciais dos seres humanos, no sentido de caracterizar um núcleo essencial do indivíduo que se manteria relativamente intacto apesar da intervenção da sociedade. Neste sentido, encontramos uma tensão entre a visão da emoção como emanando de uma natureza interior e não social do indivíduo, e a concepção que a toma como qualidade universal de todos os seres humanos (Coelho;Rezende, 2010:23-24).

Assim é possível nomear uma narrativa como “humana” já que compreendemos a emoção – que é a raiz pela qual se escreve a história – uma característica exclusivamente do homem. As emoções talvez possam ser o cerne que conecta todas as pessoas, indiferentemente da sociedade em que vivem. É assim uma estratégica possibilidade de os roteiristas conseguirem “afetar” consideravelmente os espectadores ao redor do mundo com suas magníficas e ficcionais histórias. Tentemos compreender isso usando como exemplo mais uma vez a narrativa dos pais que saíram sem avisar. Ela é uma história individual, muito provavelmente ninguém jamais passou por isso, pelo menos dessa maneira, mas é quase certo que o indivíduo ao ler a história deva entender as emoções vividas pelo personagem aterrorizado pelo desaparecimento dos pais. É praticamente universal a compreensão das emoções experimentadas pelo personagem, e tão reais de serem sentidas que se pode ousar dizer que tais emoções são irradiadas diretamente ao organismo do ser, causando reações muitas vezes inexplicáveis: como a sensação de já ter experimentado tal desespero, um olhar de espanto, a curiosidade, um alívio, um arrepio na espinha, um leve sorriso, etc.

O roteirista deve ter o dom e a sabedoria de investigar as emoções humanas. Ele deve compreender a universalidade ancestral que os indivíduos carregam em seus

próprios organismos – algo indescritível ou aquilo que não encontramos uma maneira de explicar. Enfim ele deve aliar esse “conhecer humano” com a fórmula que analisamos no primeiro capítulo – a Estrutura Clássica Ficcional – seguindo uma ordem com características de fácil “digestão” dos espectadores, rendendo milhões aos bolsos dos grandes Estúdios Cinematográficos – principalmente Hollywood.

A partir de 1907, os filmes começam a utilizar convenções narrativas especificamente cinematográficas, na tentativa de construir enredos auto-explicativos. Há menos ação física e busca-se uma maior definição psicológica nos personagens...As tentativas de construir novos códigos narrativos que pudessem transmitir ao espectador as intenções e motivações de personagens, acontecem paralelamente às tentativas de regulamentação e racionalização da indústria (Mascarello,2008:27-28).

Há mais de um século os pensamentos sobre como “prender” a atenção das pessoas ao narrar um fato são questionados pelos grandes Estúdios. É importante compreender que o fracasso da história e de sua produção geram danos irreparáveis de milhões aos caixas dos produtores executivos. Portanto, era e é imprescindível que os roteiristas busquem um formato que seja certo, e que consigam atingir os espectadores de tal forma que para eles – público – não haja uma resposta única e verdadeira que revele o que realmente os agrada ao ver um filme. É necessário que seja algo que vá além de ver atores famosos na telona ou temáticas interessantes, talvez a resposta seja mais uma vez o “algo inexplicável”. Era importante que as narrativas fossem pensadas e estudadas minuciosamente, pois o cinema deixava de ser exclusivo de uma única sociedade para ser divulgado universalmente, e os roteiros deveriam ser universais. Mas como conquistar a audiência universal?

De 1907 a 1913, o cinema pouco a pouco organizava-se de forma industrial, estabelecendo uma especialização das várias etapas de produção e exibição dos filmes, e transforma-se na primeira mídia em massa da história. Os filmes passam a ser mais compridos...Usam mais planos e contam histórias mais complexas. Os cineastas experimentam várias técnicas narrativas (Mascarello, 2008:37).

As pessoas ao redor do mundo nutriam um sentimento de curiosidade e assombro com relação à nova tecnologia que surgia. Era fenomenal a experiência de quem já tinha experimentado a sensação de visualizar o mundo com um olhar macroscópico. E assim com a massiva divulgação o cinema foi ganhando espaço na Europa, Estados Unidos e outros países. Mas somente ver imagens projetadas em grande escala não seria mais novidade entre todos. Algo além da tecnologia deveria ser

cobrado pelos espectadores, algo que o cinema já havia especulado e os Estúdios Hollywoodianos principalmente.

### **3.3 – MENINO... PARE DE FAZER DRAMA! FAÇA MELODRAMA! MAS FAÇA COM EMOÇÃO.**

Quantos pães são para pegar? Por favor, traga quatro. Desculpe-me, quantos? Quatro. Que horas é o jantar? Ah, meu amor, eu já te disse hoje cedo. Eu sei, mas é só para reafirmar. Senhora, a senhora está grávida de trigêmeos. O que doutor? O que o senhor disse? A senhora está esperando trigêmeos. Trigêmeos?

Reafirmar. Esta é a palavra escondida lá no fundo de todos os roteiros clássicos e bem discretamente para que ninguém descubra as redundâncias da história. Até porque repetir a mesma história é tedioso demais. Não é? Depende para quem. Para o cinema clássico, reafirmar, repetir e refazer são palavras mais do que usadas em suas narrativas. Além do mais, são essas palavras que até hoje carregam o sucesso dos grandes Estúdios ou Produtoras Cinematográficas ao redor do mundo. Palavras que estão fundidas e jamais separadas do exagero das ações – dos personagens e do que mais estiver na narrativa.

Vejamos pequenos exemplos tirados de filmes com uma estrutura ficcional clássica: 1) um homem acaba de perder a chance de ficar com a pessoa que ele mais ama, está paralisado sob uma pequena ponte que cruza um pequeno rio, cheio de barquinhos típicos da região de Veneza – mas ele está em uma cidade dos Estados Unidos. Ele respira profundamente, seus olhos relatam a dor de perder – por enquanto – a pessoa amada. Ele olha seu reflexo solitário na água do pequeno rio, naquele exato momento, dois patinhos lindos – só faltavam estar enfeitados com fitinhas para distinguir quem é o macho e a fêmea – passam juntinhos um do lado do outro, quase que tocando os bicos, e sintonizadamente apaixonados. Coincidência? Não! Repetição, reafirmação e uma pitada de exagero. 2) uma equipe foi enviada ao espaço para impedir que um meteoro choque-se com a Terra. Eles possuem as armas necessárias para explodir o objeto imenso, mas para isso sabem também que terão que explodir a nave diretamente dentro do meteoro. Todos sabem da morte certa, a decisão já foi tomada. Antes do colapso mortal todos têm a oportunidade de falar com seus entes queridos, um

último adeus. Cada um com suas palavras finais. O comandante não tem mais ninguém na Terra, ele olha para a foto da mulher e dos filhos e diz estar indo para casa. Todos falam exceto um dos tripulantes. A conexão começa a ficar falha, está prestes a cair, o tempo está se esgotando, até que sua mulher chega, com seu filho recém nascido, mas infelizmente o tripulante não pode ver, pois ficou cego em um acidente no espaço. Eles trocam elogios e palavras de amor, ele ouve os gritinhos do bebê e desaba a chorar quando percebe que é um menininho. Quando ele termina, a conexão cai. Eles perdem total comunicação com a base na Terra. Coincidência? Não! Reafirmação a todo o momento da morte certa, da perda irreparável pela salvação do mundo e claro, uma pitada de exagero. 3) um homem que perdeu sua mulher em um acidente de carro, hoje é famoso por ter escrito um livro de auto-ajuda – como superar as perdas da vida - nacionalmente reconhecido. Ele nunca conseguiu falar com os seus sogros após o acidente e com isso gera uma lacuna emocional ainda não curada dentro de si e um terrível mal estar principalmente com o pai de sua esposa falecida. Em um de seus *workshops* ao redor do país ele não consegue mais guardar a mágoa de ter sido o responsável pelo acidente de sua mulher e decide contar a todos. Naquele momento o sogro chega, ouve todos os lamentos e tristezas guardadas há tempos. O pai impressionado com o que ouve interrompe o discurso e na frente de todos diz que o autor do livro não tem culpa, foi apenas mais um daqueles acidentes que acontecem na vida de qualquer um. Todos ficam em pé, iniciam-se as “palmas americanas” – aquelas que começam com uma única pessoa e vai contagiando a todos – os dois se abraçam e ele está pronto para um novo recomeço em sua vida. Coincidência? Não! Repetição de seus temores (o que já sabemos desde o início da narrativa), reafirmação de sua perda – agora na frente de todos – e lógico, sempre muito bem acompanhado com um toque magistral de exagero.

Steve Neale autor americano sobre os estudos do melodrama comenta em sua obra *Melodrama e Lágrimas* que o melodrama é um “molde de narração” e que essa técnica ordena e motiva os eventos de uma narrativa. “Nesse momento os melodramas são marcados por acontecimentos inesperados, coincidências, encontros perdidos, repentinas conversões, resgates de ultima hora e finais redentores” (Mercer;Shingler apud Neale,2004:80). A coincidência nos exemplos acima existe, mas não por vontade própria da narrativa, não justamente porque as coincidências são possíveis, mas sim porque é uma coincidência previamente articulada pelo seu novo Gênero.

Assim o cinema encontra o seu eixo no Gênero nascido na França em seus grandes teatros, odiado por muitos críticos literários e artísticos que lutaram contra seu levantamento no fim do século XIX considerando-o inexpressivo e superficial, mas também contaram com o apoio de muitos outros que o consideravam politicamente e socialmente correto, inesgotável, lucramente aceitável – pelos produtores e diretores das peças – e inquestionavelmente adorado pelos espectadores. Em 1913 o Cinema encontrou o Melodrama e nunca mais disse adeus. “A exibição de filmes agora é dominada pelos enormes e luxuosos palácios do cinema, muitos deles propriedade das empresas produtoras de filmes. O melodrama, com sua moralidade polarizada e defesa da ordem social, passa a ser o gênero dominante” (Mascarello,2008:28).

Tendo a base inspiradora nas tragédias gregas, o melodrama foi e continua sendo o gênero dentro de um gênero mais utilizado em Hollywood e seus grandes Estúdios. Gênero porque depois de muitas décadas ele foi considerado expressivamente importante para as peças teatrais do século XIX na França. Ele de certa forma realçava o potencial das peças que estavam prestes a serem estreadas. Era como se fosse requisito básico para que o público se interessasse pelo espetáculo. Se for melodrama, então realmente vale a pena – pagar.

É necessário lembrar, através de um enredo sempre novo em seu contexto, sempre uniforme em seus resultados, esta grande lição a qual se resumem todas as filosofias apoiadas em todas as religiões: que mesmo aqui embaixo, a virtude nunca fica sem recompensa e o crime jamais fica sem castigo. E que ninguém se engane: o melodrama não é pouca coisa, ele é a moralidade de Revolução (Thomasseau apud Nodier,1984:15).

Gênero dentro de um Gênero porque seu significado, suas intenções e suas características que o qualificam como Gênero o tornam de fácil associação com qualquer outro Gênero contemporâneo como: drama, suspense, comédia, ficção, terror, policial, aventura, ação, etc. O melodrama, segundo os autores John Mercer e Martin Shingler – estudiosos do cinema hollywoodiano – tem como princípios fundamentais – além da repetição e do exagero – o conflito entre o bem o mal, o eventual triunfo do bem sobre o mal, um herói ou heroína e um vilão como principais personagens, situações de coincidência ou destino, momentos de grande revelação dramática e o famoso final feliz.

Então porque podemos dizer que o melodrama é um Gênero dentro de outro Gênero? O melodrama se torna um Gênero no olhar dos teóricos pela multiplicidade de

características que o define, e pode ser facilmente usado em união com outros Gêneros, sem perder a sua eficácia. Vejamos alguns exemplos: 1) na **Ficção Científica** “Guerra nas Estrelas” (*Star Wars*/1977): encontramos o personagem Anakin Skywalker (herói) e seus amigos contra Darth Vader (vilão). No final da trilogia os aliados do bem vencem as tropas imperiais do mal, culminando com a morte do vilão. A princesa Léia é irmã gêmea de Anakin, e foram separados quando recém nascidos, que por coincidência se encontram para lutar contra o mal. No momento em que Anakin está lutando contra seu inimigo Darth Vader, descobre que ele é filho do grande vilão Vader (eis a revelação dramática) e por fim, todos encontram uma forma de vencer o mal e terminam felizes e unidos para sempre; 2) no **Drama** “Rocky III: O Desafio Supremo” (*Rocky III*/1982) temos o personagem Rocky (herói) vivido pelo ator Sylvester Stallone que luta contra Clubber Lang (vilão), que acabou com Rocky na primeira luta que tiveram juntos. Além de derrotá-lo, Lang tira a vida de seu treinador Mikey, deixando Rocky sem nenhuma esperança de voltar aos ringues. Por alguma razão do destino o arquirival de Rocky, Apollo Creed decide treinar Rocky e deixá-lo em forma para uma revanche. Sua mulher percebe que algo está errado com Rocky e o pressiona a desabafar, descobrindo que ele está com medo de lutar. Ela desprende uma série de palavras cheias de moralidade, patriotismo e auto-estima e pede para Rocky não desistir e partir para a luta (aqui temos a revelação dramática) e após muito esforço e treinamento Rocky Balboa “detona” com o homem que matou seu treinador e o venceu na primeira luta. Todos terminam em paz, Rocky volta a ser o campeão do mundo, ganha um novo amigo (Apollo) e recupera a confiança; 3) na **Comédia** “Heróis muito Loucos” (*Mystery Men*/1999) o ator Ben Stiller encara o personagem Roy (herói) que luta contra o vilão Casanova Frankenstein vivido por Geoffrey Rush para impedi-lo de dominar o mundo e transformar todas as pessoas em indivíduos fisicamente deformados. Roy acredita que possui poderes e o destino o conecta com outros super-heróis completamente destrambelhados que juntos lutarão contra as forças do mal. Sempre com dúvida de quem realmente é, Roy descobre que realmente tem poderes (aqui está a revelação dramática) e motivado por isso põe um fim nas malvadezas de Casanova, acaba com sua gangue e fica mundialmente conhecido por ser um super herói.

O melodrama nesses filmes – assim como em todos os outros o qual é utilizado – parece usar uma fórmula que torna a narrativa muito previsível. Quando vamos ao cinema parece que de certa forma já temos o conhecimento de que o herói mocinho vai

vencer no final e receber sua recompensa. Não importa o que aconteça o bem sempre se sobressairá sobre o mal. Então porque o melodrama se torna tão previsível? Não seria um desastre para os grandes Estúdios?

O público da produção em massa tem uma bagagem cultural parecida ao se deparar com um de seus gêneros. Diante de um western (uma das formas que o épico desenvolveu no cinema), sabe que o herói sairá vitorioso no duelo final; diante do melodrama, sabe que o amor puro será recompensado. O conhecimento do futuro, que, supostamente, tiraria o suspense da história, converte-se num elemento de interesse tão forte quanto a própria trama, e com isto está próximo do domínio do futuro do herói/protagonista. Este domínio permite um certo controle/posse sobre a narração, que tende a provocar um registro inconsciente de propriedade de um bem (Oroz,1999:43)

Assim, o melodrama pode tornar as narrativas passíveis de serem previsíveis, pois de certa forma sabemos que os personagens principais vão encontrar uma solução para “destruir” o mal. Temos esse controle, e parece que compreendemos como vai ser o final, pelo menos, sabemos que tem uma grande chance de ser um final feliz. Então nos resta esperar para ver como os personagens vão encontrar o melhor caminho para virarem o jogo. E é nessa espera – sentados nas poltronas – que os espectadores acompanham e sentem cada emoção gerada pelas ações dos personagens.

A situação é mais ou menos assim: nós já sabemos que muito provavelmente o protagonista vai conseguir o que quer no final da narrativa, ele vai ser um indivíduo melhor, mais amoroso, atencioso e mais humano, vai recuperar a princesa aprisionada, o filho seqüestrado, o diamante roubado, etc. Assim, essa situação de conhecimento futuro permite que o espectador elabore caminhos possíveis de como o personagem principal pode resolver seus problemas e alcançar seu objetivo, e esses caminhos geralmente são projeções dos caminhos que o próprio indivíduo espectador tomaria na sua vida se estivesse passando pela mesma situação na vida real. É nessa “possibilidade de posse” da história, que o roteirista também faz com que o espectador acompanhe freneticamente o decorrer da narrativa.

O melodrama então se torna uma maravilhosa “arma” compatível com qualquer Gênero Cinematográfico.

Pegue dois personagens virtuosos e um malvado, que seja tirano, traidor e celerado; que este último perturbe os dois primeiros, que os faça infelizes durante quatro atos, ao longo dos quais ele desembestará a dizer um repertório de frases horrorosas, enriquecido de venenos, punhais, oráculos, etc., enquanto os personagens virtuosos recitarão seu catecismo de máximas morais. Que no quinto ato o poder do tirano seja aniquilado por alguma rebelião, ou a traição do celerado



descoberta por algum personagem episódico e salvador. Que os malvados pereçam e que as pessoas honestas da peça sejam salvas (Thomasseau apud Grimm,1984:18-19).

As palavras de Grimm escolhidas por Jean Marie Thomasseau – Professor da Escola de Artes da França e também historiador – são um tanto rebuscadas, mas que podem ser “traduzidas” aos estudos atuais. É fácil visualizar nos Gêneros Modernos a criação pelo roteirista de um herói-mocinho com suas virtudes e moralidades incorruptas que enfrenta a todo custo o bandido inescrupuloso – prestes a fazer qualquer coisa para acabar com o mundo ou a felicidade do protagonista. Some a essa narrativa a bela ou a vítima a qual o herói tem que também salvar – fisicamente ou psicologicamente - acrescente um bom período na trama de sofrimento aos personagens de bem, sublime o bandido ao ápice de sua loucura – quase vencedor – e mostre impiedosamente aos espectadores as dores, as principais qualidades, a esperança inesgotável, a bravura e o magnífico coração dos personagens bons – principalmente o do herói. Fulmine o bandido, acabe com ele de alguma maneira. Ele – o bandido – enfim recebe o que merece – o que todos os espectadores também desejam. Fim do filme – da narrativa – nós espectadores saímos da sala com a “alma em paz”, com a certeza que somos bravos heróis – uma vez que supostamente somos pessoas de bem. E viva o Melodrama.

O interesse desse melodrama apóia-se na mesma base na qual se apoiaram todos os melodramas passados, presentes e futuros; vê-se ali um opressor e uma vítima, um poderoso celerado que abate a fraqueza e a virtude até o momento em que o céu se manifesta a favor do inocente e fulmina o culpado. Tudo isso não é exatamente novo, mas há nos corações dos freqüentadores do bulevar um inesgotável impulso de justiça e humanidade. Todos os dias eles têm novas lágrimas para a jovem perseguida e transportes de entusiasmo para a punição do monstro, que sacrifica com suas paixões os direitos mais sagrados da natureza (Thomasseau apud Caigniez,1984:34).

Pincelemos no texto acima mais uma vez a palavra cuja importância é o foco de nossos estudos: humanidade. Assim como vimos que a estrutura melodramática interfere diretamente nos sentimentos da platéia atingindo o “algo inexplicável” de cada espectador – talvez a emoção – essa humanidade implícita no texto não se permite ser unicamente exclusiva da cultura a qual foi sua criadora. Por exemplo: se um dramaturgo francês do século XIX criasse um texto melodramático para sua peça é claro que muito de sua narrativa falaria da sociedade e cultura da época – talvez heróis e bandidos em situações exponenciais para tal período da história – algo que talvez jamais fosse usados em roteiros dos séculos XX e XXI. Mas é importante compreender que o melodrama

carrega consigo essências da humanidade – o algo inexplicável – a humanidade que considera a si mesmo universal e não de uma sociedade qualquer. Assim, o texto do dramaturgo pode conter muitas características da sociedade da época, de sua cultura local, porém o impulso de humanidade se estende pelo globo, inteligível talvez, pela grande maioria dos espectadores. E assim a Indústria Cinematográfica vai aperfeiçoando e trilhando seu caminho universal.

...o predomínio avassalador de Hollywood na contemporaneidade decorre, fundamentalmente, da reconfiguração estética e mercadológica do *blockbuster* a partir de 1975, no contexto de integração horizontal dos grandes estúdios aos demais segmentos da indústria midiática e de entretenimento (Mascarello,2008:335).

É importante entender que “integração horizontal” é uma forma romântica de dizer alcance universal ou lucros em torno do globo. Então para que isso acontecesse e continue acontecendo foi necessário uma grande estratégia mercadológica que veria uma luz no fim do túnel concentrada também nas grandes narrativas. Já era conhecido a estrutura ficcional clássica – a que analisamos no primeiro capítulo – mas ela precisaria ser complementada com humanidade. O roteirista sabe que o Cinema possui uma linguagem muito exigente, o Cinema fala com as massas, deve falar com o ser humano e ter a mesma língua que o mundo. Para isso o roteirista foi e é uma das peças fundamentais do jogo – equipe de produção. Ele mais do que ninguém sabe que a história visual na telona só existe primeiramente pela criação de sua obra – o roteiro. O roteirista compreende que o Cinema hollywoodiano está além de um título prepotente adquirido na década de 1970.

...o cinema vai mais longe, pois multiplica os recursos da representação, faz o espectador mergulhar no drama com mais intensidade. O “olho sem corpo” cerca a encenação, torna tudo mais claro, enfático, expressivo: ao narrar uma história, o cinema faz fluir as ações, no espaço e no tempo, e o mundo torna-se palpável aos olhos da platéia com uma força impensável em outras formas de representação (Xavier,2003:38)

Algo mais sempre foi necessário. A corrida de propagação pelo globo e para que o Cinema nunca esmoreça não é somente mercadológica, nesse processo é preciso que o Cinema funde cada vez mais as suas matrizes, ter certeza de que a estrutura linear ficcional clássica funciona quando une-se a um Gênero que possa ser compreendido por todas as línguas, e assim juntos colocá-los em uma narrativa – o roteiro – e mesmo que esse seja ficcional, mostre-se ser real, e para que acreditemos nesse real projetado na tela, a narrativa exija o “algo inexplicável” – talvez a emoção – como ingrediente

obrigatório para uma conexão universal. O cinema deve ser pensando desde o seu início, antes mesmo de ser chamado de roteiro, antes mesmo da idéia, o cinema deve ser visto pelos olhos do humano, do seu criador, do observador: o homem roteirista.

Para iludir, convencer é necessário competência, e faz parte dessa saber antecipar com precisão a moldura do observador, as circunstâncias da recepção da imagem, os códigos em jogo. Embora pareça, a leitura da imagem é imediata. Ela resulta de um processo em que intervêm não só as mediações que estão na esfera do olhar de quem produz a imagem, mas também aquelas presentes na esfera do olhar que as recebe. Este não é inerte, pois, armado participa do jogo (Xavier,2003:35).

Ismail Xavier analisa muito bem a perspectiva do cinema, pois sabe que é necessário observar com olhos atentos o que de mais especial os seres humanos podem oferecer ao cinema e ao roteirista: o Mundo. E para que o Mundo se torna tão importante para o roteirista? Uma vez que já entendemos o mundo como a essência do ser humano, é preciso então compreender essa essência a fim de atingir a todos, tal essência que se torna eficaz quando se associa com o que consideramos realidade. O real deve ser ficcionalmente muito bem construído na narrativa, essa é a primeira lei do roteiro ficcional. Se for real, então é crível. A segunda lei – outro grande foco de nossa análise – é a emoção. As duas leis são quase que inseparáveis, e essa união dá ao roteirista “o poder” de ligar o espectador à sua obra, de conectá-lo não importa onde esteja.

Há na cólera, e certamente todas as emoções, um enfraquecimento nas barreiras que separam as camadas profundas e superficiais do eu, e que normalmente asseguram o controle dos atos da personalidade profunda e a dominação de si mesmo; um enfraquecimento das barreiras entre o real e o irreal (Sartre,2006:43).

Assim Jean-Paul Sartre contribui muito com seus pensamentos sobre a emoção. Para ele as emoções nos conectam com o Mundo, pois “a consciência emocional é, em primeiro lugar, consciência do mundo” (Sartre,2006:56). É nesse ponto que o roteirista deve focar a sua total atenção. Ele como homem dispõe também da essência do Mundo, vivencia a realidade e compreende as emoções. Mas o roteirista está restrito muitas vezes a vivenciar somente a sua cultura, a sua sociedade – sua realidade. Ele pode buscar informações nos livros, com amigos, com outros profissionais, pesquisando pela internet, mas estará sempre inserido em seu microcosmo social. Então como ele consegue atingir outras realidades? Talvez a emoção nos conduza a uma resposta factível. “A verdadeira emoção é muito diferente: é acompanhada de crença. As qualidades intencionadas para os objetos são percebidas como verdadeiras” (Sartre,2006:75).

O roteirista então deve conduzir o espectador a momentos tão emocionalmente expressivos causando um impacto inconsciente – do Mundo – e ao mesmo tempo consciente - pois o indivíduo naturalmente e culturalmente consegue reconhecer os sentimentos e emoções (raiva, medo, ódio, alegria, euforia, arrependimento, etc), expressas na ação criada pela narrativa. O roteirista tem que ser preciso em sua escrita, pois ele deve prever o caminho que está conduzindo emocionalmente a platéia. Ele tem o “poder” de transportar o indivíduo sentado na sala escura a um outro mundo, fora de sua própria realidade, e fazê-lo acreditar que aquela história é conscientemente real.

Para compreender bem o processo emocional a partir da consciência, convém lembrar o caráter duplo do corpo, que é por um lado um objeto no mundo e, por outro, a experiência vivida imediata da consciência. Assim podemos compreender o essencial: a emoção é um fenômeno de crença. A consciência não se limita a projetar significações afetivas no mundo que a cerca: ela vive o mundo novo que acaba de construir (Sartre,2006:77).

É interessante refletirmos que quando contamos uma história, de qualquer Gênero, buscamos sempre uma forma de chamar a atenção de quem está ouvindo. O péssimo contador de histórias dificilmente reflete sobre o próximo passo a desvendar, ele parece manter sempre o mesmo ritmo das palavras, o timbre e a altura de sua voz permanecem regulares até o final, ele se torna quase que previsível. Se buscarmos nos aprofundar na idéia do péssimo contador de histórias, entendemos que ele também deveria “irradiar” emoção nas palavras, conquistar o seu público ouvinte, convencê-lo de que aquilo é verdadeiro. A tentativa de construir um mundo novo é sofrida e frustrante. Já o bom contador de histórias vivencia suas histórias, ele acredita em cada palavra que profere – mesmo não sendo verdade – ele usa de gestos corporais, expressões faciais, altera a intensidade de sua voz quando o momento é de pura adrenalina e sussurra quando há mistério e suspense. Ele, assim como um roteirista, sabe criar um ritmo para a narrativa, ele entende a ordem dos fatos para torná-los sempre mais críveis, mas o bom contador de histórias está sempre em vantagem ao roteirista, pois ele tem o contato direto com seu público, ele pode senti-lo, observá-lo e mudar o rumo da narrativa assim que perceber que a platéia está perdendo o seu foco. Ele constrói um mundo novo, mutável a qualquer hora, conduzindo os ouvintes como um “flautista mágico” estendendo-lhes o tapete vermelho e mostrando-lhes o caminho da nova realidade.

Saci, Mula sem Cabeça, Curupira, A loira do banheiro, lobisomem são personagens que deram origem a histórias folclóricas que se propagam de geração a

geração. Há quem diga ter visto a Mula sem Cabeça percorrendo os campos de cana-de-açúcar do interior de São Paulo, e também os povos mais caipiras e menos afetados pela rapidez soberana das informações que contam as peripécias de um negrinho com uma só perna que vive a infernizar os cavalos da região, dando laços em suas crinas e nós em seus rabos. Há de existir alguém que tire da cabeça deles que não são sacis. A crença mais uma vez transforma o objeto folclórico – ficcional – em objeto real. Esse novo mundo é criado de geração em geração, de pai para filho, ancestralmente, dando continuidade às essências do homem.

O roteirista é capaz de criar um novo mundo momentâneo – com tempo limitado – para ser vivenciado na telona. Ele condiciona os espectadores a crer piamente que tudo realmente acontece na sua história. Ele nos ilude com sabedoria de mestre, sabendo que vamos ser ludibriados pelo seu dom de contar histórias. O roteirista não está presente, ele não encara o espectador enquanto sua história está sendo narrada visualmente, ele deve ser capacitado para premeditar os acontecimentos na sala do cinema, ele precisa visualizar o futuro das reações do público. E como ele sabe que o seu roteiro surtirá o mesmo efeito em qualquer lugar do mundo? Talvez porque ao escrever ele acredite verdadeiramente na história que cria.

Vejamos o filme “A Vila” (*The Village*/2004) do diretor e roteirista M. Night Shyamalan que narra a história de um grupo de camponeses do século XIX que vivem em uma comunidade rural cercada por florestas. Eles vivem da caça e das plantações que eles mesmos cultivam. Possuem escola própria, cabendo aos anciãos, ensinarem os que ali nascem. O roteirista Shyamalan consegue elaborar uma narrativa ficcional que transporta espectadores reais – nós – e personagens ficcionais – da trama – a um mundo novo totalmente ilusório. Os anciões contam na escola para os menores de idade a lenda dos monstros que vivem na floresta que cerca a vila – ninguém jamais deve ultrapassar os limites da vila, pois se houver transgressões os monstros invadirão a vila e matarão o culpado. Mas mesmo sem nenhuma “quebra” de regras os monstros visitam a vila para mostrar que eles realmente existem, sua visita é sempre aterrorizante, e os moradores camponeses rapidamente se escondem em seus porões previamente construídos contra o ataque das criaturas. Todos os personagens daquela comunidade, exceto os anciões, acreditam nas histórias contadas durante gerações sobre os monstros – conseqüentemente nós também – porque também ouvimos as histórias e vimos os monstros. O surpreendente em termos de narrativa é que todos – personagens e nós –

acreditamos sem nenhum motivo para duvidar que eles vivem em 1897. E é essa a magia de saber contar histórias. Nós aceitamos, porque acreditamos naquela comunidade e em seus monstros. O que na verdade é completamente falso. Os anciões são pessoas comuns que viveram em tempos modernos – final do século XX – e que devido à grande violência da cidade grande e a morte de entes queridos decidiram formar uma comunidade, usar das fortunas que juntos tinham e criar uma reserva florestal. Assim puderam construir a vila, encontrar meios para se sustentar, gerar descendentes e encontrar uma forma de não permitir que seus filhos, netos e bisnetos ultrapassassem os limites e descobrissem a realidade. Assim como no folclórico Saci Pererê, quem irá dizer em uma hora e meia de filme que os personagens não vivem em tempos passados?

Tudo é a recriação do real: figurinos de época, construções e arquitetura da época que se somam com modos de agir, sentimentos e emoções atemporais e universais – sabemos o que é ter medo de algo que não compreendemos, o que é gostar de alguém, se preocupar com alguém, etc. Mas e quando esse mundo novo criado extrapola as barreiras geográficas e físicas do mundo em que vivemos? Vale nos questionarmos o seguinte: como o roteirista consegue convencer pessoas no mundo todo de que as ações executadas entre os personagens que ele criou são críveis, mesmo a história tendo como locação um mundo tão absurdamente ficcional como o de “Guerra nas Estrelas” (*Star Wars*), “Senhor dos Anéis” (*The Lord of the Rings*), “As Crônicas de Nárnia” (*The Chronicles of Narnia*), etc.?

A seriedade do drama não mais exige reis e rainhas, nobres ou figuras de alta patente cujo destino confunde-se com o da sociedade como um todo. Como bem explicou Diderot, o que interessa no lamento de Clitemnestra, ao perder Ifigênia, não é sua condição de rainha, mas sua condição individual de mãe portadora de uma dor que seria igualmente digna numa camponesa (Xavier,2003:91-92).

A associação das emoções é válida a todos os seres humanos. O melodrama impregnado nos Gêneros Cinematográficos hoje não fala somente para uma única e exclusiva classe social a qual foi devotado em sua criação há dois séculos – a burguesia. A dor da perda de um filho não é restrita às classes mais ricas e privilegiadas, o cinema comercial jamais pensaria nisso. Essa dor é conhecida por outras bilhões de mulheres ao redor do mundo, assim como os homens que reconhecem o sofrimento pela morte de um filho. Como falamos no primeiro capítulo o físico do personagem: homem ou mulher, magro ou gordo, novo ou velho, etc, não é determinante para a identificação

com o público, e sim o que eles podem causar um ao outro na trama. Suas ações geram reações que causam sentimentos e emoções. Como já vimos, os personagens devem ter suas características físicas – isso é um fator crucial para diferenciar cada personagem na trama com seus figurinos e maquiagens – mas o roteirista deve achar meios de transpor suas emoções a fim de ligá-los ao “Mundo” do espectador. Assim a união dessas emoções exaladas pelos personagens acha seu caminho direto ao indivíduo mais uma vez pelo melodrama, pois “os personagens do melodrama são *personae*, máscaras de comportamento e linguagem fortemente codificadas e imediatamente identificáveis” (Thomasseau,1984:39).

Bilhões conhecem Darth Vader – principal vilão da saga “Guerra nas Estrelas”, assim como muitos também presenciaram Aragorn, Frodo e Légolas (heróis) que juntos com seres de bem lutam contra as forças massacradoras de Sauron (vilão) na trilogia “O Senhor dos Anéis”, e mesmo o famoso Leão (herói) criado por C.S. Lewis conta com a ajuda de humanos para acabar com o mal em seu mundo paralelo em “As Crônicas de Nárnia”. Todos esses são personagens quase que distantes de nossa realidade, alguns são robôs com poderes mentais, outros seres encantados e até minúsculos, alguns deles animais que pensam e falam. Mas eles funcionam da mesma forma que os personagens fisicamente humanos. Eles são estranhos, mas suas ações, pensamentos, sentimentos e emoções são equivalentes, sempre verossímeis às nossas. Eles estão a todo o momento nos emocionando em suas ações, uns com os outros. E dessa forma também “o melodrama se encontra, assim, inteiramente voltado para o enfrentamento de personagens de comportamento estereotipado e perfeitamente inserido num ritual cênico convencional cujas regras, de todos conhecidas, facilitam a leitura” (Thomasseau,1984:44).

A enorme quantidade e variedade de ações caracteriza o melodrama, e seus personagens arquetípos são produtos dela. A relação ação/personagem é que explicitará a idéia proposta pela história contada. A construção arquetípica dos personagens é uma característica da produção cultural, pois através deles é que imprime, com absoluta clareza, a moral social, articuladora fundamental de tal produção (Oroz,1999:38-39).

Se o roteirista compreende que as ações dos personagens devem ser iguais às ações dos indivíduos no mundo real, pois assim a narrativa é entendida como verdadeira, compreendemos então, o que a autora Silvia Oroz quer dizer com produto cultural. Uma vez que estamos falando de indivíduos reais é necessário entender que eles se modificam culturalmente diante do tempo – a geração dos anos dois mil não é

compatível com a geração da década de oitenta que por sua vez também não é com a dos anos sessenta – são pensamentos e ideologias diferentes, anseios distintos, tecnologias incomparáveis e um processo para se obter e emitir informações que são opostamente gritantes entre as gerações, ou seja, elas são culturalmente diferentes. Então é necessário entender que os personagens em seu caráter dentro do roteiro também devem ter se modificado e continuarão se modificando a cada período da evolução. As emoções são as mesmas, mas as formas de mostrá-las em ações e diálogos é que se modificam. O roteirista deve saber que “os diálogos do melodrama acusam, assim, os tiques da linguagem sentimental, dramática e realista próprios de cada geração, o que explica o rápido envelhecimento de seus diálogos de uma geração para outra” (Thomasseau, 1984:128). Caso contrário, o efeito esperado não será alcançado, ou pelo menos, em sua totalidade.

Nesse ponto de nossa análise começamos a entender o enorme processo que envolve a escrita de um roteiro. Parece que a união entre o Melodrama e sua “companheira” emoção realmente são fatores expressivos que combinados, usados corretamente, minuciosamente articulados e ordenados conseguem atingir o seu objetivo – capturar a atenção do indivíduo e fazê-lo viver realmente a ficção. O roteirista deve dar ao espectador – em uma hora e meia ou mais – algo para entretê-lo, algo substancial, algo em que ele possa “tocar”, pelo menos, sentir que pode tocá-la – uma narrativa emocional.

Uma fuga que fosse simplesmente correria não seria suficiente para constituir o objeto como horrível. Ou melhor, ela conferiria a ele a qualidade formal de horrível, mas não a matéria dessa qualidade. Para sentirmos realmente o horrível, não basta apenas imitá-lo, é preciso que sejamos enfeitiçados, excedidos por nossa própria emoção, é preciso que o quadro formal da conduta seja preenchido por algo de opaco e de pesado que lhe serve de matéria (Sartre, 2006:76).

A narrativa emocional do roteiro como já vimos deve proporcionar ao público uma forte assimilação das emoções que são resultantes das ações exercidas pelos personagens, pelas exaustivas repetições de uma mesma situação do início ao fim da trama – separar-se da namorada, perder um ente querido, traumas anteriores, etc – coincidências e finais miraculosamente resolvidos. Todas essas características determinam o caráter do Melodrama, que para se manter vigoroso pelas gerações precisa então dar o público o “algo opaco”, que sirva de “mão” redentora e reconfortante. “Associado a um maniqueísmo adolescente, o melodrama desenha-se, nesse esquema, como o vértice desvalorizado do triângulo, sendo, no entanto, a



modalidade mais popular da ficção moderna, aparentemente imbatível no mercado dos sonhos e de experiências vicárias consoladoras” (Xavier,2003:85).

O melodrama desenvolve os mitos da sociedade judaico-cristã e patriarcal, e, através dessa forma cultural, o público confirma a idéia de mundo assimilada. Significa que a necessidade do espectador, no sentido de reafirmação de seus valores, não é frustrada. Dessa maneira, a ausência de novos valores ou, ainda, de outros valores faz com que o espectador não entre em crise com aqueles já assimilados. Suas referências continuam em pé (Oroz,1999:46-47).

A descoberta e o conserto do próprio erro cometido – consigo mesmo ou com outro indivíduo, o encontro do amor impossível, a recompensa por ser justo e batalhador, a guerra vencida, a derrota do vilão, a reestruturação da família desunida, a resolução dos próprios traumas, a salvação da humanidade: esses e muitos outros acontecimentos já são mais do que cartas marcadas na história do cinema hollywoodiano, e mesmo assim os roteiristas insistem em “remasterizá-los” em 99,9% de seus roteiros. São situações que sempre enobrecem a prática da moral social, onde o bem sempre vence o mal, o bom tem sua recompensa e o mal é derrubado e aprisionado. É exercido o enaltecimento da glória e o êxtase da vitória merecida, onde as nossas lacunas e nossas deficiências são supridas – mesmo que em um breve período de tempo: a duração do filme – mas com uma força restauradora que ecoa intensamente dentro do nosso Mundo. Levamos a narrativa para nossa casa, para a nossa realidade, podemos carregá-la, ela é agora matéria consistente, palpável e vivenciada. Quem nunca ficou algumas noites sem dormir por causa do espírito de uma casa mal assombrada? Quem nunca quis ter um lugar secreto onde só as pessoas queridas saberiam onde te encontrar? Quem nunca desejou voar como *Superman*?

Não há novidade aqui, e rememoro um saber partilhado sobre esses momentos lacrimosos de complacência em que, diante da tela, damos vôo livre a nostalgia, nos consolamos de uma perda ou de feridas que o melodrama sempre recobriu com eficiência. Ele continua fazendo isso, agora exibindo maior autoconsciência de seu encanto e de sua utilidade para as negociações que envolvem os diferentes grupos (classes, etnias, identidades sexuais, nações) em conflito ou em sintonia com a ordem social (Xavier,2003:98).

### 3.4 – UMA VISUALIZAÇÃO NÃO ABSOLUTA

Tentemos então criar um caminho com gráficos para entender como poderia ser o olhar do roteirista ao desenvolver a sua obra. É necessário que não enxerguemos nos gráficos uma ordem verdadeira e absoluta, pois estabelecemos aqui uma forma de simplificar visualmente todo trabalho humano do roteirista, e não enquadrá-lo em um sistema ordenado como se fosse uma fórmula a seguir.

1)



Como vimos no primeiro capítulo, é necessário que o roteirista primeiramente encontre uma idéia a qual julgue interessante para contar uma história. Ele pode buscar essa idéia em fontes humanas muito interessantes – sua vivência ou das pessoas a sua volta, literatura ou até mesmo de sua própria criatividade, algo que julgue original. Com essa idéia estabelecida ele então consegue dar um norte para sua narrativa, ele concebe o *plot* (trama) que conduzirá seus personagens e conseqüentemente suas ações aos seus objetivos finais.

2)



Com o *plot* definido, vimos também que um fator importante para que o roteirista consiga manter o espectador focado na trama é a assimilação dele com o tempo ficcional da história. As ações devem seguir uma ordem quase que necessariamente parecida com a ordem das ações que executamos na vida real. Se essa ordem for desconstruída e modificada o entendimento das ações, dos fatos e até mesmo dos personagens – em seu caráter - podem ser perturbadoras e passíveis de uma não compreensão, ou pelo menos uma demora muito maior de assimilação e aceitação da narrativa.

3)



Cria-se então o que é chamada de estrutura linear clássica. Para chegar a essa estrutura os primeiros roteiristas tiveram que compreender o “Mundo” e principalmente as pessoas que nele vivem. É tarefa crucial de um roteirista saber observar os indivíduos, e como se portam em sociedade. Vimos no primeiro capítulo a ordem necessária das características da trama (apresentação de personagens, pontos de giro, pré-clímax, clímax e resolução) que permitem a narrativa se desenvolver sem trancos e ser “absorvida” sem complicações. Alguns teóricos de roteiros, como Syd Field, vão dizer que a estrutura linear é mecânica, que ela é um advento dos grandes Estúdios Hollywoodianos pensada mercadologicamente para funcionar ao redor do mundo. Tudo acontece em seu devido tempo – quase cronologicamente igual – de filme para filme. Outros teóricos, como Lajos Egri, acreditam na estrutura mecânica, mas para que ela realmente funcione é necessário preencher essa estrutura com algo que é compreensivo por todas as nações – pelo menos pela grande maioria delas – os motivos humanos.

4)



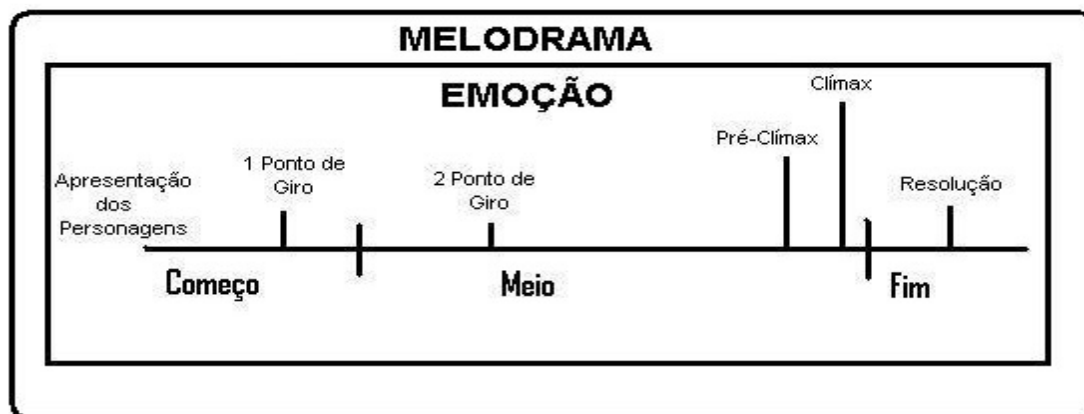
Para que a estrutura linear clássica ganhe vida e atinja seus objetivos, os estudiosos da narrativa – também os roteiristas – entendem que é e sempre foi necessário dar ao público algo com que ele possa se identificar facilmente. Personagens, ações e a própria trama (*plot*) não seriam suficientes para conquistá-lo nas salas de

cinema. Os roteiristas precisam de um conector forte que possa atingir a “alma” – essência – do individuo. É necessário dar ao público algo substancial, tangível, vindo do que chamamos de “algo inexplicável” – exclusivamente humano – emoção. “Que haja tal e tal emoção e somente estas, é algo que manifesta certamente a facticidade da existência humana” (Sartre,2006:94).

Então com a principal característica – segundo nossos estudos – inserida na estrutura linear para dar “vida” à narrativa, é necessário encontrar então uma forma de “distribuir” a historia ao redor do mundo. Foi necessário que o roteirista percebesse na história das civilizações uma maneira de propagar seu roteiro – como se fosse um cabo que conectasse roteirista e espectador. Ele já tinha tudo, mas faltava-lhe o meio, faltava-lhe o Gênero que tomasse as emoções como alimento para sobreviver

O melodrama é um gênero teatral que privilegia primeiramente a emoção e a sensação. Sua principal preocupação é fazer variarem essas emoções com a alternância e o contraste de cenas calmas ou movimentadas, alegres ou patéticas. É também um gênero no qual a ação romanesca e espetacular impede a reflexão e deixa os nervos à flor da pele (Thomasseau,1984:139).

5)



Então o melodrama é a resposta para os roteiristas, completando a sua estrutura que passa a se chamar “Estrutura Ficcional Clássica”. A emoção é o fator principal que mantém ainda a estrutura viva e reinante por décadas ao redor do mundo. O melodrama é seu caminho de apresentação ao mundo, pois unido a emoção permite-nos quebrar a barreira do real e do ficcional tornando o nosso “Mundo” parte do mundo das narrativas dos roteiristas e vice-versa.

O melodrama, é verdade, pratica em geral uma moral convencional e “burguesa”, mas não se pode esquecer que ele veiculou, durante uma boa parte do século não só idéias políticas, sociais e socialistas, mas, sobretudo humanitárias e “humanistas”, apoiando-se na esperança fundamental do triunfo final das qualidades humanas sobre dinheiro e o poder. Ele carreou, de cambulhada, os sonhos e as esperanças dos estratos sociais mais desfavorecidos, mas também criou e manteve efervescência de um imaginário popular, rico e vigoroso. (Thomasseau,1984:140).

**TERCEIRO CAPÍTULO**  
**A CONEXÃO UNIVERSAL**

#### **4.1 – ROTEIRO E ROTEIRISTA: O CAPÍTULO FINAL**

Analisamos no primeiro capítulo o processo e o caminho que o roteirista percorre para tentar criar uma história que possa ser compreendida e facilmente assimilada pelo público ao redor do mundo. Vimos a necessidade de existir uma ordem das ações e dos acontecimentos nessa narrativa e também de características fundamentais dentro de uma Estrutura Ficcional Clássica que favoreçam a uma fácil aceitação pelo espectador. Estudamos o olhar do roteirista e a sua importância ao tentar levar “humanidade” aos personagens e suas ações para que suas obras possam se encaixar perfeitamente nos propósitos da Indústria Cultural.

Buscamos então no segundo capítulo entender o real motivo para uma ligação entre o roteiro e o público. Por que as pessoas gostam de ver filmes? Porque elas absorvem o filme como uma história “real” a ponto de entenderem a mensagem da narrativa como algo a ser vivenciado fora das telonas? Quais seriam os principais truques ou estratégias que os roteiristas utilizam para causar uma conexão universal? Em nossa análise tentamos achar uma resposta partindo da idéia que a emoção é o fator ancestral e humano que serve de conexão com todos os povos, sociedades e culturas. A correta manipulação da emoção nas ações dos personagens e dos acontecimentos dentro da narrativa - criada pelo roteirista - serve como isca para captar a atenção e o interesse do público espectador. Encontrado então o meio de conexão – roteiro-espectador – foi necessário buscar um formato (Gênero) que melhor pudesse expressar e veicular a narrativa ficcional. O roteirista vislumbrou o Melodrama que foi e é a melhor maneira de incorporar ainda mais a emoção, que com seus exageros, repetições, maniqueísmo e apologia às obrigações sociais e morais suprem o que supostamente falta nos indivíduos, alimentando-os de esperança, auto-aceitação e boas maneiras. O Melodrama lidera a audiência para um único e possível fim – o final feliz e redentor.

Neste terceiro capítulo nos focaremos em dois estudos: o primeiro é um complemento dos dois primeiros capítulos – uma tentativa de reforçar a idéia hollywoodiana de universalização de suas histórias. Analisaremos o olhar rebuscado dos roteiristas para filmes com uma temática fortemente universal – a família – e o porquê desse sub-gênero ser o mais popular entre os dramas ficcionais industrializados. No segundo momento analisaremos dois filmes do gênero drama, cujas temáticas são focadas na família. Colocaremos em prática todos os estudos da estrutura linear

ficcional clássica do primeiro capítulo e o uso das emoções e do Melodrama que foram vistos no segundo capítulo, na tentativa de comprovar factualmente os estudos sobre o olhar do roteirista e sua obra previamente calculada.

## **4.2 – A FAMÍLIA DE HOLLYWOOD OU A HOLLYWOOD DA FAMÍLIA?**

A imagem na tela tem sua duração; ela persiste, pulsa, reserva surpresas. Se é contínua, posso acompanhar um movimento enquanto esse se faz diante da câmera; se a montagem intervém, vejo uma sucessão de imagens tomadas de diferentes ângulos, acompanhando a evolução de um acontecimento a partir de uma coleção de pontos de vista, via de regra privilegiados, especialmente cuidados para que o espetáculo do mundo se faça para mim com clareza, dramaticidade, beleza (Xavier,2003:36)

O poder de conduzir o olhar do espectador para onde queira é quase exclusivo das produções audiovisuais – cinema e TV. O diretor encontra a melhor forma de expressar o que a história – roteiro – em suas mãos está querendo dizer. Esse trabalho de produção que se inicia com o roteirista deve ser “espantosamente” bem feito, para que seu produto final – o filme – como Ismail Xavier disse: atinja sua clareza, dramaticidade e beleza. É a partir dessas três palavras que nossos estudos tomam força e caminham para um melhor entendimento e compreensão.

### **4.2.1 – CLAREZA: O CAMINHO FINAL PARA A CONEXÃO**

É importante entender que quando falamos em clareza pensamos diretamente em um processo límpido o qual nos permita enxergar melhor e possamos ver através de algo sem nenhuma sujeira ou impureza. Já na produção audiovisual, compreendemos a clareza como transmissão e visualização de um produto audiovisual sem nenhum ruído, ou seja, no nosso caso: vemos o ruído como algo que possa atrapalhar em partes a completa absorção da narrativa pelo espectador. Podemos classificar os ruídos em ruído externo e ruído interno.

Quantas vezes já não fomos ao cinema e tivemos que suportar, ou não, certas situações que podem nos irritar ou tirar a nossa atenção da história na telona. Vejamos algumas delas: um telefone celular que toca em algum lugar na sala ou próximo a nós, pessoas falando o tempo todo ao nosso lado – sobre o filme ou qualquer outro assunto, pessoas namorando ao nosso lado, barulho de latinha de refrigerante abrindo, pessoas sentadas atrás de nós que ficam empurrando ou batendo em nossa poltrona, pessoas que



chegam atrasadas e passam pelo seu corredor até chegar a seus assentos, queda de energia do cinema, etc. Esses são alguns exemplos dos vários que podemos encontrar ao assistir uma sessão de cinema. Parece até “frescura” ou até mesmo chatice citá-los, mas quem nunca se aborreceu com algum exemplo acima? Esses incômodos não possuem nenhuma ligação com a narrativa que está sendo apresentada, são completamente externos ao filme - não fazem parte da ficção e sim do mundo real - e que de alguma forma podem causar a desconexão entre história e espectador. Um olhar para o lado, um barulho que não venha da projeção, uma interrupção (auditiva e/ou visual) da narrativa pode ser o suficiente para o distúrbio da compreensão total da história. Esses problemas encontrados dentro da sala de cinema são o que chamamos de ruídos externos.

Agora o que roteiristas e a equipe dos filmes se preocupam mais é com o que chamamos de ruído interno – que está relacionado a qualquer deficiência encontrada na narrativa, no som ou na imagem – do filme. Diferente do ruído externo, o interno é exclusivo do produto final que é exibido na telona. A preocupação de que algo saia errado com o filme faz com que produtores executivos dos grandes Estúdios Hollywoodianos se esforcem ao máximo em encontrar uma equipe que possa produzir filmes evitando qualquer tipo de ruído interno. Vejamos alguns exemplos: um ruído interno que seja da **imagem** é aquele que: 1) pode comprometer a estética visual dessa imagem – qualidade de cor, definição e textura – como, por exemplo: imagens com muito brilho (que chamamos de imagens estouradas), imagens com muito chuveiro ou interferências ou que estejam desfigurando o personagem ou objeto, imagens muito granuladas ou muito escuras; 2) que desvende os segredos de produção da imagem como, por exemplo: a) os bastidores da filmagem (cabos, luzes, microfones e outros equipamentos de produção); b) erros na captação do tempo e espaço (em um filme cuja narrativa encontra como locação o Brasil, no período da Segunda Guerra Mundial e mostra um personagem entrando em sua casa e logo acima da fechadura da porta vemos uma fechadura de chave tetra, que era inexistente em meados da década de quarenta, ou uma outra narrativa que conta o momento em que um brasileiro, residente de Passo Fundo consegue capturar imagens de um extraterrestre no quintal de sua casa no dia do aniversário de seu filho. Vemos o quintal decorado para o aniversário, mas toda a Direção de Arte compromete a aceitação do espectador brasileiro para aquela suposta realidade. Vemos nas imagens enormes bandeirolas mexicanas enfeitando os varais, um bolo de várias camadas – tipicamente norte-americano – um veículo que tenta se passar

por um carro conhecido no Brasil, mas que na realidade é de nacionalidade mexicana e para terminar uma arquitetura que passa muito longe dos anseios gaúchos); c) problemas com efeitos visuais (em um filme onde vemos um jornal sendo levado pelo vento, ele está sendo graciosamente conduzido a algum lugar que nos será revelado, mas inesperadamente é possível ver a linha translúcida que brilha em alguns poucos quadros de sua projeção, revelando a fracassada tentativa de esconder a tática de puxar o jornal, ou em filmes em que o uso do fundo verde que será substituído por alguma imagem gerada por computação gráfica fica exageradamente evidente (impossível de não se perceber a não realidade).

Um ruído que seja do **som** é aquele que: 1) está em excesso, como por exemplo: trilha sonora muito mais evidente do que os diálogos dos personagens, *mix* de sons que impossibilitam ouvir e entender o que são e de onde são, uma má edição de som feita pelo profissional; 2) a ausência ou a falha do som – onde o som projetado foi captado erroneamente e produz disparidade nas falas dos personagens (eles estão perto um do outro mas a altura do som da voz de um personagem foi bem captada e a do outro está muito baixa), ou as falas dos personagens são confusas devido a outros sons no momento da captação (carros, motos, gritos, máquinas trabalhando, etc). Também quando os efeitos sonoros criados não são compatíveis com as imagens para as quais foram produzidos.

Para a nossa análise, ficaremos centrados somente no ruído da **narrativa**. Vimos nos exemplos acima que qualquer um dos ruídos (na imagem ou no som) pode causar a “quebra” da realidade instaurada pela ficção. Quando estamos imersos no mundo mágico da narrativa audiovisual, o erro do ruído fica evidente e nos leva de volta ao nosso Mundo e a tentativa de se reconectar a nova realidade da telona pode ser demorada e frustrante.

A narrativa merece um cuidado extra, pois o roteirista sabe, como já vimos nos dois primeiros capítulos, que se sua história for inverossímil demais, o público terá dificuldades para aceitar o produto final. Ele também sabe que não há efeitos visuais e sonoros – por mais bem produzidos que sejam – que dêem reconhecimento a um péssimo roteiro. Quando pensamos em clareza na narrativa, finalizamos aqui talvez a última tentativa de Hollywood de encontrar o caminho para a universalidade de seus filmes. Estudamos o *plot*, a ordem da história, a Estrutura Ficcional Clássica, as

emoções, o melodrama e por fim veremos que tudo isso ganha força quando associados a um importante subgênero: família – pelo menos no ponto de vista dos roteiristas.

O olhar apurado conduz o roteirista a todo o momento a não cometer gafes em sua obra. Ele pesquisa, estuda, analisa e compreende o *plot* escolhido para depois desenvolver a sua história. Qualquer deslize ou a falta da pesquisa e de atenção de seu olhar observador – para o humano e para as coisas a sua volta – pode gerar ruídos expressivos no roteiro. Sempre foi necessário clareza ao escrever e foi assim que o roteirista encontrou durante a história do cinema mais uma característica importante que pudesse ajudá-lo a contar sua trama e espalhá-la para o mundo todo. Como já é sabido, o roteirista deve reconhecer o humano como força motriz que conduz e dá vida a sua narrativa. Ele entende esse “humano” como algo fincado no inconsciente do indivíduo, que o direciona em seus caminhos, o faz tomar decisões e sentir emoções muitas vezes inexplicáveis.

O roteirista compreende que esse indivíduo que carrega o “humano” é alguém que não vive sozinho, e que consegue se relacionar em sociedade. Mas indivíduos quaisquer da sociedade simplesmente seriam muito genéricos para uma ligação emocional que possa ser considerada forte. Por exemplo: gostar, amar, se emocionar, dar a vida por outra pessoa, são palavras ou ações fortes para serem usadas ou colocadas em prática com qualquer indivíduo que faça parte da sociedade em que vivemos, assim como alguém andando na rua, um funcionário da empresa em que trabalhamos, um vendedor de uma loja, o porteiro do prédio ou até mesmo um(a) namorado(a). É claro que direta ou indiretamente existe uma ligação entre os indivíduos dessa sociedade, mas o roteirista encontrou uma ligação muito mais forte, algo que faz parte do nosso Mundo, uma ligação quase que inexplicável dentro de uma instituição que ainda resiste lutando contra sua própria falência. É nessa instituição que encontramos a mais forte ligação entre os indivíduos reconhecida em qualquer canto do planeta: a família. O roteiro pode narrar qualquer assunto desejado pelos grandes Estúdios, mas é certo que nele exista no mínimo uma intenção de família instaurada.

A grande maioria dos filmes hollywoodianos hoje apresenta famílias em suas narrativas. Se não são famílias íntegras (pai, mãe, filhos, irmãos, tios, avós, etc), são indivíduos que se portam como famílias, como por exemplo: amigos aventureiros em busca do tesouro se portam como irmãos inseparáveis a ponto de darem a vida um pelo

outro; um homem policial que ajuda uma mulher solteira a solucionar a morte de seu filho podem se portar como marido e mulher ou até mesmo pai e filha; um casal de namorados que fazem experiências sobrenaturais em sua casa e se portam como marido e mulher – dormem juntos e vivem embaixo do mesmo teto numa convivência igual a dos casais reais – isso é o que chamamos acima de intenção de família – de ser uma família.

Conhecemos então os “maravilhosos” Filmes Família. Nas décadas de 80 e 90 costumava-se chamar os filmes que eram decentes e moralmente interessantes – sem cenas de sexo e palavrões - de filmes feitos para toda a família. Era comum irmos a uma locadora e perguntar para a atendente se o filme era bom. Imediatamente ela respondia: Ah, esse é um filme família, vocês vão adorar. Então isso significava que a narrativa era apropriada a todos, sem exceção. Mas não é com esse enfoque que vamos estudar o que chamamos de família dentro do roteiro. Analisaremos sua importância como subgênero ou temática.

É importante entender a família como subgênero quando a colocamos em harmonia com os principais Gêneros cinematográficos. Os roteiristas acreditam que a família como instituição universal e mitologicamente construída na figura sagrada do pai herói, do amor eterno da mãe, da forte ligação entre irmãos e do carinho especial entre parentes seja a aliada mais coerente que poderiam ter para expressar emoções que sejam facilmente reconhecidas dentro de qualquer Gênero (drama, romance, comédia, aventura, terror, suspense, etc). Oras, quem desconhece o significado da palavra família? Pensemos como o roteirista tenta conduzir sua narrativa com a maior clareza possível: para ele - o criador do roteiro - o que realmente emociona mais? O reencontro entre dois amigos ou o reencontro entre um pai e um filho? A morte de um colega de trabalho, ou a morte de um irmão querido? O desespero de saber que um amigo está com câncer, ou de saber que a mãe tem poucos meses de vida? O seqüestro de um vizinho, ou o sumiço que deram em um tio? Essas fortes ligações que a família gera entre os indivíduos se torna um trunfo importantíssimo nas mãos do roteirista.

Há tempos que vamos ao cinema e encontramos em suas narrativas a interação de personagens que vivem em família. Vejamos alguns exemplos para compreendermos melhor a família como subgênero: 1) **em um drama**: no filme “Foi apenas um Sonho” (*Revolutionary Road*/2008) do diretor Sam Mendes vemos dois personagens que

buscam encontrar a felicidade promissora que emana nos ares das cidades dos Estados Unidos. Juntos encontram um lugar para morar e começar uma vida nova. Ter sucesso na vida, serem reconhecidos, terem bons empregos, esses são os objetivos que os personagens buscam. Os dois personagens são marido e mulher e possuem dois filhos. Os eventuais problemas começam a acontecer: eles têm dificuldades de conseguir um bom emprego, tudo começa a ficar difícil, e para eles, uma nova gravidez complica mais ainda suas vidas. O desespero do marido para encontrar boas oportunidades de emprego e dar a mulher e filhos uma vida melhor soma-se com o mal estar dos filhos que vivenciam os pais discutindo o tempo todo e por fim, a esposa que está gerando um novo bebê decide fazer um aborto. (Gênero: drama – subgênero: família); 2) **em uma comédia**: vejamos o filme “O Mentiroso” (*Liar Liar*/1998) dirigido por Tom Shadyac e estrelando o ator Jim Carrey. A narrativa discursa sobre um advogado (Carrey) que luta para ser reconhecido em seu meio. Seu personagem é um indivíduo que vive mais nas salas dos tribunais do que com a própria família. Está separado da sua esposa e prestes a perder a guarda total do seu filho. Com a ajuda de um encanto mágico percebe que mentir não é a solução e encontra na verdade a resposta para viver feliz com sua esposa e filho. (Gênero: comédia – subgênero: família). 3) **em um suspense**: no filme “Corpo Fechado” (*Unbreakable*/2000) do diretor e roteirista M. Night Shyamalan, o personagem vivido pelo ator Bruce Willis não consegue entender o porquê que em toda a sua vida ele nunca teve uma doença, nem mesmo um resfriado. Nem mesmo o porquê dele ter conseguido sair vivo de um desastre de carro na juventude e sem nenhum arranhão em um desastre de trem que se chocou com outro há pouco tempo – todos morrem menos ele. Enquanto tenta desvendar o verdadeiro propósito de tudo isso ele consegue ver uma luz no fim do túnel para salvar o relacionamento com sua esposa que está prestes a terminar. Seu filho sofre com o descaso entre os pais e contribui para que a família seja quase que totalmente desunida e destruída. O desvendar de poderes misteriosos faz com que o personagem principal (Willis) recupere a auto-estima, encontre o amor perdido pela esposa e reforce a idéia de que o filho possui um pai realmente herói. (Gênero: suspense – subgênero: família). E assim facilmente enxergamos o subgênero família nos outros demais Gêneros Cinematográficos.

Quando pensamos então na família como temática e não mais como subgênero, diminuimos a importância dela na trama, pelo menos em sua magnitude e força de expressar facilmente as emoções, mas seu enfoque – mesmo que em menor escala –

ainda permanece na trama. O roteirista deve entender que mesmo que fale de uma narrativa de personagens apenas amigos – a relação entre eles será tão forte que nos permite fazer uma conexão consciente ou inconsciente com laços de relacionamento fortemente parecidos (em um família) no nosso Mundo – assim as peças (personagens e suas emoções) se encaixam perfeitamente completando o quebra-cabeça da identificação. Vejamos um exemplo: a **aventura infantil** “Os Goonies” (*The Goonies/1985*) dirigida por Richard Donner, conta a história de vários amigos que encontram um mapa de um tesouro escondido há séculos pelos piratas. Junto a isso, a necessidade de dinheiro – pois os pais estão prestes a perder suas propriedades para o governo – alavanca a busca das crianças e jovens pelo tesouro que pode ser a sua única esperança. A jornada até o tesouro os une cada vez mais, a linha entre amizade e irmandade é dissolvida e a morte de qualquer um pode gerar danos substanciais aos espectadores, que compreendem agora uma busca frenética entre amigos-irmãos pelo tesouro – a salvação da família. Diferente do subgênero, temos a aventura vivida pelos garotos como força motriz da narrativa - é ela quem garante a diversão na telona - e em segundo plano, uma temática familiar que dá suporte a esse desafio jamais vivido por eles. É importante saber que existe algumas famílias – a dos garotos – que são superficialmente mostradas na narrativa, portanto é importante entendermos que a temática família está muito próxima do que já nomeamos de “intenção de família” – que é constantemente expressa pelos aventureiros juvenis.

O roteirista encontra enfim uma “substância” do Mundo – família - que se torna eficaz e certa, conduzindo sua narrativa com mais pura clareza – uma refinada história e a mais límpida assimilação.

#### **4.2.2 – DRAMATICIDADE: O MELODRAMA DA FAMÍLIA**

Na década de 50, os roteiristas associaram o poder de ligação do espectador com a narrativa familiar (ações e emoções) e o melodrama, criando o que seria a “fórmula final” e que vinga até os dias atuais chamada de Melodrama Familiar de Hollywood (*Hollywood Family Melodrama*).

Os filmes foram incorporando a categoria do “melodrama” para várias áreas do cinema como dramas românticos, costumes histórico-dramáticos, thrillers psicológicos, thrillers góticos, filmes chorosos para mulheres, dramas domésticos,

filmes de delinquência juvenil, thrillers policiais entre outros. Enquanto o melodrama se torna um conveniente termo que podia abraçar todos os tipos de filme, o termo foi simultaneamente usado e aplicado para classificar subgêneros, primeiramente o “drama familiar” e o “melodrama materno (Mercer;Shingler,2004:4-5)

Escrever um roteiro agora é combinar uma boa idéia, ordená-la em momentos de fácil assimilação, planejar uma estrutura ficcional clássica, incorporar a “substância” familiar na trama ou pelo menos a “intenção de família”, caracterizá-la com as especificações do melodrama e preenchê-la com emoções (nas ações, nas falas e nos fatos). Parece ser para os roteiristas de Hollywood ou de qualquer outro lugar do mundo a fórmula mais próxima do sucesso certo. Mas os bons roteiristas entendem toda essa combinação não somente como uma fórmula a ser seguida. Eles sabem que ela jamais terá sua eficácia se sua narrativa não contiver a essência do Mundo – o humano – o “algo inexplicável” unido ao nosso principal foco – suas emoções. “Uma das figuras pioneiras do cinema Americano, D. W. Griffith foi rápido em notar as possibilidades da estética cinematográfica dominada pela ação, espetáculo, narrativas enroladas e emoções externalizadas.”(Mercer;Shingler,2004:7).

Os autores Mercer e Shingler citam em sua obra *Melodrama: Gênero, Estilo e Sensibilidade* a professora da Universidade da Califórnia sobre estudos de Cinema e Retórica, Linda Williams, que diz que os críticos e historiadores do cinema estão cegos com relação à importância do melodrama nas narrativas. Segundo Williams, eles estão cegos por não enxergar a “floresta” que é o melodrama e ficam com os olhares presos somente para as “árvores” que são os Gêneros Cinematográficos. O melodrama como já vimos é um Gênero incorporado dentro de outro Gênero, ele se porta como característica da estrutura linear ficcional clássica e junto com as emoções esboça o seu poder supremo de aceitação universal. Estudamos alguns aspectos que determinam o melodrama clássico como: a luta entre o bem o mal, o triunfo do bem, o herói ou heroína e o vilão, coincidências, destinos, etc. Agora, transportemos esses aspectos para a “substância” do Mundo – a família – e teremos com o melodrama familiar a exacerbação das emoções. Por exemplo: a) em uma luta entre o bem o mal – ao invés de personagens que se desconhecem, ou são apenas amigos, coloque um pai (bem) que luta contra um bandido (mal) para ter o filho raptado de volta, ou uma mãe (bem) que se esforça para vencer o câncer (mal) em sua cabeça; b) o triunfo do bem – ao invés de exaltar um personagem desconhecido, ou até mesmo algum personagem sem nenhuma família pela sua vitória, coloque a alegria de vencer o câncer pelo sofrimento e a eterna

esperança da mãe, ou o irmão que é deficiente físico que ganha a corrida em uma olimpíada, ou o pai que se vinga do bandido – muitas vezes deixando-o vivo para não ser classificado como desumano – e recupera seu filho da morte certa; c) coincidência e destino – a coincidência do pai que ganha na loteria é diferente se isso acontecesse com um amigo ou colega, ou o destino de um personagem que se apaixona pela mulher de seu irmão causa diferentes danos se fosse algum amigo que tivesse se apaixonado por ela.

Entendemos assim que o melodrama encontra seu auge quando se alimenta da família para irradiar emoções fortemente armadas, prontas para nos deixar completamente sem ação – de mãos para o ar (livres e soltos) com as boas emoções ou com as mãos agarradas aos braços da poltrona ou em alguma outra pessoa ao nosso lado com as emoções mais aterrorizantes. Os estudos sobre cinema nas principais universidades americanas mostram que “no topo da agenda está o uso do *pathos* no melodrama e seu impacto emocional na audiência. Também o realismo das relações que o melodrama conduz” (Mercer;Shingler,2004:78). A família é sem dúvida o elemento certo que o melodrama precisava para emocionar pessoas ao redor do mundo. Assim o ciclo se completa: o roteirista observa o humano e sua “substância” primordial, coloca-a em uma estrutura ordenada e cheia de características e faz com que os espectadores criem uma conexão com a narrativa que nada mais é do que o reflexo de uma parte de suas essências do Mundo.

#### **4.2.3 – BELEZA: A TECNOLOGIA DO MELODRAMA FAMILIAR**

O avanço tecnológico nos meios de produção da comunicação em massa proporciona ao roteirista uma liberdade maior para colocar a sua criatividade e seus devaneios ficcionais no papel. O que foi considerado uma produção árdua em 1978 com o filme “*Superman*” do diretor Richard Donner devido às difíceis técnicas de efeitos visuais utilizadas existentes naquela época para fazer o ator Christopher Reeve voar, usar seus raios infravermelhos, sua visão de raios-X e seu super sopro congelador, as produtoras de pós-produção e efeitos visuais do século XXI “tiram de letra”. O que a “falta” da tecnologia atual impedia os roteiristas de poderem decolar em suas criações e narrar histórias ficcionais fantásticas, hoje com inúmeras possibilidades da pós-produção permite-se não somente trazer dos mundos fantásticos dos quadrinhos os



personagens mais fáceis de serem roteirizados – que contam com a pouca exigência de efeitos visuais – como também, qualquer personagem dos quadrinhos e obras literárias com a facilidade que a computação gráfica pode permitir. A criação dos roteiristas ganha outro patamar na história do cinema, e assim, atualmente, qualquer idéia pode virar *plot* e qualquer *plot* pode virar um roteiro, contanto que os roteiristas não se esqueçam das características de uma estrutura linear ficcional clássica, do melodrama, das emoções e porque não, da “família” instaurada. Pensemos nas possibilidades que os roteiristas tinham no início do cinema até final da década de sessenta e...

...comparemos com o dado mais avassalador da retomada de iniciativa por parte de Hollywood, feita exatamente por meio de uma reciclagem do melodrama mais canônico, como nos exemplos de Spielberg e Lucas a partir de meados dos anos 70. O salto tecnológico, aliado à experiência já consolidada na expressão imagética das afetações sentimentais, engendrou a nova fórmula, marcando a persistência das polaridades do Bem e do Mal. Com a reciclagem da ficção científica a partir de *Guerra nas Estrelas*[1977], o filme do gênero veio mostrar o quanto sua vertente mais industrial e infantil era capaz de assumir, numa versão doméstica, aquele *status* de representação de segundo grau, eivada de citações e referências do próprio cinema, que se associa ao pós-moderno. O melodrama encontrou novas tonalidades vítreo-metálicas sem perder o seu perfil básico, evidenciando sua adequação às demandas de uma cultura ciosa de uma incorporação do novo na repetição (Xavier,2003:88-89).

O avanço tecnológico em partes foi um elemento de salvação para os Estúdios que enfrentavam um rápido enfraquecer do melodrama familiar. Não que o público já estivesse cansado de ir aos cinemas e ver sempre a mesma fórmula revestida de histórias diferentes, é que algo a mais parecia ser necessário para “enfeitiçar” os espectadores. Roteiros com tramas pouco elaboradas quase não tinham sua vez no circuito cinematográfico, pois suas histórias pouco fascinantes – inverossímeis – não cativavam o público e os déficits eram astronômicos. Com a possibilidade cada vez mais freqüente do uso de softwares para a elaboração de efeitos visuais, até mesmo os filmes com roteiros desastrosos valiam o ingresso pago. Ver pela primeira vez monstros, caveiras falantes, ondas gigantescas e naves extraterrestres já era suficiente para garantir o entretenimento do público. A tecnologia não servia e não serve somente para garantir um público fiel para ver narrativas péssimas com grandes efeitos visuais, mas a união da tecnologia com os bons roteiros é que garante o sucesso até hoje dos filmes com uma estrutura linear ficcional clássica. Os efeitos agora se utilizam do bom roteiro para agradar os olhos do espectador.

É preciso afetar o espectador, “ganhá-lo” para que ele entre num regime de credulidade maior diante do inverossímil. O espetáculo “enche os olhos” e ganha

sua cumplicidade, legitimando um estado de fé consentida na “voz muda do coração” e na plena espontaneidade do gesto embora esse seja o produto de convenções teatrais (Xavier,2003:94).

A tecnologia permite que o roteirista avance cada vez mais em sua criatividade, impedindo que as idéias fiquem estancadas em seus pensamentos e não possam tomar forma em sua narrativa. Parece que o roteiro – como narrativa humana e melodrama familiar – se enfatiza. Assim, a busca pela realidade da ficção, hoje é uma meta importantíssima para os grandes Estúdios Cinematográficos. Os efeitos visuais de ultima geração ajudam a tornar real qualquer elemento dentro da narrativa do roteirista. Se os profissionais envolvidos no momento da produção não conseguirem “dar conta do recado”, lá estará o mestre dos efeitos – o computador – que com a ajuda de seus pupilos – os profissionais – podem resolver qualquer problema, contanto que exista uma boa história melodramática familiar para se contar e emocionar. “Essa combinação de sentimentalismo e prazer visual tem garantido ao melodrama dois séculos de hegemonia na esfera do espetáculo, do teatro popular do século XIX, já orgulhosos de seus efeitos especiais, ao cinema que conhecemos” (Xavier,2003:89).

#### **4.3 – A ANÁLISE DO ROTEIRO: A PROVA DOS NOVE**

Enfim, nossos estudos nos levam a colocar em prática os pensamentos elaborados nos três capítulos desta dissertação. Para isso vamos analisar dois filmes clássicos hollywoodianos que fizeram grande sucesso quando foram lançados no cinema. Não são classificados na categoria de um *blockbuster*, porém estão entre os filmes que se encaixam na estrutura linear ficcional clássica – que representa a maioria dos filmes americanos. Nesse caso, nossa análise será feita de uma forma inversa, pois devido à dificuldade de obter os roteiros originais dos filmes que iremos estudar, vamos observar todas as características já compreendidas a partir do produto final – o filme. Isso realmente não interfere na qualidade da análise, uma vez que o produto final só existe devido, primeiramente, ao roteiro. A equipe de produção, principalmente o diretor, diretor de fotografia, diretor de arte e diretor de produção, não pode modificar o roteiro a bel prazer – pode no máximo ajustá-lo para uma melhor filmagem – mas todo o pensamento e pesquisa do roteirista ficam impregnados na narrativa audiovisual.

### 4.3.1 – RESUMO DOS FILMES



“O Homem de Família” (*The Family Man*/2000) do diretor Brett Ratner narra a história de Jack Campbell vivido pelo ator Nicolas Cage, que termina seu relacionamento com Kate personagem de Téa Leoni para fazer um curso de extensão fora do país. Treze anos depois Jack é um dos mais bem sucedidos empresários de Nova York – co-diretor – de uma grande empresa. Torna-se rico, arrogante, vive somente para o trabalho e despreza a companhia de qualquer pessoa que queira ficar com ele por mais de 24 horas. Miraculosamente Campbell tem a chance de ver como teria sido sua vida se não tivesse terminado com sua namorada há treze anos. Como se vivesse em um mundo paralelo, Jack é forçado a conviver com Kate e seus dois filhos que com o passar do tempo descobre que perdeu um tempo precioso de sua vida sem experimentar o que é ter amor de uma família.



“Click” (*Click*/2006) do diretor Frank Coraci conta a história de um arquiteto e homem de família, Michael Newman, interpretado por Adam Sandler que foca sua vida nos negócios e dá atenção somente ao trabalho. Cansado de ouvir reclamações de sua esposa Donna, cujo papel é de Kate Beckinsale, e de seus dois filhos que vivem pedindo a atenção do pai, Michael coincidentemente recebe um controle remoto que pode mudar a sua vida. Ele descobre que o controle não serve para os aparelhos eletrônicos e sim, para controlar a sua própria vida e a dos outros. Maravilhado com o presente, ele descobre que pode pular todos os momentos ruins da sua vida apenas clicando no botão *fast forward*. Até que um dia o controle toma conta de sua vida fazendo com que ela passe completamente diante de seus olhos. Michael então percebe que perdeu o bem mais precioso que possuía – a família, e tenta consertar o que ainda lhe resta, mas pode ser tarde demais.

### 4.3.2 – PLOT



Em ambos os *plots*, os roteiristas trabalham com o que chamamos de *plot* abstrato – cujo objetivo principal do personagem principal não está na busca ou na resolução de algo concreto (recuperar um filho seqüestrado, salvar a princesa aprisionada, destruir o anel, encontrar o santo graal, etc), mas, sim compreender algo relacionado ao próprio psicológico do personagem, onde a busca ou resolução de algo se detém ao abstrato (descobrir o quanto ama determinada pessoa, compreender seus medos e angústias, recuperar a fê perdida, etc), como vimos no primeiro capítulo. Em **O Homem de Família**, o *plot* é “**compreender o que é o amor de uma família**”, e até que o personagem não entenda isso ele não concluirá o seu objetivo principal. Já em **Click**, o *plot* é “**a família é mais importante do que qualquer outra coisa**” e enquanto Michael não compreender essa importância o seu objetivo principal na narrativa não será atingido. “Freqüentemente em melodramas familiares, a ênfase é direcionada a representação de uma situação psicológica, onde os espectadores podem dividir e entender essas situações comparando com suas próprias experiências em família.” (Mercer;Shingler,2004:13)

Os dois *plots* estão relacionados a resolver deficiências do caráter psicológico dos personagens criados pelo roteirista. Ele, antes de qualquer outro indivíduo – o espectador ou o personagem de sua ficção – sabe qual será o objetivo principal do protagonista – e aos poucos em sua narrativa, caso o *plot* seja abstrato, ele permitirá que o espectador também saiba o que realmente o personagem principal deve resolver, para que tudo fique em ordem novamente.

Vejamos isso nos dois filmes: 1) em **O Homem de Família**, nós assistimos o momento em que Jack termina seu relacionamento com Kate no aeroporto. Os dois se separam e logo vemos que treze anos se passaram. Vemos Jack em seu emprego como co-diretor, o vemos esnobando mulheres, vemos sua vida restrita a um cotidiano fatídico de trabalho e da tentativa constante de sucesso. Entendemos que ele é um homem que pode comprar de tudo, inclusive pessoas, e que não se sente mal em passar o Natal sozinho, longe de todos. Vemos que depois de uma conversa muito estranha com um suposto ladrão – que nada mais é do que um anjo – “ganha” a oportunidade de viver uma outra vida, como se não tivesse terminado o relacionamento com Kate e tivesse uma vida juntos, constituído uma família com esposa e filhos. Bem mais que a

metade da narrativa é que o roteirista começa a nos dar a pista do que realmente pode ser o objetivo de Jack. Quando Jack assiste a um vídeo do aniversário de Kate e vê a si mesmo cantando uma musica melosa e totalmente desafinada em nome do amor que ele tem pela esposa. Aos poucos os olhos do Jack – que está assistindo – se enchem de lágrimas e assim também a dos espectadores que começam ali a entender juntos com o personagem principal o *plot* que é: Jack deve compreender a importância de ter o amor de uma família; 2) em **Click**, assistimos Michael se retorcer no desespero de conciliar trabalho com família. Sua vida parece ser um desastre e todas as promessas de viagens e passeios que ele promete à mulher e filhos quase nunca são cumpridas. Notamos o descaso de Jack pela esposa que muitas vezes não se intimida em demonstrar a sua indignação pelo marido. Michael é na verdade um “pau mandado” que se sujeita a todos os pedidos de seu chefe para tentar ganhar uma promoção. Assim vemos que um dia, devido a problemas com os eletro-eletrônicos, Michael decide sair para comprar um controle universal para a casa, mas acaba encontrando mais do que isso. Um suposto cientista maluco – que nada mais é do que um anjo – entrega-lhe um aparato capaz de controlar a sua vida. Nos divertimos com todas as barbaridades que Michael faz com o controle que se estende a bem mais que a metade da narrativa, e é aí que o roteirista nos permite começar a entender qual é o real objetivo de seu protagonista. No momento em que Michael não tem mais poder sobre o controle remoto, ele percebe que perdeu o seu pai. Sua vida passou tão rápido que não pode acompanhar a vida das outras pessoas, inclusive de sua família. Ele tem a oportunidade – com o uso do controle remoto – de ver o seu pai pela ultima vez. Ali ele percebe o quão arrogante ele é, e o total menosprezo pela presença do pai em seu escritório. Seus olhos borbulham de lágrimas – assim como a dos espectadores – quando decide dizer ao seu pai pela ultima vez que o ama. Nesse exato momento, o roteirista nos dá a pista do *plot* – do objetivo principal do protagonista – que é: Michael deve entender que a família vem em primeiro lugar.

### 4.3.3 – A ESTRUTURA FICCIONAL CLÁSSICA

		<b>FILMES</b>		
<b>Características da Estrutura</b>			<b>Um Homem de Família</b>	<b>Click</b>
Apresentação dos Personagens  (são apresentados fisicamente e psicologicamente aos espectadores)	<p>O personagem principal Jack é apresentado junto com sua coadjuvante Kate. Já no aeroporto é possível compreender um pouco do caráter de ambos. Jack sempre centrado, decidido e racional em oposição temos sua namorada indecisa, apaixonada, dependente e emotiva. Vamos conhecendo Jack até o último momento do filme, porém entre os 20 primeiros minutos da narrativa já podemos definir a personalidade do protagonista: arrogante, auto-suficiente, insensível, político, esnobe, porém educado.</p>	<p>O personagem principal Michael Newman é apresentado junto com sua esposa Donna e seus dois filhos (uma menina e um menino). Junto com a família temos os pais de Michael que são atenciosos e amorosos e seu chefe arrogante. Entre os 20 primeiros minutos da narrativa, Michael é apresentado ao espectador como um homem enfadonho, estressado com a vida de casado, perturbado com o chefe, interessado somente no trabalho, despreocupado com a família e focado somente em seu sucesso profissional.</p>		
1º Ponto de Giro  (momento em que a vida do personagem muda)	<p>Acontece após Jack ter feito um acordo com um suposto bandido (anjo) armado em uma loja de conveniências, ele chega a seu apartamento em Nova York, e deita-se para dormir. Ele acorda em uma casa em Nova Jersey com uma mulher dormindo em seu peito e com dois filhos (uma menina e um menino).</p>	<p>Acontece quando Michael vai até uma loja de departamentos para comprar um controle remoto universal, pois sua casa está bagunçada e desorganizada assim como sua vida com a família. Nessa loja ele recebe de um estranho vendedor (anjo) um controle remoto que permite controlar a sua vida e das pessoas a sua volta.</p>		
2º Ponto de Giro  (momento em que a vida do personagem muda)	<p>É o momento em que Jack entende seu verdadeiro objetivo (<i>plot</i>) – compreender o amor de uma família – então mesmo contra sua vontade ele volta para sua vida anterior, sozinho em seu apartamento em Nova York.</p>	<p>É o momento em que Michael após concluir seu objetivo principal (<i>plot</i>) – a família é mais importante do que tudo – ele então acorda de seu sonho e volta para a sua vida normal.</p>		
Pré-Clímax  (a retomada dos principais)	<p>Após voltar para sua vida normal Jack corre até o aeroporto para impedir que Kate viagem para França e eles nunca mais possam se falar. O pré-clímax se estabelece no diálogo entre os dois antes do embarque de Kate, que ouve Jack contar todos os</p>	<p>Após perceber que a família é o motivo para ser feliz, Michael vai para fora do hospital, mesmo sabendo que pode morrer, uma vez que esteja desconectado dos aparelhos, para conversar pela última vez com sua família. Impossibilitado de correr ele cai ao meio de uma chuva torrencial.</p>		

momentos de emoção experimentados pelo protagonista)	bons motivos que eles teriam se estivessem juntos, trazendo de volta os principais momentos emotivos que vivenciou quando viveu como um pai de família.	Sua família (mulher e filhos) correm para ajudá-lo e ali Michael descarrega todos os seu sentimentos com relação ao valor da família que ele descobriu em posse do mágico controle remoto.
<b>Clímax</b> (o momento mais esperado pelo espectador)	Quando Kate decide ficar com Jack no aeroporto para que eles possam conversar melhor.	Quando Michael corre para fora do hospital e decide dizer para a família o quando eles são importantes.
<b>Resolução</b> (Mudança de patamar – o protagonista termina sua história melhor do que começou)	Jack consegue o que queria: um momento para conversar com Kate. Ele agora é um homem humilde, compreensivo, apaixonado e com um olhar valioso para as pequenas coisas da vida. Um verdadeiro homem de família.	Michael acorda do seu suposto sonho feliz da vida por não ter morrido e ainda estar jovem. Desesperado corre para dizer quanto ama seus pais e sua família. O protagonista se redime de todo mal que já tenha feito e descobre a verdadeira felicidade na família, pois agora ele se tornou atencioso, amoroso, enfim um verdadeiro pai de família.

#### 4.3.4 – O MELODRAMA E A EMOÇÃO

As características do melodrama são evidentes em ambos os filmes analisados, elas complementam a Estrutura Linear Ficcional Clássica colocando em prática os nossos estudos anteriores. Vejamos: a) **conflito entre o bem e o mal**: ambos os filmes que trabalham com o *plot* abstrato acabam dissolvendo o papel físico do bem e do mal – o mocinho e o bandido – que são colocados internamente ao personagem principal que trava uma luta psicológica entre seus “demônios” que o conduzirá a escolher entre o bem redentor e moralmente correto. Ambos os protagonistas (Jack e Michael) são pessoas normais, na narrativa eles não lutam ou enfrentam monstros maléficos, bandidos, seqüestradores, matadores, etc, mas seus caracteres são apresentados como algo ruim e incorreto dentro da nossa sociedade, pois eles tratam mal as pessoas, demonstram total descaso com esposa e filhos, não cumprem o prometido, etc. Esses são os maus (bandidos) que devem ser vencidos pelos protagonistas, e suas consciências – que se portam como os mocinhos – terão que informá-los com a ajuda dos outros personagens que eles estão errados e precisam melhorar senão algo de muito ruim pode acontecer; b) **triunfo do bem sobre o mal**: assim vemos nos dois filmes que o mal foi derrotado. Jack percebe tudo o que tinha perdido em sua vida ao esquecer completamente o que era gostar de alguém, reconhece que era um homem medíocre e

solitário e que viver em felicidade não significa ser rico e ter tudo o que pode comprar, mas sim, o prazer de ter pessoas ao seu lado que o amem incondicionalmente. E Michael, após perder o controle de sua vida, que não há nada mais importante do que estar com a família, percebe sua arrogância, ganância e descaso com todos e principalmente consigo mesmo, e se transforma em um novo homem capaz de amar, compreender e viver em família; c) **a presença de um herói/heroína e um vilão**: como os filmes trabalham com *plots* abstratos, assim como já vimos, não é claro logo no início da narrativa que os personagens principais são realmente os heróis, pois eles se portam como se fossem vilões, devido às suas atitudes e ações para com as pessoas a sua volta. Mas, para os roteiristas, o herói já foi instaurado na criação de Jack e Michael. Eles são os heróis que vão travar uma luta incansável até vencerem suas maneiras erradas de viverem perante a sociedade e suas péssimas atitudes com suas famílias e contra eles mesmos. Quando o mal é reconhecido pelos protagonistas que encontram uma forma “maravilhosa” de se redimir com os personagens coadjuvantes e os espectadores é nesse momento que se portam como heróis, dignos de terem as suas recompensas – já almeçadas pela platéia que agora simpatiza e se emociona com os protagonistas; d) **coincidência**: ambos os personagens principais tem a miraculosa chance - por acaso - de verem as suas vidas de uma outra perspectiva para compreenderem o quanto estão fazendo mal para outras pessoas; e) **repetição**: ambos os personagens reafirmam a todo o momento na narrativa que são desprezíveis e desinteressados pela vida dos outros – inclusive de suas famílias. A todo o momento os espectadores são bombardeados por ações e emoções dos personagens coadjuvantes que mostram o contrário do caráter Jack e Michael: reforçando o tempo todo a idéia do “se”: se eles fossem bons, se eles dessem atenção, se eles amassem mais, se eles se importassem mais, etc; f) **momentos de revelação dramática**: quando Jack está sozinho com Kate após um jantar de aniversário de casamento e ali descobre que em treze anos ele nunca deixou de amá-la, e fazem amor pela primeira vez desde que Jack foi levado àquela realidade. Michael começa a perceber o verdadeiro valor da família quando descobre que seu pai morreu e não teve a chance de dizer tchau e o quanto o amava, e ainda por cima, em seu ultimo encontro com seu pai, tratou-o como se fosse ninguém; g) **final feliz**: Jack tem a chance de ficar com Kate e tentar uma vida juntos para o resto de suas vidas e formar a família que vivera em sua outra realidade. Michael se transforma em uma outra pessoa, caridosa e atenciosa com seus pais, amável e prestativo com sua mulher e filhos, sabendo dosar a família e o trabalho.



Com a ajuda do melodrama a emoção atinge seu ápice com a bela atuação dos atores, que conseguem incorporar seus personagens e humanizá-los a ponto de transcendê-los além da telona. Suas ações uns para com os outros são geradoras de emoção e vemos que os roteiristas de ambos os filmes buscam no melodrama familiar a forma de tornar a sua narrativa mais sensível e crível. Acompanhamos a cada momento os pensamentos e as ações de Jack e de Michael, sabemos que a chance deles vencerem no final é muito grande, mesmo assim o caminho para se vencer o “mal” é imprevisível, e essa incerteza faz com que o espectador participe com a máxima emoção de cada momento – como em um filme de terror, o público se prepara a cada minuto para o que está por vir – e sempre torcendo para que o mocinho – personagem principal – encontre a resolução de seus problemas, se redima e tenha sua recompensa.

O modelo do Melodrama Familiar de Hollywood é também caracterizado pelo seu protagonista principal, o qual tende a ser privilegiado pelo alto grau de identificação com o público. Dessa maneira, o público é convidado (ou sem dúvidas, induzido) a sublimar seus próprios medos e angústias nessa figura central que é, na maioria dos casos, também a vítima do drama (Mercer;Shingler,2004:12).

Jack e Michael são personagens padronizados de uma narrativa humana e melodramática. Com suas ótimas colocações dentro da narrativa, ou seja, o roteirista encontrou o melhor lugar para eles em sua história – os dois são pais de família – o processo de identificação pela emoção fica ainda mais forte e fácil de compreender, pois o espectador está a todo o momento comparando a família ficcional – marido e esposa, pai e filhos, mãe e filhos, pais e filhos – com sua família real. O melodrama familiar apenas indica – moralmente – o que é uma péssima família (Jack e Michael no início da narrativa) e o que é uma maravilhosa família (Jack e Michael no final da narrativa). Essa “manipulação” das emoções com o uso do melodrama familiar é sentida (consciente ou inconscientemente) pelo espectador que encontra na ficção uma comparação com a vida real. Vejamos alguns depoimentos dos espectadores de ambos os filmes que foram retirados dos sites mais acessados sobre cinema no Brasil: [www.adorocinema.com.br](http://www.adorocinema.com.br).

UM HOMEM DE FAMÍLIA:



Junior Soriano em 06/01/2001 Nota: ★★☆☆☆

Relata bem o que o dinheiro pode trazer de bom e de ruim. É um filme delicioso de assistir. Quando você sai do cinema, fica querendo ter uma família como aquela!

Responder



Kellen Cristina Bortolotto em 12/01/2001 Nota: ★★☆☆☆

Claro que não é nenhum best-seller, mas é aquele tipo de filme que sempre que reprisa na TV a gente vê (tipo "Uma Linda Mulher", "Ghost") e Cage e Téa Leoni se deram muito bem juntos. Melhor para assistir se você tem um par e se dá bem com ele. Fui com uma amiga e ela saiu de lá muito pra baixo, porque o marido dela não era assim... um Cage. As músicas são excelentes e ouvir Cage cantando "La Donna É Mobbille" já paga o ingresso. O filme teve muita crítica antes do lançamento e fiquei meio com o pé atrás, mesmo fazendo parte do fã-clube do Cage ([www.nicolascage.hpg.com.br](http://www.nicolascage.hpg.com.br)), mas no fim me apaixonei pelo filme (Cage aparece em TODAS as cenas), pela fotografia (NY no Natal, quem não quer ver?) e a trilha sonora. A única coisa da qual não gostei foi no fim a mensagem machista.

[Responder](#)



Marco em 23/10/2009 Nota: ★★☆☆☆

Um homem de família é um filme para se repensar a vida. As escolhas... rever os conceitos e os rumos que as nossas vidas tomaram. Se você é uma pessoa sensível, facilmente vai se transportar para o tema do filme e começar a pensar nas suas escolhas passadas. E analisar como sua vida seria hoje se tivesse tomado coragem de ir em frente com algo que sonhava. A mensagem mais interessante do filme é que "nem tudo está perdido", se vc não está vivendo da forma que gostaria. Você não pode mudar o passado.. mas vc pode mudar hoje o que está errado! Um filme leve que aparentemente não passa de um filme comum...mas se você for tocado como eu fui, verá além do entretenimento. Sem contar que é um ótimo entretenimento é claro... engraçado e emocionante!

[Responder](#)



André D'Ajuz em 08/01/2001 Nota: ★★☆☆☆

Um filme muito bom! Vale a pena ver. Só não dei 10 porque acredito que nada é perfeito. Os atores trabalharam muito bem. Esse é um daqueles filmes que parece que entramos nele e sofremos, vivemos e nos emocionam com o personagem.

[Responder](#)

## CLICK



Anaa em 07/01/2006 Nota: ★★☆☆☆

Eu achei legal pra caramba, é engraçado, contém emoção, e dá vontade de ver de novo. Simplesmente a primeira comédia que tive vontade de chorar, de se apaixonar, de tudo... e vem com uma lição em que todos devem saber, ninguém nota, depois, do filme, todo mundo nota o que fez, tem vontade de voltar para o passado ... E sim, você enlouquece na hora que (ao chegar em casa), pegar no controle... dá vontade de mudar tudo! Super show!

[Responder](#)



Camilaa em 15/01/2006 Nota: ★★☆☆☆

É um filme muito bem construído, o espectador pode ao mesmo tempo que acha muito fora do real encontrar coisas profundas e verdadeiras que realmente coincidem com as vidas da maioria dos mortais! É um pouco estranho estar como gênero comédia, um drama cairia melhor, na verdade une o drama e a comédia. Muito bem escrito, profundo, eu desafio alguém sair do cinema indiferente aos acontecimentos do filme, definitivamente o filme faz nos repensar toda nossa vida! Vale a pena ver.


[Responder](#)



Cleverson em 27/06/2010 Nota: ★★☆☆☆


Amo filmes de comédia que tem uma grande lição de vida. Click é um deles, esse filme me fez rir, mas tbm me fez refletir, o quando desprezamos o que é mais de importante em nossa vida, a FAMILIA. Adam Sandler esta de parabéns pelo filme!!!

[Responder](#)

 **denis** em 06/01/2006 Nota: ★★☆☆☆


D+ esse filme, toca num ponto que pode resumir a maior escória da sociedade hoje... a união de uma família... Esse filme encontrou a maneira mais correta de abrir nossos olhos pro quanto cada segundo vivido em casa, com a esposa, filhos e etc pode ser importante... como devemos valorizar esse tempo, o quanto isso pode ser decisivo no futuro de cada um. Filme nota 10!

[Responder](#)

 **Manoela Mouraa** em 13/01/2006 Nota: ★★☆☆☆


Uma brilhante comédia que nos apresenta uma grande lição. Um dos melhores filmes que já vi, não nos faz apenas rir, mas também se emocionar... uma mistura de sentimentos e que principalmente nos faz refletir sobre nossas vidas. Simplesmente demais!

[Responder](#)

 **PJ Sabino** em 11/01/2011 Nota: ★★★★★

Adam Sandler sabe o que é fazer uma comédia de verdade. seu estilo me agrada muito e nesse filme ele se superou. Em determinada cena era possível ver as lágrimas nos rostos das pessoas no cinema.  
É divertido, emocionante e nos faz realmente pensar. Click é um filme que vale a pena ver e rever, sem dúvida uma das melhores atuações de Sandler provando que quando se propõe a fazer algo, faz bem feito.  
É bom esse estilo de comédia, porque como o amigo abaixo disse, é bom fugir dos filmes "besteiro" americano, que sinceramente, já cansaram.

[Responder](#)

 **Fê Sanches** em 05/10/2010 Nota: ★★☆☆☆

Bommmmm demais. Como a maioria dos filme de Adam Sandler, a comédia tem que estar presente, especialidade dele até, mas este em si não é mais um "besteiro", divertido e emocionante em muitos momentos, para quem tem o coração mole é bom ter um lenço de papel por perto. A grande mensagem que o filme passa é em 1 lugar vem sempre a família, o que adianta ter de tudo se não tem quem se ama por perto?... Vale muito a pena ver...rever...ver...rever...ver...rever....

[Responder](#)

Percebemos então, que as narrativas imprimem sim uma ligação nos espectadores. O que não sabemos é o quanto essa ligação é forte de indivíduo para indivíduo, mas ela está lá, consciente ou inconsciente de que instaurou sua moralidade e conduziu emoções.

É nessa incrível busca pela boa narrativa – que possa entreter, vender ingressos, fazer ligações, deliberar conceitos de moralidade, ser verossímil e transcender emoções – que o roteirista deve deter-se. Seu olhar além do superficial encontra no desprezado cotidiano o Mundo “inexplicável” que está longe de ser compreendido. E é nessa não compreensão que nos tornamos humanos narrados, ou seja, somos história de um passado longínquo ancestral, de um presente moderno e um futuro não tão ficcional. O roteirista apossa-se de suas técnicas e fórmulas para escrever e encontra no Mundo o órgão que bombeia as possibilidades de um diálogo universal.

## 5. – CONSIDERAÇÕES FINAIS

“...e quem começa sua investigação pelos fatos nunca conseguirá recuperar as essências” (Sartre,2006:20).

Imaginemos que o roteiro seja como um rosto humano, que se modifica quando maquiado ou quando é encoberto por uma máscara. Pensemos nessas máscaras como se fossem os gêneros cinematográficos. O roteiro pode estar envolto em um gênero, seja ele qual for, mas sua essência sempre será a mesma – o homem.

Não é fácil ser um observador, pois, não é só com um olhar superficial sobre o Mundo que conseguimos captar as essências do humano. É preciso que o roteirista seja sensível a sua própria essência para que possa distinguir os verdadeiros motivos humanos que o conduzirão a contar uma boa história. Essa narrativa deve ser cheia de vida, é preciso que ela pulse em cada ação ou diálogo nela contidos. A experiência humana que o personagem deve vivenciar nas linhas da trama de um roteiro deve ser necessariamente parecida com a dos indivíduos acomodados em suas poltronas na sala do cinema, e somente assim, a ligação mágica entre a ilusão ficcional e o mundo real pode existir.

As fórmulas para a criação de um roteiro já existem há mais de dois séculos – desde o melodrama –, e são mais do que conhecidas nos livros que tratam do tema – roteirizar. Nessas obras encontramos a maneira prática de colocar “tudo” em ordem, ou até, de sabermos como começar. Encontramos discursos sobre a construção e as etapas de um roteiro e o melhor formato de colocá-lo no papel. O foco é quase sempre voltado ao produto e não ao seu produtor. E vemos nessa nossa pesquisa uma forma de vislumbrar as buscas mais profundas de um conhecer humano para começar a escrever e nos desatamos das amarras da mecanicidade da fórmula.

Jean Marie Thomasseau cita um artigo de Sarcey de 1984 que faz referência ao melodrama, dizendo que, por menos bem feito que seja uma peça teatral que se utilize do Gênero, o público ainda vai querer vê-la, pois para eles é preferido ver uma fórmula supostamente velha e gasta do que não vê-la de forma alguma.

O fato é que a idéia acima não se refere somente ao melodrama, é mais íntimo que isso: demonstra o quanto somos inexplicáveis. Existe algo impresso em nossas almas, que nos faz universalmente ligados, que nos classifica como espécie que carrega



uma ancestralidade longe de ser definida e resolvida. Por mais que tentemos encontrar a resposta que solucione nosso questionamento mais inquietante – por que nos relacionamos tão bem com a ficção? – não chegaremos perto de uma, ou várias respostas plausíveis que nos permitam uma total compreensão.

O roteirista não detém essa total compreensão, está muito longe de tê-la, mas trabalha com algumas respostas, que serviram e continuam servindo muito bem como matrizes para a criação de sua obra. Não é necessário ser um antropólogo para entender a família como uma instituição de reconhecimento universal, mas é, sim, necessário ser sensível para compreender que ela em sua essência é o cerne da organização do homem e o maior “molde” de ligação entre os indivíduos de uma sociedade. O roteirista não é um gênio por inserir o homem e sua família em suas narrativas, porém, ele deve se tornar um expert em transpô-la da vida real para as ações de uma ficção, enxergando suas relações mais íntimas e cotidianas nela impregnada e insistentemente ignoradas. Ali, ele, o roteirista, encontrará uma resposta muito válida e que conecta todos os seres humanos de uma maneira inconfundível e exclusivamente nossa – a emoção. É assim, como parte dos pensamentos de Sartre que o roteirista deve ser: ele precisa reconhecer que se ele buscar realmente nas essências do Mundo e do homem ele encontrará os caminhos para classificar e inspecionar os fatos.

## 6. – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, T. HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1985

ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. 17.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

ARTAUD, A. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 2004

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BRUM, Eliane. *O olhar insubordinado: A Vida que Ninguém Vê*. Ed. Porto Alegre: Arquipélado Editorial, 2006.

CAMPBELL, Joseph. *O Monomito: O Herói de Mil Faces*. 15.ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.

CARRIÈRE, Jean Claude. *A Linguagem secreta do Cinema*. 1.ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: o mais completo guia da arte e técnica de escrever para televisão e cinema*. 5.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

CRUZ, Lilian Rodrigues, GUARESCHI, Neuza M. de Fátima. *Psicol. Argum.*, v. 25, n.49, p.197-206. Curitiba: abr./jun. 2007.

DESLEUZE, G. *A Imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

EGRI, Lajos. *The art of dramatic writing: its basis in the creative interpretation of human motives*. Ed. New York: Touchstone, 1946.

FLUSSER, Vilém. *O Universo das Imagens Técnicas: Elogio da superficialidade*. 1.ed. São Paulo: Annablume, 2008.

GONZÁLEZ-REY, F.L. (1999) *O emocional na constituição da subjetividade*. In: S.T.M. LANE, & Y. ARAÚJO. (Orgs.) *Arqueologia das emoções* (pp.35-56). Petrópolis, RJ: Vozes.

GRINBERG, Luiz Paulo. *Arquétipos e inconsciente coletivo*. In: Jung: o homem criativo. São Paulo: FTD, 1997.

KLINGER, Barbara. *Melodrama and meaning: history, culture and the films of Douglas Sirk*. USA. 1994.

LEITE, Ivanise. *Emoções, sentimentos e afetos: uma reflexão sócio-histórica*. 2.ed. Araraquara: Junqueira & Marin Editores, 2005.

LUZ, Rogério. *Filme e Subjetividade*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2002.

MACIEL, Luiz Carlos. *O poder do clímax: fundamentos do roteiro de cinema e tv*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MACHADO, Arlindo. *Pré-cinemas e pós-cinemas*. Campinas: Papirus, 1997.

MASCARELO, Fernando (org). *História do cinema mundial*. 3.ed. Campinas: Papirus, 2006.

MENDES, Emília. MACHADO, Ida Lúcia. (org.). *As Emoções no discurso*. Campinas: Mercado das Letras, 2010.

MERCER, John;SHINGLER, Martin. *Melodrama: Genre, Style, Sensibility*. Londres: Wallflower,2004.

MOISI, Dominique. *A Geopolítica das Emoções: como as culturas do Ocidente, do Oriente e da Ásia estão remodelando o mundo*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2009.

MORIN, Edgar. *O Cinema ou o Homem Imaginário: Ensaio de Antropologia*. 2.ed. São Paulo: Moraes Editores, 1980.

OROZ, Silvia. *Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Funarte,1999.

REZENDE, Claudia B. COELHO, Maria C. *Antropologia das emoções*. Rio de Janeiro: FGV, 2010

REY, Marcos. *O roteirista profissional: televisão e cinema*. 3.ed. São Paulo: Ática, 2003.

SARTRE, Jean-Paul. *Esboço para uma teoria das emoções*. Porto Alegre: L&PM, 2010.

SEGER, Linda. *A Arte da Adaptação: como transformar fatos e ficção em filme*. 1.ed. São Paulo: Bossa Nova, 2007.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. São Paulo: Perspectiva, 2005

VOGLER, Christopher. Livro Um: *Mapeando a jornada*. In: *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.