

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESCRITA CRIATIVA

SANDRO MARTINS COSTA MENDES

UMA CANÇÃO PARA RICARDO

Porto Alegre

2015

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ESCRITA CRIATIVA

SANDRO MARTINS COSTA MENDES

UMA CANÇÃO PARA RICARDO

Tese apresentada como requisito para obtenção do título de Doutor em Letras – Área de Concentração Escrita Criativa – no Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Dr. Antonio Carlos Hohlfeldt

Porto Alegre

2015

M538c Mendes, Sandro Martins Costa

Uma canção para Ricardo / Sandro Martins Costa
Mendes.
406 p.

Tese(Doutorado)– Pontifícia Universidade Católica do
Rio Grande do Sul.Faculdade de Letras. Programa de Pós-
Graduação em Letras, DOUTORADO EM ESCRITA CRIATIVA,
2015.

"Orientação: Antonio Carlos Hohlfeldt".

1. Escrita criativa. 2. Roteiro cinematográfico. 3.
Memória. I. Título.

CDD 801

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Antonio Carlos Hohlfeldt, pelas tantas leituras de meu trabalho, pelas indicações precisas e pela atenção aos mínimos detalhes de escrita.

Aos professores das disciplinas que cursei no PPGL da PUCRS, Ricardo Araújo Barberena, Charles Kiefer, Biagio D'Angelo, Regina Kohlrusch, Marie-Hélène Paret Passos, Luiz Antonio de Assis Brasil e Silva, Vera Teixeira de Aguiar, Carlos Gerbase e aos professores do PPGCOM Cristiane Freitas e João Guilherme Barone R. Silva.

Ao Cláudio Tarouco de Azevedo e à Renata Silveira da Silva, leitores do primeiro tratamento do roteiro.

À Coordenação do programa, na pessoa da coordenadora Maria da Glória Correa Di Fanti.

À Secretaria do PPGL, na pessoa da Tatiana de Fátima Carré.

À PUCRS, pela concessão do Próbolsas.

À minha família.

RESUMO

O trabalho ora apresentado trata-se de roteiro cinematográfico de longa-metragem acompanhado de análise teórico-crítica. O roteiro traz personagem principal, um adolescente, que encontra, na internet, vídeos realizados e postados pelo avô materno, a quem nunca conheceu, visto que o avô havia abandonado a família muitos anos antes. A partir daí, o adolescente tenta estabelecer a comunicação, fazendo vídeos em resposta aos realizados pelo avô. Esse fato desagrada sua mãe. Porém, quando o adolescente tem a oportunidade de conhecer o avô, este está em coma. Na análise teórico-crítica, abordo pontos de interesse identificados com a história de meu roteiro, tratando da memória (HUYSEN, 2000; GAGNEBIN, 2009, BOSI, 2010), do ressentimento (KHEL, 2000, 2004), de questões relacionadas com a visibilidade de usuários de internet (TISSERON, 2013; HÈNAFF, 2013), bem como de temas que apontam a importância do audiovisual na sociedade contemporânea (LIPOVETSKY e SERROY, 2010). Também na análise teórico-crítica são discutidos o cinema (AUMONT, 2012; GAUDREAUULT e JOST, 2009; DANCYGER, 2003), o roteiro (COMPARATO, 1983; CAMPOS, 2007; CHION, 1998; CARRIÈRE e BONITZER, 1998; FIELD, 2001) e a escrita criativa (OSTROWER, 2010; BORDINI, 1991; ECO, 2013; PAMUK, 2011).

Palavras-chave: Escrita Criativa. Roteiro Cinematográfico. Memória.

ABSTRACT

This study presents a full-length picture screenplay followed by its theoretical critical analysis. The screenplay depicts a main character, a teenager, who finds on the Internet some videos posted by his maternal grandfather, whom he had never met, since the grandfather had departed from the family several years before. After that, this teenager tries to establish a connection with his grandfather through recording and posting videos in response to his grandfather's videos. This sequence of events annoys the teenager's mother. However, when the teenager is about to finally meet his grandfather, he later falls into a coma. In the theoretical critical analysis part, I approach pertinent points in my screenplay, such as the memory (HUYSEN, 2000; GAGNEBIN, 2009, BOSI, 2010), the resentment (KHEL, 2000, 2004), the issues concerning the visibility of people on the Internet (TISSERON, 2013; HÉNAFF, 2013), as well as the audiovisual importance in nowadays society (LIPOVETSKY e SERROY, 2010). On this part, I also discuss the Cinema (AUMONT, 2012; GAUDREAUULT e JOST, 2009; DANCYGER, 2003), the screenplay as a media (COMPARATO, 1983; CAMPOS, 2007; CHION, 1998; CARRIÈRE e BONITZER, 1998; FIELD, 2001) and the creative writing itself (OSTROWER,2010; BORDINI, 1991; ECO, 2013; PAMUK, 2011).

Key-words: Creative Writing. Screenplay. Memory

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 PRÉ-PRODUÇÃO	15
1.1 A IDEIA	15
1.1.1 A ideia do coma	17
1.1.2 Da percepção à ideia	18
1.1.3 Da ideia ao roteiro	23
1.1.4 Oficina sinestésica e percepções	25
1.2 O ROTEIRO	27
1.2.1 Manuais de roteiro	28
1.2.2 Conhecimentos narrativos e dramáticos.....	31
1.2.3 Escritura e formatação de roteiro	33
1.2.4 Arte e técnica cinematográfica.....	36
1.2.5 Leitores de Manual	38
1.2.6 Esse roteiro, um roteiro.....	40
1.2.7 Esse roteiro, o filme.....	42
1.3 FÁBULA	43
1.3.1 O Silêncio Do Coma	44
1.3.2 Tela Global e as Idades No Cinema	45
1.3.3. Escrita de Si.....	47
1.3.4 Visibilidade e Internet	49
1.4 CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS	56
1.4.1 A cultura da memória: entre lembrar e esquecer.	57
1.4.2 Memória e Ressentimento	59
1.4.3 Memória de Velho	66
1.4.4 Construindo a memória.....	71
2 PRODUÇÃO	75
2.1 PROCESSO DE CRIAÇÃO	75
2.1.1 Metodologia da Escritura	75
2.2 TRAMA	85
2.2.1 Instância Narrativa	86
2.2.2 Pensando a montagem de som (respiração, o trem e as canções).	96

2.2.3 Profundidade de campo	102
2.3 AS TRÊS PARTES	104
2.3.1 Estrutura e cronologia	105
2.3.2 Harmonia	107
2.3.3 Melodia.....	108
2.3.4. Ritmo	109
3 PÓS-PRODUÇÃO.....	111
3.1 TRATAMENTOS	111
3.1.1 Leitores	113
3.2 EXIBIÇÃO	116
CONCLUSÃO	119
REFERÊNCIAS	129

INTRODUÇÃO

Aproveitei¹ a nomenclatura usual do cinema para dar nomes aos capítulos de minha reflexão teórico-crítica. É nomeado *produção* o processo de criação da obra audiovisual. Esse processo inicial é dividido em três partes: *pré-produção*, *produção* e *pós-produção*, e para cada uma há certos profissionais envolvidos, determinados procedimentos, ações e preocupações. O cinema demanda trabalho coletivo. Já minha reflexão é praticamente solitária.

Dentro de uma produção audiovisual, o roteiro, geralmente, precisa estar terminado antes de iniciar a produção propriamente dita, ou seja, a gravação ou filmagem, pois o roteiro é o documento que baliza as ações da equipe de profissionais que atua nos bastidores e também dos atores que vão dar vida aos personagens descritos, narrados e construídos no roteiro. O roteiro prevê todas as ações e falas dos personagens, aponta todos os lugares de gravação ou filmagem (e todo o trabalho para construí-los), e ainda sugere (no roteiro literário) ou determina (no roteiro técnico) as posições, ângulos, movimentos e planos da câmera. Estou me referindo à produção de uma obra de ficção. Quando o roteiro é de documentário, é um pouco diferente, pois, geralmente não há como colocar todos os detalhes do que será dito e gravado, pois o documentário pressupõe o registro de imagens e sons que usualmente estão acontecendo sem o controle do diretor. No documentário, o roteiro vai acompanhar todo o processo, chegando até a pós-produção.

Meu trabalho em escrita criativa é um roteiro de ficção. Pressupõe, então, estar terminado antes da gravação. Porém, a alusão que faço às partes de uma produção audiovisual irá da pré à pós-produção, já que pensarei a pré-produção do roteiro, bem como sua pós-produção. Explico.

Na primeira parte, na *pré-produção*, apresento as fases de criação que se dão antes de começar a elaboração do roteiro. Dizem respeito, portanto, ao surgimento da ideia, criação de personagens, definição da história (fábula). Além disso, dedico espaço para a reflexão sobre os manuais de roteiro que vêm me ajudando no estudo sobre a escrita. Dentro de uma pesquisa em Escrita Criativa, acredito ser importante uma visão geral sobre as obras que estão a serviço do roteirista e/ou futuros roteiristas e que se preocupam com a prática da escrita de roteiro. Busquei, nesses manuais, e apresento aqui, temas envolvidos com a criação da história a ser apresentada em um roteiro e como é possível organizá-la; também identifiquei formatações do roteiro, visto que a formatação é uma característica importante do gênero roteiro; e por fim, quis encontrar reflexões sobre a arte e a técnica cinematográfica. Os três pontos destacados por mim dizem

¹ Utilizarei a primeira pessoa do singular ao me referir ao meu trabalho de escritura, especificamente, e farei uso da primeira pessoa do plural quando tratar de teoria e questões genéricas.

respeito àquilo que me parece importante para um manual de roteiro que atenda da melhor forma ao escritor iniciante, tendo ele, ou não, conhecimentos prévios de literatura ou de cinema.

Já a segunda parte descreve e faz uma reflexão sobre o processo de escritura do roteiro em si. Portanto, explico minha metodologia de escrita. Ao fazer isso, mostro sobre minha formatação. Também na parte de *produção*, discorro sobre a narrativa ou trama. Nela, falo sobre como contei a história, e por isso apresento escolhas da instância narrativa. Apresento, ainda, preocupações desenvolvidas pelo roteiro e que dialogam com o momento da produção e da pós-produção de um filme. Desta maneira, mostro como o roteiro literário dá conta de demandas relativas ao uso da câmera – no capítulo sobre profundidade de campo – e como antecipa questões de montagem – destacando a montagem sonora. São apenas exemplos dos conhecimentos sobre cinema e sobre a produção total de um filme que o roteirista precisa ter para melhor realizar o seu trabalho. Igualmente, são apenas exemplos de indicações possíveis em um roteiro, daquilo que será melhor trabalhado em outros momentos da produção audiovisual.

Na parte de meu texto chamada de *pós-produção*, faço analogia com o processo de montagem de uma obra audiovisual. Na montagem, já está terminado o momento da gravação, e para os leigos, pode parecer um simples processo de *colagem* daquilo que foi gravado. Porém, a edição (ou montagem) é bem mais do que isso. Na edição, são trabalhados o ritmo, a cor, o som, os efeitos, as legendas, a estrutura. Muitas modificações podem ser feitas nesse momento. No texto aqui apresentado, comento sobre a leitura do primeiro tratamento, ou seja, da primeira versão do roteiro. As leituras de leitores especializados (orientador e membros da banca, e mais duas pessoas convidadas por mim) e as minhas releituras serão comentadas e vou evidenciar as mudanças que provocaram no segundo tratamento.

Como última parte, apresento outros elementos que não estão inseridos no roteiro, mas que são criações que dialogam com ele: o *blog* e as criações audiovisuais dos personagens. Esse pequeno capítulo pensa o momento de divulgação e exibição do filme, portanto, um momento ulterior e exógeno ao roteiro. Ainda assim, explico sua presença por contar com a escrita criativa desses outros textos que se pretendem dialogar com o roteiro, através de uma linguagem transmídia, respeitando as plataformas à disposição dos receptores da obra.

Esta tese – roteiro e reflexão teórico-crítica – não exigem leitura linear. Um leitor pode preferir ler primeiro a reflexão, ou mesmo partes da reflexão e depois partir para o roteiro. Outro pode ficar mais à vontade com a leitura, se iniciá-la pelo roteiro e depois chegar às reflexões.

1 PRÉ-PRODUÇÃO

Segundo Barone (2010), a produção de um filme responde a um padrão universal. Tem como característica ser um processo descontínuo e que demanda trabalho coletivo com especialização de atividades. A produção é organizada em três fases: pré-produção, produção e pós-produção.

A pré-produção inclui

as atividades de seleção do tema e elaboração do roteiro; levantamento dos recursos técnicos, artísticos, materiais e humanos necessários à realização do filme; elaboração de um plano de trabalho, composto de orçamento e cronograma detalhados, e a busca dos recursos financeiros para a execução do projeto (BARONE, 2010, p. 25).

Na analogia empregada em meu texto, *pré-produção* diz respeito a toda a preparação para a escritura. Portanto, ideia, escolha e desenvolvimento do tema, suporte teórico ou prático sobre escrita de roteiro, estudo sobre elementos da história, como silêncio, novas tecnologias relacionadas às telas, escrita de si e correspondência, além das relações modificadas pelo uso da internet, são apresentados nesse momento, pensando a construção da fábula. Também é aqui que desenvolvo os personagens.

1.1 A IDEIA

A ideia que deu origem à minha história surgiu de um questionamento simples: alguém em coma pode ouvir o que falam com ele? Depois disso, achei que seria interessante ter algum personagem que quisesse falar algo a alguém em coma e ficasse refletindo sobre esse questionamento. A partir disso, pensei em como esse alguém lidaria com a missão de dizer algo a quem está em coma. E depois, outra questão: por que alguém iria querer falar com outro, em coma, e por que motivo não teria dito aquela coisa, antes?

Foi a partir desses questionamentos que fui construindo a fábula. Acrescentei um tema que tem sido recorrente em minhas criações (contos e planos de romances e roteiros): *textos encontrados*. Gosto tanto desse tema, que cheguei a pensar em uma trilogia de *textos encontrados*, mas vi que três obras seria pouco para as ideias que eu já tinha. De qualquer modo, juntei o tema dos textos encontrados com o da conversa com alguém em coma.

Assim, para que alguém tivesse algo a dizer a outro, no momento em que ele está em coma, era preciso não ter podido dizê-lo quando ele estivesse desperto. Para não ter dito, talvez fosse necessário que não se conhecessem ou que estivessem separados há muito tempo.

Inicialmente, resolvi escrever um romance. Porém, eu já nutria a vontade de contar uma história em forma literária e audiovisual. Por isso, busquei maneira de contar a mesma história, de duas formas diferentes.

Cheguei a pensar, em determinado momento, na situação de alguém em coma que antes, houvesse escrito cartas para outra pessoa, mas essas cartas não teriam sido lidas. Haveria o momento da descoberta dessas cartas e de escrita e leitura de cartas como resposta, lidas ao remetente em coma. Entendi que essas pessoas precisavam ter alguma relação de parentesco, mas, por circunstâncias da vida, estariam separadas há muito tempo. Quando escolhi a relação de avô e neto, foi por reconhecer que seria interessante haver uma pessoa que impedisse essa relação, no caso, a filha do homem em coma e mãe da pessoa que queria falar com o homem em coma.

Em um primeiro momento, estive inclinado a contar a mesma história das cartas, tanto em literatura, como em audiovisual. Acontece que sempre que eu assistia a uma obra adaptada da literatura para o cinema, atentava para as características específicas de cada manifestação artística. Sendo assim, percebi que a presença das cartas, em um texto literário, tem certas características que não estarão presentes no texto audiovisual, pois existem diferenças de linguagem. Na literatura, seria a mesma linguagem escrita: carta e romance. No filme, seriam linguagens diferentes: escrita das cartas, audiovisual da obra. Volto a tratar disso, e a explicar melhor essa questão, no capítulo sobre *instância narrativa*, na segunda parte dessa análise.

Minha preocupação maior seria que as duas obras tivessem a mesma força narrativa e utilizassem elementos específicos de cada linguagem: a literária e a audiovisual.

A temática de textos encontrados seria perfeita para desenvolver um romance e um roteiro, ao mesmo tempo, observando as particularidades de cada um. E foi assim que decidi que, na literatura, as mensagens do avô para o neto e do neto para o avô seriam em texto escrito, mas no filme de longa-metragem, as mensagens seriam em vídeo.

Na medida em que o projeto foi sendo desenvolvido, a intenção de trabalhar duas manifestações artísticas, ao mesmo tempo, foi abandonada, restando apenas, nesta tese de doutoramento, a criação do roteiro de longa-metragem, ainda que a escrita apareça no *blog* do personagem Antônio, uma das manifestações transmídias que acompanham o roteiro literário e poderão acompanhar o filme.

Nas próximas seções deste trabalho, mostrarei o desenvolvimento das ideias, começando por explicar de onde veio a questão primeira: *alguém em coma pode ouvir e sentir o que falam para ele?*

1.1.1 A ideia do coma

Nem sempre conseguimos retroceder até encontrar o ponto de origem de alguma criação. Quando percebemos, já temos uma ideia mais ou menos estruturada, talvez até com início e fim planejados. Comigo acontece isso: geralmente, não consigo ver o ponto de origem, a não ser que seja oriundo de algo escrito (quando começo escrevendo uma frase sem muito planejamento e depois vou criando e escrevendo ao mesmo tempo a história).

Particularmente em *Uma canção para Ricardo*, o ponto de origem está bem marcado. Não lembro o dia, mas sei que foi em novembro de 2011. Assisti a um vídeo, no *Youtube*, gravado em 2 de abril e postado em 3 de abril de 2011. Do vídeo surgiu a ideia, vinda da história de um cantor de *rock*, um dos maiores da América Latina: Gustavo Cerati.

Cerati foi vocalista de uma banda que se tornou um fenômeno na América Latina, nos anos 1980 e 1990, a primeira banda que conquistou praticamente todos os países latino-americanos (menos o Brasil, infelizmente). Nunca, um artista do *rock* tinha unido as vozes dos países latino-americanos. Soda Stereo (esse é o nome da banda) fez isso. Em 1997, eles anunciaram o fim do grupo, e que fariam uma série de quatro espetáculos de despedida. Eles iriam tocar no México, Venezuela, Chile e Argentina. O último espetáculo deles seria no final de setembro, em Buenos Aires. Eu quis muito ir a esse *show*, mas mesmo que eu tivesse coragem e dinheiro para ir, a gravação de meu primeiro disco, com a banda musical de que fazia parte, Azul Revés, foi na mesma semana. Não fui.

Depois disso, Cerati fez carreira solo, gravando diversos discos e fazendo *shows* em muitos países.

Gustavo Cerati fazia uma apresentação na Venezuela, em 16 de maio de 2010, quando teve um AVC (acidente vascular cerebral). Ele tinha 50 anos, na época. Permaneceu em coma até o final de 2014.

No final de 2011, encontrei, no *Youtube*, um vídeo caseiro gravado no *show* do U2, em Buenos Aires, ocorrido em 2 de abril daquele ano. Antes da apresentação da banda irlandesa, o sistema de som tocou “De música ligera”, um dos maiores sucessos do Soda Stereo (música que eu tocava com a Azul Revés e outras bandas que tive) e todo o público cantava e pulava, como no *show* de despedida da banda (essa foi a última música daquele último concerto em 1997). Eu me emocionei e pensei na tremenda energia que saía daquele estádio. Indaguei a mim mesmo se a energia despendida por aquelas milhares de pessoas, cantando sua canção, poderia chegar ao artista em coma. Foi nesse momento que despertou em mim a ideia de escrever sobre alguém em coma, e sobre quem fala com essa pessoa.

Antes de mostrar o desenvolvimento da ideia, abro espaço para apresentar, de forma geral, o caminho que uma ideia pode percorrer, e depois, o caminho que a ideia cinematográfica pode percorrer, até chegar ao roteiro final.

1.1.2 Da percepção à ideia

A escritura de um texto começa quando? No momento em que formulamos a primeira frase (ou vemos uma imagem) em nossa mente? No momento em que escrevemos essa primeira frase ou descrevemos a primeira imagem? Ou ela começou quando nos surgiu o desejo de escrever?

Pretendo mostrar que todas as hipóteses apresentadas acima podem ser defendidas. Além dessas, posso pensar que é possível a criação começar quando percebo, quando uso minha percepção. Quando toco em alguma coisa, talvez algo viscoso que não identifico. Ou pode ser ainda quando vejo dois carros parados, um atrás do outro, bem diferentes, mas que trazem interessante combinação de cores. Posso ouvir a voz rouca de uma mulher e pensar no quão interessante seria ouvir uma série de histórias contadas por ela. Ou posso começar com a bendita ou maldita bolachinha que comi em visita à casa de alguém e lembrei a bolachinha que comia na casa da vovó.

Digo isso porque, segundo Fayga Ostrower (2010), a criação nos é permitida por sermos um ser sensível-consciente e cultural. E a percepção tem a ver com a sensibilidade. A sensibilidade é a porta de entrada das sensações. Ainda que boa parte da sensibilidade se ligue e permaneça no inconsciente, outra parte chega ao consciente. Chega de forma articulada, é a nossa percepção. Segundo Ostrower, *a percepção é a elaboração mental das sensações* (p.12). Assim, quando sentimos algo e essa sensação chega ao nosso consciente, teremos a percepção desse algo.

Com ideia análoga, Mikhail Bakhtin (2011) fala de *enformar*. Trabalhando com as ideias de percepção em relação ao *eu* (esse *eu* é o eu do autor-criador²) e ao *outro*, ele estabelece as diferenças de como *eu* me vivencio e como vivencio o *outro*. Começa por centrar essa percepção na visão, afirmando que, ao olhar o outro, tem-se um excedente de visão em relação a esse outro, visto que pode enxergá-lo por inteiro e ainda ver o cenário atrás dele, por exemplo (e o outro não pode enxergar-se por inteiro ou mesmo se ver no cenário que o contorna). Mas além da visão, Bakhtin ressalta que podemos sentir pelo tato, podemos tocá-lo, beijá-lo e abraçá-lo, “afagando-o

² Bakhtin diferencia *autor-pessoa* de *autor-criador*. *Autor-criador* é elemento da obra, é quem dá forma ao objeto estético. *Autor-pessoa* é elemento do acontecimento ético e social da vida, ou seja, é o escritor, o artista, a pessoa física.

todo por completo, o corpo e a *alma que há nele*, em todos os momentos da sua existência” (p.39) [grifos do autor]. Já para o *eu* não existe o excedente de visão. Posso apenas perceber. Eu me vivencio desde dentro.

Ao afirmar que a criação de um texto começa quando percebemos algo ou alguém (*o outro*, como frisa Bakhtin), estou evidenciando ideia que defendo: determinado personagem não aparece apenas quando adentra determinado texto, mas sim, que ele já nos habita. Exemplificando: estou escrevendo um conto e nesse conto o narrador diz estar triste por ter sido abandonado por sua amada. Pois bem, posso ter começado essa história apenas descrevendo esse homem sozinho e triste e querendo falar sobre ele. Pode ser que a vontade de falar sobre um homem sozinho e triste tenha vindo da observação de um quadro que minha mãe fez com a figura de um homem sentado num banco de praça, em meio a uma tempestade de vento. Nesse caso, a fonte de criação foi essa imagem pictórica. Comecei a escrever o conto e tinha apenas esse personagem. Porém, em determinado momento, resolvo falar sobre a mulher que ele perdeu. A partir daí, passo a criar esse personagem feminino, mas isso não quer dizer que esse personagem feminino já não tivesse seu elemento de criação, dentro de mim. Ele poderá vir muito facilmente, pois estará dotado de características de mulheres que conheci, de que ouvi falar ou mesmo a que assisti como personagens em filmes. Volto a Bakhtin, que afirma que não podemos criar um personagem inteiramente apenas usando elementos estéticos. Sempre é preciso que se transponham valores da vida para esse outro plano de valor, que é o objeto estético³. Assim, Bakhtin diz:

O artista nunca começa desde o início precisamente como artista, isto é, desde o início não pode operar apenas com elementos estéticos. Duas leis guiam uma obra de arte: a lei da personagem e a lei do autor, uma lei do conteúdo e uma lei da forma. Onde o artista opera desde o início com grandezas estéticas tem-se uma obra feita, vazia, que não supera nada e, no fundo, não cria nada de axiologicamente ponderável. A personagem não pode ser criada do início ao fim a partir de elementos puramente estéticos, não se pode “fazer” a personagem, esta não seria viva, não iríamos “sentir” a sua significação estética. O autor não pode *inventar* uma personagem desprovida de qualquer independência em relação ao ato criador do autor, ato esse que a afirma e enforma. O autor-*artista pré-encontra* a personagem já dada independentemente do seu ato puramente artístico, não pode gerar de si mesmo a personagem – esta não seria convincente. É claro que temos em mente uma personagem *possível*, ou seja, ainda não tornada herói, ainda não enformada esteticamente, pois a personagem de uma *obra* já está vestida de uma forma artisticamente significativa, isto é, do dado do homem-outro; ela é pré-encontrada pelo autor como artista e só em relação a ela o acabamento estético ganha peso axiológico (2011, p. 183-4) [grifos do autor].

Igualmente como faço com o personagem, faço-o com temas, reações, cenários, climas, maneiras de falar, sentimentos experimentados, entre outros. Tudo já está em mim, tudo já

³ Objeto estético é um conteúdo enformado pelo autor-criador numa certa composição concretizada num certo material, conforme elucida Faraco (2011).

percebi. E quando sinto que preciso fazer uma pesquisa, ou buscar novas ideias, é porque tudo o que está em mim ainda não basta. Quando sinto que tudo que está em mim ainda não basta, é porque, mais uma vez, estou acessando essas informações em mim, mesmo que agora seja para perceber que não as tenho todas. Portanto, no momento da criação, estou me valendo do meu saber, de tudo que já percebi.

Acontece que facilmente posso ser criticado por essa ideia. Primeiro, por ser óbvia, pois não podemos escrever sobre algo que não sabemos, não conhecemos, não supomos existir, dirão muitos. Segundo, poderão me dizer que todo mundo percebe, todos têm percepção, e se a escrita criativa começa apenas com a percepção, se um texto começa no momento em que eu percebi seus detalhes, todo mundo estaria apto a escrever criativamente, todos já seriam escritores criativos. Assumo as críticas e entendo que sim, é uma ideia óbvia que só podemos escrever sobre o que conhecemos, e quando tentamos escrever sobre o que não conhecemos, sobre o que não vivenciamos, não percebemos (e isso acontece algumas vezes: escritores que adentram em mundos desconhecidos de si) acabamos por fantasiar (ou travestir) aquilo que conhecemos. Em outras palavras, tentamos escrever algo novo, mas estamos escrevendo algo velho (para nós), fantasiado de novo. Por exemplo, se sou jovem e tento escrever sobre como agiria uma pessoa idosa (sem ter feito uma pesquisa teórica sobre o assunto ou pesquisa junto a idosos ou sem conhecer algum idoso), corro o risco de criar um personagem idoso que pensa, age e reage como um jovem.

E sobre a segunda crítica, de que dessa forma todos seriam escritores criativos, lembro uma frase citada por amigos desenhistas, que dizem que todo mundo desenha na infância, e que o desenhista profissional apenas não parou de desenhar. Provavelmente, todos nós criamos histórias quando crianças. Todos nós ousamos com a língua, criando e experimentando novas formas, novas palavras, novos sons. O escritor criativo é aquele que não para de fazer isso. Orhan Pamuk (2011) afirma que, “quando me identifico com cada um dos meus heróis, meu estado de espírito se assemelha ao que eu sentia quando brincava sozinho na infância” (p. 54). Pamuk diz ainda:

Durante os 35 anos em que tenho ganhado a vida escrevendo romances, muitas vezes me senti afortunado por ter uma profissão que envolve brincar como eu brincava na infância. Apesar de todos os seus desafios e do grande trabalho que demanda, ser romancista sempre me pareceu uma atividade prazerosa (2011, p. 54).

Pamuk comenta que se esforça para se identificar com seus protagonistas, não importando se esses protagonistas se parecem com ele. Ele ainda acrescenta:

O processo de identificação é infantil, mas não é inteiramente ingênuo, porque não pode ocupar toda a minha mente. Enquanto parte de minha mente está criando gente de ficção, falando e agindo como meus heróis e em geral tentando se colocar na pele de outra pessoa, outra parte está cuidadosamente avaliando o romance como um todo – supervisionando a composição, imaginando como o leitor vai ler, interpretando

a narrativa e os atores e tentando prever o efeito de minhas frases. Todos esses cálculos sutis, envolvendo o aspecto planejado do romance e o lado sentimental-reflexivo do romancista, revelam uma autoconsciência que está em direto contraste com a ingenuidade da infância. Quanto mais o romancista consegue ser, ao mesmo tempo, ingênuo e sentimental, melhor ele escreve (2011, p. 54).

O depoimento de Orhan Pamuk reforça a ideia, exposta acima, de que o escritor criativo mantém o exercício que todos nós um dia já fizemos, e que ainda podemos ter guardado em nós, de criar (personagens, mundos). Mas, além disso, Pamuk ressalta outras questões importantes, de que vou começar a tratar logo abaixo: o trabalho do escritor leva em conta (ao mesmo tempo em que escreve a história) elementos racionais, estéticos e culturais.

Desse modo, a criação não é apenas percepção. Fayga Ostrower (2010) diz que, junto à sensibilidade, temos a consciência e a cultura. Segundo Maria da Glória Bordini (1991), um escritor produz seu material dentro de condicionantes. Para a autora, a criação literária é, antes de tudo,

o resultado de um conjunto de condições prévias e/ou concomitantes, histórico-sociais, mas igualmente histórico-pessoais, que entram na composição do solo do qual se alimenta o ato criativo cada vez que este se renova (1991, p.78).

Essa afirmação vem corroborar ideia expressa acima de que nos valem de elementos existentes em nós para a criação. Bordini acrescenta que um escritor necessita de matéria e motivação. Umberto Eco (2013) conta, na obra *Confissões de um jovem romancista* que, certa vez, uma amiga que trabalhava em uma pequena editora lhe propôs escrever um conto policial, em um projeto com autores que não seriam de escrita criativa (filósofos, sociólogos, políticos, etc.). Eco rejeitou a proposta, mas respondeu que, se fosse para escrever um policial, teria de ser em quinhentas páginas e a história passaria num mosteiro medieval. Ele não sabe bem a razão de ter dado essa resposta, mas assim que chegou em casa, buscou anotações antigas sobre nomes de monges que havia coletado. Eco se dá conta que ter guardado esses nomes era uma demonstração de que, “na região mais recôndita” de sua alma, “a ideia de um romance já vinha crescendo” (p. 13). Através dessa passagem, podemos perceber que Umberto Eco teve certa *motivação*, através do pedido da amiga, mas que a *matéria* (Idade Média, mosteiro), ele já guardava de muito (pois sua tese e estudos posteriores que realizou foi sobre o tema Idade Média). No dia em que decidiu escrever, surgiu a imagem de um monge, que lia um livro misterioso, sendo envenenado. Essa imagem poderia ser considerada por alguns como o início da criação do romance de Umberto Eco⁴.

Bordini (1991), ao dizer que o criador necessita de matéria e motivação, afirma que as duas provêm da mesma fonte, que seria a história vivida, depositada, tanto no consciente e memória pessoais, quanto acumulada nas tradições familiares, profissionais, econômicas, políticas

⁴ O romance em questão é *O nome da rosa*, editado no Brasil pela Record.

e culturais dos países. Do mesmo modo, Fayga Ostrower (2010) afirma que os processos criativos se dão em dois níveis de existência humana: o nível individual e o cultural. Ostrower ainda defende que a motivação humana de criar reside na busca de ordenações e de significados. Como ser consciente, o homem é impelido a formar. A ideia de Ostrower é: criar é formar. O ato criador abrange a capacidade de compreender, e esta a de relacionar, ordenar, configurar e significar. O homem é um ser formador, sendo capaz de estabelecer relacionamentos entre os múltiplos eventos que ocorrem ao redor e dentro dele. Relacionando os eventos, ele os configura em sua experiência do viver e lhes dá um significado.

Quando se trata de textos teóricos, entendo estes têm, também, forte influência na criação. No I Encontro Nacional de Escrita Criativa da PUCRS, foi apresentado um artigo⁵, por colega professora da Unipampa, sobre a influência na escrita criativa de determinado projeto de extensão que eu e ela coordenávamos. O citado projeto, chamado Balbúrdia, consistia em um evento quinzenal, com duração de uma hora, onde um tema escolhido era apresentado sob diversos pontos de vista, desde a cultura popular, até o pensamento teórico, em áreas como letras, sociologia e filosofia, entre outros.

No artigo, do qual sou coautor, fizemos referência à teoria, embasados mais uma vez em Bordini (1991), que aponta “matrizes textuais da criação literária” e traz o conceito de *submolduras*, dizendo que a criatividade se desenvolve vinculada à vida, e essa seria “moldura mais ampla”. As submolduras seriam “seções de existência em que o sujeito se encontra ocasionalmente, no plano intelectual tanto quanto no da prática” (BORDINI, 1991, p. 174).

Ainda que o criador esteja inserido na região da Literatura (ou mesmo, também, na região do cinema, como no meu caso), terá de visitar outras áreas, pois Bordini afirma que a criação literária convive com várias regiões especializadas, as quais informam sobre o homem em sua dimensão psicológica, histórica, cultural e social. Bordini, então, aponta a Arte, a Linguagem e a Literatura como as submolduras mais importantes para o escritor de literatura.

Quando pensamos o projeto “Balbúrdia”, já inserimos a submoldura teórica, o que permitia, ao entrecruzar com as submolduras principais apontadas por Bordini, constante deslocamento de subjetividades e pontos de vista. Da mesma maneira, quando o escritor busca informações teóricas sobre os temas escolhidos para uma história, essa teoria irá ser relacionada com as outras submolduras.

A criação da história, portanto, aproveita-se da percepção, tem-na como base. Mas é um começo retroativo, estabelecido através da memória, ou, mesmo, arbitrariamente. A percepção dá

⁵ <http://www.pucrs.br/eventos/criticaliteraria/download/anais-seminario-critica-2012.pdf> p. 192.

as condições para que a ideia nasça. Quase uma gestação da ideia, ou talvez seja o aparelho reprodutor que vá gestar a ideia. De qualquer modo, podemos, sim, estabelecer o momento em que a ideia aparece. Utilizando meu próprio exemplo, o estopim para eu pensar em uma história que tratasse da conversa de alguém em coma foi assistir ao vídeo gravado, em Buenos Aires, no *show* do U2, em que tocava a música do Soda Stereo. Mas para eu ter tido a inquietação capaz de formular a pergunta se “era possível alguém em coma ouvir ou sentir aquela energia”, eu tive antes que conhecer reportagens de pessoas que estiveram em coma e depois disseram sentir a presença de outros, ou saírem do corpo. Deve ter ajudado no surgimento do meu questionamento ter assistido a duas obras cinematográficas, que também tratavam do tema: *Fale com ela* (Almodóvar, 2002) e *Peixe grande* (Burton, 2004). No primeiro filme, a tese apresentada é de que se deve falar com a pessoa em coma, ainda que ela não mostre nenhum indício de que a mesma pudesse ouvir. No segundo filme, um personagem, médico, diz ao personagem principal que acredita ser uma bobagem a atitude de parentes falar com pacientes em coma.

Estabeleci a gênese de minha ideia no momento em que assisti ao vídeo caseiro gravado em Buenos Aires. Porém, entendo que só foi possível seu surgimento por haver condições anteriores, chegadas ao meu consciente e vindas através da percepção. Pode parecer uma obviedade essa minha assertiva, mas a reflexão é necessária e já feita antes, como mostrado, por Ostrower, Bordini, Baktin e tantos outros. Mais adiante, trago novas reflexões sobre o tema, quando for tratar especificamente do roteiro, através de um *ensaio de curta-metragem* (1.2.6 Esse roteiro...), mas antes, vou tratar especificamente do momento em que a ideia propriamente dita aparece e como ela vai se desenvolvendo até chegar na obra cinematográfica. Foco, então, na ideia direcionada ao cinema.

1.1.3 Da ideia ao roteiro

A criação de uma história passa por algumas fases. Primeiro, temos a ideia. A vontade de fazer um filme pode ser inspirada por um tema, por um acontecimento, por um personagem, por uma imagem, por um poema, entre outras tantas motivações que poderiam ser o estopim para a criação.

Podemos dizer que queremos falar sobre ciúmes (tema), ou ficamos sabendo de um homem que estrangulou sua mulher por ciúmes (acontecimento), ou criarmos uma história para explorar o caráter de uma pessoa que conhecemos que gosta de fazer intrigas (personagem), ou

simplesmente assistimos *Otelo*, no teatro, e queremos fazer algo parecido. Portanto, partiremos de uma ideia, teremos um tema, talvez já até personagens (casal, no caso do acontecimento, e o que gosta de fazer intrigas, no caso do personagem). Mas é através de um elemento específico que vamos avançando.

Segundo Doc Comparato (1982)⁶, a *ideia* pode ser a) selecionada, quando partimos de nossa própria vivência pessoal; b) verbalizada, quando ouvimos de alguém aquilo que vai nos instigar a escrever; c) lida, quando a tiramos de um jornal, revista...; d) transformada, quando nasce de uma ficção (outro filme, uma peça, um livro...); e) solicitada, quando é sob encomenda e f) pesquisada, quando decidimos o assunto através de uma pesquisa, para atingir a um público ou para verificar temas ainda não explorados.

Depois da ideia, começamos a elaborar, ainda que rapidamente, personagens e trama. Explicamos a história em até cinco linhas e temos um *story line*. *Um diretor de empresa é casado com uma mulher fiel. Um colega, que quer o cargo dele, conquista sua amizade e o faz crer que sua mulher o trai. O marido acaba matando a esposa.* A *story line* deve conter a apresentação, o desenvolvimento e a solução do conflito.

Quando começamos a situar a história em um lugar específico, em um tempo determinado e pensamos mais sobre os personagens, começamos a fazer o *argumento* da história, ou *sinopse*. Os teóricos acerca das fases do roteiro podem dar diferentes nomes e tamanhos a essa fase. O argumento, geralmente, contém boa parte do que vai acontecer; alguns pedem mais detalhes, outros se contentam com algo mais rápido. Por isso, podemos encontrar argumento de uma folha ou de cinquenta. O argumento deve apresentar *temporalidade*, que é o tempo de duração e o quando acontece a história; *localização*, que é onde a história se dá; *percurso da ação* que, na definição de Doc Comparato, é o conjunto de acontecimentos ligados entre si por conflitos que vão sendo solucionados através da história, até o desfecho final; e o *perfil dos personagens* (protagonista) apresentando aspecto físico, social e psicológico.

Entre o argumento e o roteiro, propriamente dito, temos a *estrutura*, que é quando definimos todas as cenas, mas, ao invés de desenvolvermos os diálogos e tudo o que vai acontecer, damos apenas uma pequena descrição de cada cena, ainda que já prevendo o que vai ser dito e feito.

A partir daí, já temos a possibilidade de fazer o *primeiro tratamento*, que é quando escrevemos a primeira versão do roteiro (isso, porque é quase impossível escrever um roteiro uma só vez, sempre teremos que modificar e melhorar algo). O filme *Cidade de Deus* (2002) dirigido por Fernando Meireles e roteirizado por Bráulio Mantovani, por exemplo, teve mais de

⁶ Utilizo Comparato, pois é um dos poucos escritores que dedica uma parte de seu livro de roteiro ao assunto, como será apresentado mais adiante, na seção O ROTEIRO.

10 tratamentos (10 versões). E o que acabou sendo filmado foi outra versão não escrita (porque os diálogos em boa parte foram improvisados).

Além dessas fases, um material importante a ser desenvolvido é o *perfil dos personagens*. Ele pode ser a primeira coisa a ser feita, na criação de roteiros que se originam de ideia centrada em personagens. Em roteiros realizados a partir de ideias surgidas através de um acontecimento, ou tema, por exemplo, o perfil deve ser feito quando sentirmos a necessidade de conhecer melhor nossos personagens. O perfil de personagens é muito importante para a coerência da história, assim como qualquer outro tipo de esquema que o roteirista sinta necessidade de fazer.

1.1.4 Oficina sinestésica e percepções

Eu já tinha, então, uma *story line*: homem idoso descobre que tem um neto e, sem saber onde ele mora, faz vídeos para ele e os posta na internet. O neto descobre os vídeos e começa a responder, porém, quando encontra o avô, fica sabendo que ele teve um AVC e está em coma. Começa, então, a visitar o avô e a falar com ele, no hospital.

Inicialmente, dediquei-me a criar os vídeo-mensagens que o avô iria gravar e as respostas que o neto iria dar, também em vídeo. Minha intenção é que fossem vídeos com temáticas variadas, inclusive, com gêneros distintos.

Como metodologia de criação, decidi partir de oficinas que eu havia pensado e vinha aplicando desde 2008 em cursos e oficinas de vídeo que eu ministrava em diversos lugares, incluindo aí as três universidades em que trabalhei (FURG, UNISC e UNIPAMPA), feiras de livro, escolas públicas de ensino fundamental e médio, além de Ponto de Cultura, e em outros eventos.

As oficinas traziam atividades que busquei em experiências teatrais, musicais e literárias, e partiam do pressuposto de que a criação deveria começar com a união de nossos sentidos, o entrecruzamento deles, e a provocação de sensações. Por estarmos em uma sociedade bastante voltada para a visão, para o olhar, estaríamos esquecendo os demais sentidos.

Apresentei artigo sobre as oficinas, que intitulei de *oficinas sinestésicas de criação*, no I Encontro Nacional de Escrita Criativa, na PUCRS, em 2012⁷. No artigo, conto rapidamente as motivações para pensar a oficina e os embasamentos teóricos que contam com Lipovetsky e

⁷ <http://www.pucrs.br/eventos/criticaliteraria/download/anais-seminario-critica-2012.pdf>

Serroy (predominância da visão), Armindo Trevisan (literatura), Murray Schaffer (música), Jacques Aumont (cinema) e Viola Spolin (teatro).

A oficina sinestésica foi criada levando em consideração que pouco eu havia encontrado de teoria sobre o despertar de ideias direcionado à escrita criativa. Como afirmei anteriormente, os livros de roteiro partiam de um momento posterior à criação da ideia, pensando já em como contar uma história. Dessa forma, fui criando exercícios que pudessem ajudar na criação. Parti de jornais, onde os alunos buscariam elementos de inspiração, como notícias, fotografias, crônicas, etc. Em seguida, trabalhei com a audição, vinculando música e imagem. Por fim, ao trazer exercícios de teatro, acabei por construir o pensamento de união dessas oficinas em uma só, vinculada às percepções.

Recorri, então, a um dos exercícios que criei para a oficina sinestésica, e o utilizei como fonte para a criação dos vídeos do avô e do neto. O exercício consiste em colocar trechos de músicas de artistas e estilos variados a tocar de forma aleatória. A partir da audição de cada música, o objetivo é relacionar a canção com alguma imagem. Portanto, quando eu aplicava o exercício em aula, pedia que, para cada música, os alunos escrevessem a imagem que a música lhes provocava. Geralmente, eles podiam ver uma cena como, por exemplo, um barco velejando, amigos conversando, família reunida, corrida de carro, etc. Das ideias apresentadas individualmente, passávamos para nova fase em grupo, momento em que escolhíamos desenvolver uma delas, ou juntar algumas das cenas imaginadas e criar uma história.

Quando resolvi fazer o exercício comigo mesmo, sabia que não poderia escolher as músicas a tocar e nem a ordem delas, como fazia com os alunos, pois não teria a surpresa que eles tinham, nem o choque na mudança da canção. Por isso, coloquei diversos arquivos em MP3 dos mais variados artistas e estilos (alguns que eu nunca havia ouvido), em um programa tocador de música do computador, e escolhi a maneira aleatória de execução. Assim, cada vez que eu apertasse o botão para passar a outra música, o programa de audição a escolheria. A nova música seria, então, sempre surpresa. Planejava executar a oficina como eu mesmo fazia com os alunos, ou seja, ouvir as músicas, relacionar com cenas e, depois, juntando algumas, ou apenas uma, criar um vídeo a partir disso.

Para minha surpresa, assim que cada música começava, eu não pensava apenas em uma imagem, mas sim, em uma ação completa, que corresponderia a um vídeo inteiro do avô ou do neto. Isso aconteceu porque eu não havia levado em conta que quando eu aplicava o exercício, nunca tínhamos uma sinopse, ou ideia, era algo totalmente livre, estávamos buscando a ideia. Ao contrário de quando apliquei o exercício para minha criação, momento em que eu já tinha ideias para a história e, assim, as cenas que eu *veria* com as músicas já estavam endereçadas a serem

vídeos do avô e do neto. Assim, cada música ouvida gerou a situação de um vídeo dos personagens. Deste modo, com uma hora de exercício, criei oito vídeos, quatro do avô e quatro vídeos-resposta do neto.

As músicas e as cenas, criadas nesse primeiro exercício, estão em apêndice, nas postagens do *blog*⁸ criado, inicialmente, para postar os meus exercícios de escritura e reflexão.

Em outros momentos de criação, utilizei os exercícios da oficina sinestésica, mas sempre estive limitado por estar fazendo um trabalho sozinho, o que impedia que eu desenvolvesse alguns dos exercícios que necessitam de alguém para a condução.

Algumas das cenas do filme trabalham com a sinestesia e mostram a criação de Bernardo, Lucas e Camila, e também as de Antônio e Roberto, de alguma forma sendo estimuladas por algum sentido que não seja apenas o da visão.

1.2 O ROTEIRO

O que é um roteiro cinematográfico? Um dos mais conceituados autores de manuais de roteiro dos Estados Unidos, Syd Field, começa a responder essa pergunta dizendo o que o roteiro não é: “não é um romance e certamente não é uma peça de teatro” (FIELD, 2001 p. 1). Nessa frase, Field já suscita uma questão importante: o roteiro está identificado com a narrativa ou com o drama?

Field diz que, no romance, a ação se dá na mente do protagonista e no teatro se dá de forma física, no palco, em palavras. Para o autor, o cinema é diferente, pois

o filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme: um relógio fazendo tique-taque, a abertura de uma janela, alguém espiando, duas pessoas rindo, um carro arrancando, um telefone que toca. O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática (FIELD, 2001, p. 2).

O elemento essencial do roteiro é a descrição e narração da ação (denominado geralmente como *ação*). Os diálogos são como os do teatro ou mesmo romance. O que difere do teatro é que, no cinema, é bem mais usual e mais fácil dirigir o olhar a detalhes, comandar o olhar do espectador. No teatro, é claro, vários elementos podem fazer o *papel* de um plano, ângulo de câmera ou enquadramento. Por exemplo, pode-se iluminar apenas determinado espaço em um palco, ou paralisar atores e deixar apenas um personagem agindo ou falando. Posso também criar pontos específicos dentro do espaço de representação que, serão entendidos como lugares diferentes (cômodos diversos de uma casa, por exemplo). Todos esses artifícios vão ajudar a guiar

⁸ *Blog* romanceroteiro.blogspot.com

o olhar do espectador para onde o autor e o diretor escolherem. Porém, no roteiro, o elemento textual descrição/narração permite que sejam realizadas a descrição e a narração da ação e nela estarão, de forma implícita, a posição e o ângulo de câmera, a duração do plano, ou seja, aquilo que será mostrado.

A seguir, trago análise de manuais de roteiro. Destaco elementos que aparecem com maior importância dentro desses manuais. A grande maioria das obras está preocupada em discutir como construir e contar uma história, e com isso pormenorizam a criação de personagem, de conflito, de tempo e de espaço. Também é possível encontrar a apresentação da formatação do roteiro, como escrever de forma que as palavras suscitem imagens e ações que farão parte do produto audiovisual. E, por fim, dedico uma seção que aborda especificidades da arte e da técnica cinematográfica. Em meus estudos de manuais de roteiro, ficou latente o pouco espaço dedicado a essas últimas questões, mais identificadas com a forma cinema e o predomínio daquilo que ajuda a criar a história e a mostrá-la, ou seja, fábula e trama. Mais adiante faço nova reflexão sobre isso.

1.2.1 Manuais de roteiro

Existe um número considerável de obras lançadas no Brasil sobre a arte de escrever roteiro de cinema e televisão. Nesse capítulo, detenho-me em apresentar as principais qualidades de alguns desses manuais, tentando identificar, como dito, aspectos relativos à arte cinematográfica, aos conhecimentos narrativos e dramáticos, e à formatação do roteiro.

Importante levar em consideração a intenção prática dessas obras, tanto que a maioria já se define como manual ou apresenta, em título ou subtítulo, referência à prática e à técnica de escrita. Portanto, não haverá, nessa seção, reflexões filosóficas e conceituais sobre a arte de escrita do roteiro ou mesmo sobre o gênero roteiro.

Quando identifiquei as três partes que entendi como sendo necessárias a um manual de roteiro cinematográfico, verifiquei que elas, ou não apareciam todas juntas, ou não eram tratadas de forma equilibrada, nos livros sobre escritura de roteiro. Na divisão que apresento abaixo, será possível ressaltar a prevalência de determinado aspecto em cada obra, mas a ausência de outros aspectos poderá ser sentida. Antes de entrar na divisão que proponho, faço breve comentário sobre as obras avaliadas.

Doc Comparato foi o primeiro a lançar, no Brasil, um livro dedicado ao roteiro, em 1983. Como citei anteriormente, essa obra é uma das poucas que se preocupa com a criação da

ideia, com a origem dela e com exercícios para seu surgimento. Tanto que o livro apresenta exemplos retirados de oficinas ministradas pelo autor. Esses exemplos, inclusive, podem apresentar o desenvolvimento de sinopses diferentes a partir de um primeiro tema. Comparato se demonstra preocupado com o processo de criação e com o caminho que deverá percorrer o escritor até chegar ao momento de escrever o roteiro propriamente dito. Citei, anteriormente, as fases de elaboração – ideia, *story line*, argumento ou sinopse, estrutura e primeiro tratamento. Para cada uma das fases, Comparato dedica momentos de prática, apresentando o desenvolvimento das ideias surgidas nas oficinas por ele aplicadas.

A obra de Comparato (1983) também dedica espaço para discutir sobre diferenças e semelhanças entre cinema e televisão. É preciso deixar claro que o autor teve sua carreira profissional, como roteirista, bastante ligada à televisão, o que faz, por exemplo, com que haja espaço para apresentar explicação sobre o Ibope e a expressão *dar ibope*. A estrutura de um roteiro é bastante trabalhada nesse livro e o autor se preocupou em discutir sobre *ganchos* que possam prender o espectador em momentos de intervalo comercial. Ao final do livro, Comparato apresenta noções rápidas de roteiros de espetáculos infantis, *show* de variedades, institucionais e educativos, filme publicitário, documentário, fotonovela, quadrinhos, rádio e humor. Portanto, muitos gêneros e formatos televisivos estão presentes na obra.

Já Syd Field dedica seu *Manual do roteiro* (2001) inteiramente ao cinema. A obra é bastante pragmática, visto que Field (assim como aconteceu com Comparato) realiza seu manual com base em sua experiência profissional. Além de roteirista, Field esteve, por dois anos, antes de escrever o livro, analisando roteiros. Leu 2000 roteiros nesses dois anos e, conforme relata, na apresentação do livro, destacou apenas 40 deles para possível realização.

Field preocupa-se com a estrutura e com a narrativa. Primeiramente, explica o que é um roteiro e depois passa para a definição de assunto e personagem. Ao tratar da construção de personagem, utiliza relatos de oficinas para ilustrar o caminho de criação.

David Howard e Edward Mabley (2002) apresentam uma obra que tem sua origem no teatro, pois Mabley havia escrito o texto, em 1972, voltado ao teatro, à construção dramática. Utilizado como referência no ensino de roteiro, foi adaptado por David Howard, incluindo exemplos de filmes e adequando às telas aqueles elementos que foram pensados para os palcos. Está bastante identificado com a fábula e trama, discutindo sobre princípios básicos e ferramentas, como a relação protagonista, antagonista e conflito e a exposição (que descrevo mais adiante). Por ser uma obra criada para discutir o palco, e não as telas, pouco de arte cinematográfica aparece, geralmente na adequação dos exemplos e na parte final, em que é feita a análise de 16 filmes.

Luiz Carlos Maciel (2003) trata a preparação da obra voltada a um ponto principal, o clímax. Dialoga com o texto de Field, retomando seu paradigma dos três atos. Também sua dedicação maior é com a trama, mas aborda formatos de televisão e a linguagem do cinema, mas tão rapidamente que não aprofunda nenhum tópico e parece apresentar escolhas aleatórias.

Jean Claude Carrière e Pascal Bonitzer (1998) apresentam uma obra preocupada com a prática do roteirista. Por essa razão, dedicam espaço a questões que em outras obras não são sequer discutidas. Uma delas diz respeito à remuneração do roteirista. Outra é a consciência que o roteirista precisa ter do cinema e da indústria cinematográfica, afirmando, por exemplo, que um roteirista deveria poder apresentar um orçamento aproximado de seu filme. Do mesmo modo, os autores defendem que o roteirista é o primeiro montador da obra, e por isso deveria ter conhecimentos suficientes sobre o tema.

Diferentemente de Carrière e Bonitzer, Flávio de Campos (2007) volta sua obra à criação da história. É um manual de roteiro de cinema e televisão, mas poderia ser e pode servir para a escrita de outros gêneros literários narrativos. Parte de Aristóteles, pensa o gênero de estória e narrativa, e dedica bastante tempo ao desenvolvimento de personagem, cena e situação dramática, entre outros. Passa por questões de fábula e trama, apontando, ao final, as diferenças entre roteiro épico, roteiro lírico e roteiro dramático⁹. Pouco espaço dedica a características específicas do audiovisual. Entre as características abordadas, estão o som e as legendas, por exemplo.

O livro de Robert McKee (2013) demonstra, já no título, o seu principal foco: a estória (*story*). MacKee critica filmes que não apresentam uma estória. Ele está, evidentemente, preocupado com a fábula e com a trama. A formatação do roteiro é apresentada através de exemplos. A arte cinematográfica é discutida nas entrelinhas, bem como nos intervalos das páginas e páginas dedicadas a convencer o leitor sobre o poder e necessidade de se construir e contar uma bela estória¹⁰.

Leandro Saraiva e Newton Cannito (2004) escreveram uma obra que se pretende ser diferente de outros manuais de roteiro. Sabedores da grande influência de Syd Field e da lógica hollywoodiana nos manuais de roteiro, intentam não utilizar paradigmas ou modelos fechados.

⁹ Épico apresenta um narrador que pinça momentos de vida do personagem, mostrando separadamente e usando uma narração sobreposta, ou legendas, *flashbacks* e *flashforwards* para juntar as partes. Já o lírico não trata de momentos de vida, e sim da percepção do personagem, mostra seu ponto de vista diante de fatos da vida. No roteiro dramático, a cena prevalece, as relações causais. É mostrado e não contado. Não é a vontade de um narrador, de andar para frente ou para trás, mostrar um momento e não outro. No roteiro dramático, a estória se desenrola na frente de nossos olhos, aparentando não haver a interferência de um narrador.

¹⁰ Escrevo “estória”, pois é a palavra empregada pela tradução ao português da obra.

Partem, então, da análise de obras, tentando entender seus mecanismos. Dizem que o roteiro é mais do que só drama, ou mesmo, só um gênero, e defendem que as realizações contemporâneas não respeitam os modelos dos manuais, misturando épico, lírico e dramático.

Michel Chion (1989) apresenta obra de estrutura parecida com a de Mabley e Howard, porém o livro começa com a análise de filmes (o que em Mabley e Howard aparece no final). Na segunda parte, trata das técnicas do roteirista. Começa já com a distinção entre história e narração (que eu chamo aqui de fábula e trama). Essa distinção é importante, pois os capítulos vindouros seguirão esta lógica. Chion apresenta muitos aspectos relevantes na construção da história, mas não se esquece dos que envolvem a narração, pensando a divisão em atos e cenas, e depois trazendo *macetes* e destacando os erros mais comuns na criação de roteiros.

Por fim, trago uma obra da qual não encontrei publicação em português. Tive contato com citações e referências dela, mas sempre em inglês ou espanhol. Trata-se de *Técnicas del guión para cine y televisión*, de Eugene Vale (1996). Um tempo atrás, me foi passado um arquivo digital com parte dela, mas somente na biblioteca da PUCRS consegui a obra completa. Apesar de não haver publicação em português, nem ter feito parte de minhas leituras iniciais, dou destaque a ela como referência, por apresentar, em sua estrutura, certa divisão que se adequa ao que apresentei acima como sendo o ideal, ao meu ponto de vista, a um manual de roteiro cinematográfico: ela trata da linguagem cinematográfica na parte I (*La forma*), da construção da história na parte II (*El relato*) e da trama - incluindo a formatação do roteiro - na parte III (*La construcción dramática*).

Destaco, abaixo, aspectos de determinados manuais que, de alguma maneira, irão reaparecer nos capítulos posteriores, quando tratarei mais especificamente de meu roteiro.

1.2.2 Conhecimentos narrativos e dramáticos

A grande maioria dos manuais de roteiro se preocupa em munir seu leitor com conhecimentos bastantes para se contar uma história, fazendo-o ver a estrutura necessária para sustentar a criação de um mundo ficcional, além de identificar as características dos personagens, seja na criação desse personagem, seja no caminho e provações que ele terá de percorrer para alcançar seu desejo, objetivo ou sossego. Como acontece com estudantes de literatura, nos primeiros anos dos cursos de letras, logo é dado a conhecer ao leitor a figura essencial de Aristóteles, e seus conceitos de *nó* e *desenlace*; a classificação entre *épico*, *lírico* e *dramático*; as três unidades da ação dramática: *tempo*, *espaço* e *ação*.

Outro conceito recorrente nos manuais é a divisão em três atos. Ela aparece em praticamente todos os livros: quando não é pregando seu uso, como estrutura clássica, é criticando-a (como acontece no *Manuel* de Saraiva e Cannito). Essa divisão é apresentada por Field, aparece em Comparato, Mabley e Howard, Campos e Chion. De forma simples, pode-se dizer que

o primeiro ato envolve o espectador com os personagens e com a história. O segundo ato o mantém envolvido e aumenta seu comprometimento emocional. O terceiro ato amarra o enredo e leva o envolvimento do espectador a um final satisfatório. Em outras palavras, uma história tem um começo, um meio e um fim (HOWARD E MABLEY, 2002, p. 54).

Ao apresentar a divisão em três atos, Field (2001) ressalta a característica que deve ter um roteiro em equivaler uma página a um minuto de projeção. Assim, ele estabelece um certo número de páginas (e, com isso, um certo tempo) para cada um dos atos. O primeiro ato, que é de apresentação, deveria conter trinta páginas.

O roteirista tem aproximadamente trinta páginas para *apresentar* a história, os personagens, a premissa dramática, a situação (as circunstâncias em torno da ação) e para estabelecer os relacionamentos entre o personagem principal e as outras pessoas que habitam os cenários de seu mundo (FIELD, 2001, p. 4) [grifo do autor].

Diz o autor, também, que são os primeiros dez minutos (e dez páginas de roteiro, portanto) os suficientes para que o espectador perceba se gosta ou não de um filme. Já o segundo ato tem o dobro do tamanho de páginas e minutos e é caracterizado como *confrontação*. Esse ato deve apresentar os obstáculos que impedem o protagonista de alcançar seus desejos. Segundo Field, “todo drama é conflito. Sem conflito, não há personagem; sem personagem, não há ação; sem ação, não há história; e sem história, não há roteiro” (2001, p. 5). Essa afirmação demonstra o pensamento pragmático e bastante prescritivo do autor.

O último ato, a resolução, traz o final da confrontação, o clímax e a resolução. Tem em torno de trinta páginas, pois Field está pensando em um filme de 120 minutos. Para passar de um ato ao outro, é preciso haver pontos de virada, que levam a ação em outra direção. Maciel (2003) destaca também a criação, por parte de Field, de mais duas viradas, o que caracteriza cinco pontos de viradas que, com os três atos, são chamados de *paradigma* de Field.

Além dos três atos, os manuais de roteiro se preocupam com a curva dramática, características dos personagens, conceituação de situação dramática, criação de diálogos, entre outros elementos. Destaco, nos parágrafos abaixo, alguns desses elementos para a criação da história.

Howard e Mabley (2002) apresentam três elementos importantes para a construção de uma história: o personagem; seu objetivo; e, como terceiro elemento, os obstáculos. “Sem empecilhos à realização do desejo do protagonista, não haveria conflito nem história” (HOWARD e MABLEY, 2002, p. 84).

O *obstáculo*, segundo os autores, pode ser um, dois, vários, inclusive vindos em sequência. Mas é preciso atentar, segundo os autores, para que o obstáculo não seja tão grandioso a ponto de o protagonista não ter oportunidade de vencê-lo, nem ser demasiadamente brando que possa ser facilmente transposto. Porém, é possível que seja sutil e complexo, com o quanto não se confunda contratempos com obstáculos. Se o fator não impede um objetivo, uma meta, então, não é um obstáculo. Este precisa impedir o objetivo de pelo menos um dos personagens.

Michel Chion (1989) dedica bom número de páginas para tratar o *diálogo*. Ressalta que o diálogo sempre foi importante no cinema, inclusive no cinema mudo. Além disso, para o autor, o diálogo deve ser dinâmico e não apenas composto por perguntas e respostas mecânicas. Outro ponto importante é o de refletir o personagem, ainda que o diálogo no cinema não deva ser realista, com seus tropeções e redundâncias, mas sim, breve, concentrado. Também não deverá seguir pelo texto escrito. Portanto, “o equilíbrio do diálogo deveria ser encontrado, entre a concentração excessiva do texto escrito e o caráter demasiado diluído da verdadeira conversa realista” (CHION, 1989, p. 104)

Chion (1989) destaca, também, a importância de saber os *nomes dos personagens*, mas começa dizendo que, muitas vezes, seguimos um filme completo, ou lembramos dele depois, mesmo sem lembrar o nome dos personagens. O que interessa é que os nomes cumpram sua função durante o filme. Chion trata, então, do momento em que ficamos sabendo o nome dos personagens, e como se dá a escolha desses nomes.

Dei ênfase aos três elementos acima, pois eles são importantes na reflexão, que aqui apresento, sobre a construção de meu roteiro. Por isso, irão reaparecer quando eu tratar especificamente de minha criação. Pensei o *obstáculo* ao trabalhar com ressentimento. Discorro sobre o *nome dos personagens* quando pormenorizo a construção de Bernardo. Meu dilema com os *diálogos* vai aparecer na segunda parte da reflexão, quando me aproveito das ressalvas dos leitores do primeiro tratamento do roteiro.

1.2.3 Escrita e formatação de roteiro

Escolhi minha formatação desde os meus primeiros estudos de roteiro. Utilizo o formato *master scenes*¹¹ por uma questão estética e também pela facilidade. Por haver partido de conhecimentos teóricos literários e de criação narrativa, desde cedo, ao começar a escrever roteiros, busquei atentar para as peculiaridades do roteiro e a forçar uma escrita longe do que eu

¹¹ Cf. 2.1.2.1 A formatação do Roteiro.

estava acostumado na literatura. Isso não quer dizer que não pense, e já não tenha experimentado, mesclar os gêneros. Porém, inicialmente, me *políciei* na *pureza* do roteiro.

Levei em consideração, além da formatação, algumas regras de escritura que tratam: a personagem, o tempo, a ordem do que é descrito e narrado, a decupagem implícita, entre outras. Por exemplo, nunca escrevi *câmera* e não escrevo nada que não seja audível ou visualizável. Repito: não que eu ache um grande erro, pois algumas vezes o roteirista está tentando passar uma sensação (para o diretor, elenco e equipe) que, durante a gravação, será resolvida. Talvez minha escolha se dê porque eu queira ter maior controle sobre a obra e deixe pouco para o diretor *experimentar*, mesmo sabendo que em alguns casos o diretor poderá fazer de seu jeito e não respeitar o que diz o roteiro. Querer ter maior controle sobre a obra não quer dizer que eu acredite que o roteirista tenha uma posição privilegiada, ou deva ter, em uma produção cinematográfica. Cinema é trabalho coletivo, e aproveitar-se disso, das ideias, experiências e dedicação das pessoas envolvidas é uma das grandes riquezas dessa arte.

Apenas duas vezes um roteiro meu foi realizado sem que eu participasse da gravação e edição. Em uma delas, tive uma grata surpresa com a interpretação do ator, e a direção e fotografia foram bem interessantes (e respeitaram o roteiro), mas a segunda experiência era um argumento, e foi bastante modificado, e acredito que o produto final ficou aquém do que era proposto.

Field (2001) diz que a forma do roteiro é extremamente simples e, até mesmo por isso, ele prega que devemos utilizá-la desde as primeiras práticas de escritura. Por isso, o melhor é não escrever como um conto, um pensamento, ou uma reportagem, mas sim, escrever na formatação do roteiro. Mais adiante¹², explico a formatação e reitero esse pensamento de Field, justificando, inclusive, porque utilizo muito mais o computador, ao escrever um roteiro, do que quando escrevo um conto, por exemplo (ao escrever conto, muitas vezes, escrevo em papel e à mão).

Field esclarece que não é função do roteirista escrever as posições de câmera. Essa é uma função do diretor e do diretor de fotografia. Segundo ele, nas décadas de 1920 e 1930, o trabalho do diretor era dirigir os atores, “e era o trabalho do roteirista escrever as POSIÇÕES DE CÂMARA para o cinegrafista. Não é mais assim” (FIELD, 2001, p. 156) [grifo do autor].

A tarefa do roteirista é escrever o roteiro cena a cena, plano a plano. Um plano é aquilo que a câmera mostra. Por isso mesmo, um roteirista não deve colocar a palavra *câmera* no roteiro, ou expressões tais como: *a câmera vê* ou *a câmera mostra*. Escrever um roteiro é estar centrado na composição de imagens, ou seja, cada palavra ali presente deve funcionar para permitir o leitor

¹² idem

visualizar um personagem, uma ação, um espaço. Se o roteirista escrever *a câmera mostra* irá fazer com que o leitor visualize esta câmera. Em um filme, quando o espectador visualiza a câmera, é por uma enorme falha na gravação e na edição. O espectador não pode e não deve enxergar elementos da produção do filme. Claro, que esse preceito não se aplicaria quando o filme se propõe conscientemente a mostrar sua produção, por exemplo, algum documentário em que vemos uma câmera ou microfone em quadro ou um filme que queira parecer mal feito (conhecidos como filmes B), ou que busque a metalinguagem.

Porém, Field diz que a palavra *câmera* é utilizada em alguns roteiros, mas deve aparecer muito pouco. Alguns roteiristas não se importam com essa questão de aparecer a palavra *câmera* e, inclusive, outras indicações. Geralmente, são roteiristas que escrevem para eles mesmos dirigirem depois. Então, alguns elementos da produção podem estar presentes. No roteiro de *Estômago* (Marcos Jorge, 2007), assinado por Lusa Silvestre, Cláudia da Natividade e pelo próprio diretor, Marcos Jorge, na primeira cena aparece a palavra *câmera* duas vezes:

1. INT. CELA – DIA

FADE IN:

Detalhe dos dentes de um homem falando. A **câmera** lentamente vai abrindo e mostrando um homem de mais ou menos trinta e cinco anos, que fala diretamente para a **câmera**, tendo ao fundo uma parede de concreto, velha e suja. Ele continua a fala iniciada ainda na tela preta (SILVESTRE, NATIVIDADE e JORGE, 2008, p. 33) [grifo meu].

Em vários momentos do roteiro, aparece a palavra *câmera*, e outras referências à produção, como a palavra *plano*.

Do mesmo modo, no roteiro de *As melhores coisas do mundo* (2010), com direção de Laís Bodanzky e roteiro de Luiz Bolognese, também aparece a palavra *câmera*.

Detalhe do mural com fotos de Hermano com amigos adolescentes. Entre as fotos de amigos, há uma foto, já meio descolorida, da família. Vemos Pai, Mãe e dois meninos de seis e oito anos de bicicleta num parque. Estão felizes, sorridentes. Câmera se aproxima lentamente da foto da família feliz (BOLOGNESE, 2010, p. 33).

Field (2001) sugere que no lugar da palavra *câmera*, deve-se buscar o assunto do plano e descrevê-lo. Sugere, também, usar termos como *vemos, enquadramos, novo ângulo*.

Já me acostumei, pois comecei assim em minhas primeiras práticas de adaptação ou de escrita de roteiros originais, a descrever o que a câmera vê, como prega Field, e por isso, poucas vezes senti a necessidade de me referir à câmera, de usar a palavra. Porém, confesso que, em alguns momentos, tive dificuldades na descrição. Um desses momentos tem a ver com o exemplo do filme *Estômago*, citado acima. Não sei como descrever a situação em que o personagem olha para a câmera. Em um filme de ficção, essa situação geralmente não acontece, pois quando ocorre, está identificada com o ponto de vista de um personagem, ou seja, quando o personagem

que olha para a câmera estiver olhando diretamente nos olhos do outro, e a câmera, na verdade, está no lugar desse olhar, é o ponto de vista do outro personagem.

Olhar para a câmera pode ser considerado um *erro*, ou uma quebra da *quarta parede*. Em cursos de atuação para televisão e cinema, é uma das primeiras coisas que se ensina ao ator. Porém, poderá acontecer, propositalmente. Cito o exemplo do filme *Curtindo a vida adoidado* (*Ferris Bueller's Day Off*, 1986), dirigido e roteirizado por John Hughes, em que o personagem principal, Ferris, falava diretamente com a câmera, fazendo uma narração. Atualmente, a série *House of Cards* (2013) apresenta *solilóquios* do protagonista diretamente para a câmera (e para o espectador). Em *Uma canção para Ricardo*, há momentos que os personagens olham para a câmera, mas para as câmeras que fazem parte da diegese, isto é, as usadas para gravar os vídeos de Antônio e de Bernardo.

1.2.4 Arte e técnica cinematográfica

Carrière deixa bem clara sua ideia de que o roteirista é mais cineasta que escritor. As qualidades de escritor não prejudicam, mas é apenas uma qualidade observável no roteiro. O roteiro é a primeira forma do filme. “Un guión es ya la película” (CARRIÈRE, 1998, p. 15). Apesar dessa afirmação, Carrière começa sua obra dizendo que é comum encontrar, nas lixeiras das produções cinematográficas, os roteiros amassados, sujos, rasgados. E, muitas vezes, quando são publicados, após a realização do filme, a versão impressa será composta a partir do filme pronto (e não a última versão dada à equipe de produção), em um processo inverso, pois no lugar da publicação do roteiro em que se baseou a gravação, será o filme pronto a base do roteiro publicado. Como já disse antes, foi o que aconteceu com o roteiro do filme *Cidade de Deus* (2002, Fernando Meirelles), o roteirista Bráulio Mantovani fez mais de dez versões, mas a publicação do roteiro foi realizada a partir do próprio filme, com as falas ali presentes e respeitando a edição. Inclusive a diagramação do livro com o roteiro publicado não respeita a formatação de roteiro.

Quando Carrière afirma que um roteirista é um cineasta, quer também dizer que o roteirista precisa conhecer a arte cinematográfica. Por isso, pode haver um grande escritor de romances que não necessariamente será um bom roteirista. Passar de escrever romance ou conto a escrever roteiro, de um dia para o outro, é extremamente difícil.

Escapar al encanto de las frases, a la seducción de las palabras, no escribir en una forma definitiva, llevar la película como en un vientre fértil, escribir para el cine: ardua empresa que tiene sus dichas y sus oscuridades. Pero un guionista no se improvisa (CARRIÈRE e BONITZER, 1998, p. 16).

Carrière e Bonitzer falam, como já dito, de conhecimentos que o roteirista precisa ter sobre a indústria cinematográfica e das demais fases de produção. Penso como eles.

Field (2001) lembra F. Scott Fitzgerald como exemplo. Um grande e importante escritor que tentou escrever roteiros, mas os seus textos que foram filmados precisaram sempre ser modificados inúmeras vezes. Carrière e Bonitzer (1998) dizem que o roteirista precisa entender a montagem, pois ela é importante característica do cinema. Porém, ressalto que quase não existe discussão em manuais (pelo menos nestes que apresento, aqui) sobre procedimentos de montagem, gravação, direção, fotografia ou características do plano cinematográfico e do som e imagem.

Ainda assim, os manuais tratam de procedimentos que apontam para a aplicação de elementos da história na especificidade cinematográfica, ou seja, tratam de como contar e/ou mostrar a história.

A obra de Howard e Mabley (2002) apresenta *ferramentas do roteiro* com subcapítulos dedicados a itens que ressaltam pontos importantes a se pensar na construção da história, mas também questões que ajudam a contar a história e a pensar a realização em audiovisual. Uma delas é a *exposição*. A exposição é recurso utilizado comumente no teatro e no cinema, pois possibilita dar uma informação ao público, informação esta que, na literatura, por exemplo, poderia muito bem ser dada pelo narrador, mas mesmo no drama, na tragédia, era função do coro. São fatos que não ficam claros pela ação, mas que precisam ser conhecidos pelo expectador. A exposição revela aquilo que os personagens já sabem, por exemplo, algo do passado deles, alguma relação de parentesco. O roteirista, principalmente o iniciante, pode incorrer no erro de exagerar na exposição, principalmente na parte de apresentação da história, em seu início. Howard e Mabley deixam claro que muitas informações o público entende sem que seja necessário serem explicitadas. Por isso, a exposição deve ser usada com parcimônia.

A contrapartida cinematográfica do narrador ou do coro é a narração em *off*, em geral feita pelo personagem central. Nas mãos de um especialista, como é o caso de Billy Wilder (...) esse tipo de exposição pode se tornar uma ferramenta eficaz, mas na maior parte dos casos não deve ser a primeira opção do roteirista (HOWARD e MABLEY, 2002, p. 102) [grifo do autor].

Realmente, o uso de narração com voz sobreposta (*off*) é bastante criticada por roteiristas e também diretores, principalmente por parecer ser um recurso *preguiçoso*, isto é, quando a narração está no lugar de acontecimentos que poderiam ser expostos através de ação. Por outro lado, a narração segue sendo utilizada e com efeitos muito interessantes, por exemplo, quando a intenção é paródica, ou quando usada com criatividade.

Sobre exposição, Howard e Mabley aconselham que seja utilizada em cenas que contenham algum nível de conflito, como uma discussão entre personagens. Segundo os autores, o melhor é que a exposição seja adiada o máximo possível, deixando o público trabalhar com as elucubrações acerca da história dos personagens. Dizem também que se houver “trechinhos tentadores de informação que apontem para revelações ou informações futuras que o espectador quer obter, surge interesse pelos personagens e suas ações” (p. 103). Portanto, usar conflito ou humor, dar informações aos poucos, adiar a exposição são os melhores usos desse recurso.

Algumas vezes informações do passado podem ser reveladas por uma fotografia, uma notícia de jornal, um vídeo, entre outras. Todas elas são modos de evitar a informação dada no diálogo ou fala dos personagens.

1.2.5 Leitores de Manual

Acredito ser imprescindível ao roteirista conhecer sobre cinema, ter noção de conceitos, aplicações, teorias e história. Porém, ao analisar manuais de roteiro, percebi sempre maior preocupação em debater sobre como contar uma história, do que tratar das questões da arte cinematográfica.

Nesse sentido, posso pensar em leitores de manual de roteiro com diferentes formações: aquele que, de certa forma, já tem familiaridade com a teoria e/ou com o fazer cinematográfico; e aquele outro, que tem familiaridade com o contar histórias, com narrativas e dramas, mais identificado com o escrever. Há, ainda, é claro, aquele interessado em começar a carreira de roteirista, mas que não possui formação nem literária, nem cinematográfica.

Através da análise dos manuais de roteiro, percebi maior preocupação, por parte dos autores dessas obras, em proporcionar conhecimentos relativos à arte de escrever histórias, o que discuto na seção sobre conhecimentos narrativos. Muito pouco sobre conceitos de cinema está presente nos manuais. Com isso, entendo que os autores enxergam um público alvo já informado sobre o fazer cinema, mas com menos informações sobre escrever histórias.

Entendo a prioridade de conceitos narrativos e dramáticos nos manuais, e compreendo a visão dos autores em relação ao público alvo: quem se interessa por escrever roteiros costuma vir de atividades relacionadas com comunicação, jornalismo e, claro, cinema. É mais raro que os roteiristas venham de cursos de letras, por exemplo. E acredito que não só roteiristas, mas sim, escritores, de modo geral.

Fazendo parte de um programa de pós-graduação em Escrita Criativa, ainda que pertencente a um programa de pós-graduação em Letras, encontro muitos colegas egressos de cursos na área de comunicação e bem menos egressos de cursos de Letras. Na minha seleção para ingresso no doutorado¹³, entraram quatro alunos. Minha formação na graduação é Direito e Letras; uma colega veio do Jornalismo; outro colega, estrangeiro, é formado em inglês e Jornalismo e a quarta é formada em Letras e Jornalismo. Portanto, eu era o único sem formação em Jornalismo. Na seleção de mestrado, dos oito ingressantes, sete eram egressos da Comunicação e apenas um de Letras.

Os cursos de Letras são, em sua maioria, licenciaturas, e, infelizmente, muito pouco incentivam à escrita criativa. Já em cursos de comunicação, a escrita é exercitada o tempo todo. Cursos de bacharelado em letras e, principalmente, voltados à escrita criativa, como acontece na PUCRS, poderão ajudar a enriquecer a presença de egressos de Letras.

Importante salientar que, assim como eu, um bom número de estudantes de letras busca o curso justamente por gostar de escrever. Na minha graduação, conheci alguns. Porém, o curso, como já dito, não tem preocupação em incentivar a escrita criativa. Também na educação básica pouco se incentiva. Como professor de cursos de letras, sempre tentei instrumentalizar meus graduandos com ferramentas de incentivo à escrita, para que pudessem aplicar em seus futuros alunos ou em seus estágios. Recentemente, ministrei disciplina voltada ao ensino de escrita criativa, em especialização, na área de metodologias de ensino de línguas e literatura e também fiz um artigo sobre isso, para um livro dessa especialização. Porém, entendo que é um longo caminho a seguir até que os cursos de letras valorizem a criação.

Por tudo isso, repito, consigo entender que autores de manuais de roteiro tenham como público-alvo leitores não oriundos de cursos de letras (mas sim, aqueles que, de alguma forma, tenham interesse na produção audiovisual), e assim, preencham seus manuais com conteúdos sobre drama e narrativa, Aristóteles, criação de personagem e, principalmente, noções de trama, de enredo, etc.

Depois de analisar os manuais, preparo-me para a criação de um que traga, de forma equilibrada, noções de formatação e escritura de roteiro, conhecimentos narrativos e dramáticos, que aborde arte e técnica cinematográficas e que ainda apresente oficinas de criação de ideias.

Abaixo, apresento uma reflexão ensaística, quase um resumo, das questões que vim apontando ao tratar da ideia e do roteiro que apresento como tese.

¹³ Realizada em 2012 para entrada em 2013.

1.2.6 Esse roteiro, um roteiro.

O roteiro tem sua função específica dentro de uma produção audiovisual. Pode ser o projeto solitário de um roteirista que, ao término de sua criação, partirá em busca de produtores e diretores. Pode ser, também, resultado das vontades e ideias de um grupo de gente, associados ou não, já prontos, ou ainda não, para gravar a história contida nele. De qualquer modo, o roteiro tem seu lugar numa etapa inicial da produção audiovisual, ainda que esteja sujeito a mudanças em etapas posteriores, como gravação, ou, mesmo, edição.

Os leitores dessa obra escrita são bem previsíveis, se não as pessoas, pelo menos as profissões e funções, pois quem lê um roteiro é, geralmente, o grupo de pessoas que irá transformá-lo em um filme: produtores, diretores, atores, técnicos, editores, executivos da indústria audiovisual. Roteiro não é filme, ou o filme. Roteiro é o filme em palavras. Mas o filme em palavras não é filme, é o roteiro.

A peculiaridade do roteiro, que agora apresento, e nesse documento em que agora apresento – a tese – reside no fato de que os leitores não são as pessoas que vão transformar as palavras escritas em imagem e som. Ainda que tivessem poder para fazer isso. Os leitores desse roteiro vão analisar o roteiro por si só. Alguns estarão mais focados na história, outros nas indicações visuais, ou na estrutura, ou nos diálogos, ou mesmo em tudo. Mas eles não vão analisar o roteiro em função do filme, comparando ou verificando sua atualização em imagens. Não há um filme, nesse momento, para isso. Ainda que possa haver uma preocupação com a possibilidade de realização do filme virtual no roteiro, nenhum desses leitores se preocupará se seu dinheiro ou tempo estarão bem empregados na realização audiovisual.

Esse roteiro é só um roteiro. Para a solenidade a que ele está destinado nesse momento, o roteiro se basta. Serve para ver se vou ser aprovado a partir de um requisito parcial e final, no Doutorado em Escrita Criativa da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Mesmo que hipoteticamente alguém da banca diga: *Vai ser muito difícil conseguires esses atores ou São cenas demais, em um tempo muito estendido, diversas estações do ano, teu filme iria sair muito caro, e isso é uma dificuldade grande na realidade do cinema brasileiro*, não serão esses, acredito, os fatores que farão com que eu deixe de ser aprovado no curso (mas bem poderia ser esses os fatores de o roteiro não ser aceito para ser filmado). O meu roteiro está inserido em uma etapa, e tem uma função, mas não são as mesmas (pelo menos, nesse momento) de outro roteiro cinematográfico de um longa-metragem qualquer.

Também o roteiro não é o requisito único desse instrumento final de avaliação do curso de Doutorado em Escrita Criativa da PUCRS. Faz parte vir acompanhado de reflexão teórico-

crítica do próprio autor (no caso, eu). E além da reflexão teórico-crítica, quem sabe seria bom vir indicado (e vem) o percurso de criação, a metodologia, os documentos do processo criativo. É um duplo labor.

Pode até parecer que esse não é um Doutorado em Escrita Criativa, mas um Doutorado em Teoria da Literatura, onde o pós-graduando pode escolher uma obra para analisar, ou criar a sua própria obra.

Retomando o percurso das ideias iniciais dessa seção, chego à afirmativa que diz: “Não interessa se esse roteiro vai virar filme ou não. Para a função que ele vai agora desempenhar, esse roteiro não é o processo inicial de um filme, o roteiro é algo com início, meio e fim. Ele sustenta a si mesmo, se basta. Esse roteiro não é etapa de um filme. *Esse roteiro é só um roteiro*”.

Agora, retomando o percurso das ideias seguintes dessa seção, chego a outra afirmativa: “Esse roteiro deve ser analisado teórica e criticamente. A teoria deve estar de acordo com os estudos literários, por fazer parte de Programa de Pós-Graduação em Letras, mas deve também conter teoria do cinema, pois faz parte de linha inserida em processo de realização de cinema. Ainda que não de um filme em particular. Então *esse roteiro é a base para análise teórico-crítica*”.

Se eu for (e vou) juntar as duas ideias afirmativas, chegarei à conclusão paradoxal de que *esse roteiro é só um roteiro* e que *esse roteiro não é só um roteiro*. Para não me valer da ideia (surrada, de tanto uso) de Magritte, prefiro não dizer que *ele não é* (tentando fazer ver o que ele é), mas sim dizer o que *ele é* (ainda que não seja e eu o tenha reforçado anteriormente dizendo não ser): *Esse roteiro é um filme*.

Mas por que eu diria que esse roteiro é um filme? De que me valeria?

Preciso, por obrigação acadêmica (o que, afortunadamente, não me impede de também querer), fazer a análise da minha criação. Poderia me valer de teoria apenas da escrita criativa, ou da teoria de estrutura da história, de elementos narrativos, literários ou de criação de personagem. Mas me apetece¹⁴ usar também teorias cinematográficas. Como analisar o som, se a palavra escrita não fala com voz audível ao ouvido humano? Ou como analisar a cor, se na folha branca a palavra em negro não pigmenta em vermelho? E como dissertar sobre os cortes e o campo, se a tela da página não separa os planos?

Para que eu consiga analisar o roteiro, usando a teoria do cinema, preciso que meu roteiro seja o meu filme. Então, meu roteiro também tem uma função dupla (como esta tese tem): ele é o roteiro do filme; e é o filme dado pelo roteiro.

Alguém poderá dizer: *meu filho (ou tio, se a pessoa for mais nova do que eu), a teoria da literatura estuda textos literários apontando neles som, cor e imagem, e nunca precisou dizer que o texto é um filme,*

¹⁴ Peço perdão pela palavra *culinária*, mas me dá vergonha em usar, por exemplo, palavras de *libido*, como *gozo* e *prazer*, a la Barthes, e outros.

ou uma música. Eu vou entender essa crítica, e muito provavelmente até aceitar e concordar com ela. Ainda assim, não vou deixar de dizer que *esse roteiro é um filme.*

1.2.7 Esse roteiro, o filme.

O roteiro cinematográfico não é apenas a forma escrita de uma história a ser apresentada no filme. Ele é a forma escrita da história, das falas, das imagens e dos sons. Ele deve ser a *descrição* fiel do que se pretende mostrar e fazer ouvir. Cada palavra que se vai ouvir do personagem deve estar explícita, em discurso direto (sempre em discurso direto), no roteiro. Cada lugar, em que for realizada a cena, deve estar indicado. Nada que não seja possível ser visto ou ouvido deve estar no roteiro. No roteiro, não está o sentimento do personagem, se não pudermos, de alguma forma, vê-lo ou ouvi-lo. No roteiro, não há passagem de tempo que não deixe marcas (dizer: *João está sentado esperando há duas horas* é algo impossível de filmar, pois como o espectador vai saber quanto tempo ele estava ali?), não há relações entre as pessoas que não sejam explicitadas em fala ou de alguma outra forma. Por exemplo, *João e seu irmão Jacó esperam Susana por duas horas* é uma descrição impossível de passar ao espectador, a não ser que sejam irmãos gêmeos, pois assim a grande semelhança vai sugerir o parentesco.

Por isso é preciso ter cuidado com as palavras na criação do roteiro. Na literatura, duas ou três palavras podem nos dar todo um panorama de sensações do personagem que, no roteiro, deverá ser indicado através de exterioridades do próprio personagem, ou indicações através da relação com o ambiente, ou com inserção (*insert*) de outras imagens. Há uma gama de artifícios para que o roteirista (e o diretor depois) consiga mostrar aquilo que não se mostra, que se esconde, que não podemos ver ou ouvir.

No filme *Saneamento básico: o filme*, os personagens estão se aventurando na criação de um roteiro e, posteriormente, de um filme. Em determinado momento, o personagem Joaquim está lendo o roteiro que Marina escreveu, e se depara com situações que não podem ser gravadas:

JOAQUIM: Nossa história começa numa pequena e tranquila comunidade ao pé de uma montanha. Bonito... Uma brisa refrescante traz do vale o aroma das corticeiras em flor. Como é que você vai filmar isso?

MARINA: O quê?

JOAQUIM: O aroma das corticeiras em flor.

MARINA: Não, mas eu não vou filmar, quem vai filmar é o Fabrício.

JOAQUIM: E como é que o Fabrício vai filmar o aroma das corticeiras em flor?

MARINA: Bom, não sei, o... Mas, Joaquim, isso aí é só o... o tal do roteiro, a Marcela falou que tinha que ter dez páginas, eu comecei a enrolar, né? E olha, só tá com três páginas. Não gostou, me dá aqui.

JOAQUIM: Não, não é não gostei, Marina, eu fiz uma pergunta. Não é pra você ficar assim, eu fiz uma pergunta pra você. (SANEAMENTO..., 2007)

Portanto, a escritura do roteiro, de certo modo, obriga ao roteirista a ser mais objetivo, a *brincar* menos com as palavras. Cinema não é, essencialmente, uma brincadeira com as palavras, como a literatura pode ser, ou pelo menos permite ser. Cinema é brincadeira com as imagens e com os sons. Podemos brincar com a palavra escrita, no roteiro, mas essa brincadeira tem muito mais a ver com as imagens que essas palavras suscitam.

A objetividade funciona para que o leitor do roteiro consiga visualizar e projetar o filme em sua mente. A intenção é que cada leitor consiga *ver* o que o roteirista *viu*. Não interessa, para o roteirista, trabalhar com as palavras, mas trabalhar com as imagens das palavras. Roteirista, produtor, diretor e atores devem ter em suas mãos um texto o mais objetivo possível (e a formatação e convenções do roteiro ajudam nisso), para que tenham todos condição de realizar a mesma obra. Imagine um texto literário tendo que ser filmado, diretamente, sem adaptação por um roteirista. Pode ser realizado, mas será uma confusão, principalmente entre as pessoas encarregadas de o fazer. O roteiro ajuda a todos realizarem o mesmo filme. Mas não é garantia disso.

1.3 FÁBULA

Utilizo nomenclatura de Tomachevski (1973)¹⁵ para este capítulo, na parte de pré-produção e para o outro, da trama, quando trato da produção. Valho-me de sua distinção entre *fábula* e *trama*, que consiste em que a primeira abriga a história a ser contada, e a trama trata de como esta história será contada.

Anteriormente, relatei sobre haver tido a ideia de um avô gravando vídeos de seu dia-a-dia e de fragmentos de memória para um neto que não conhece, e depois, postando-o na Internet com a finalidade de que um dia o neto chegasse a vê-los. Descrevi alguns exercícios de criação e contei das cenas que foram aparecendo nele.

A partir daí, senti a falta de ler alguma teoria sobre os temas que eu iria abordar. De uma forma ou de outra, quando começamos a criar, vamos nos valer daquilo a que um dia tivemos acesso. Segundo Maria da Glória Bordini (1991), em sua tese sobre a criação literária de Érico Veríssimo, o criador se aproveita de tudo o que fazia parte de sua formação.

¹⁵ TOMACHEVSKI, B, Temática. In EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

A seguir, apresento estudos que julguei necessários para a criação do roteiro de *Uma canção para Ricardo*, a saber, o coma, a escrita de si, a crescente importância da comunicação audiovisual e o uso da Internet. A memória, que talvez seja o principal tema de *Uma canção para Ricardo*, será apresentada à parte, diretamente relacionada à construção dos personagens. Assim, vou discorrer sobre memória e ressentimento para a construção do personagem Andréia; a memória de idoso e questões sobre rastro e testemunho para tratar o personagem Antônio e, por fim, a busca da memória, relacionada com Bernardo.

1.3.1 O Silêncio Do Coma

Antes mesmo de começar a realização das oficinas sinestésicas para a criação do roteiro, eu havia tido acesso à obra *Silêncio, por favor!* (2011) de Ivan Izquierdo. Eu comprei esse livro no início de 2012, na Feira do Livro da FURG, no Cassino. Portanto, pouco tempo depois de eu ter tido a ideia de escrever sobre o coma. O que me chamou a atenção foi um capítulo do livro: “O silêncio do coma”. Nesse capítulo, o autor trata das coisas que um paciente de coma pode ouvir. Ele diz: “ninguém pode saber ao certo até que ponto esse paciente, por mais inexpressivo e imóvel que esteja, não ouve, ainda que seja de maneira fragmentária, o que está sendo dito ao seu redor” e daí ele conta a história de Astor Piazzola, que entrou em coma em Paris. Ele estava em coma grau IV (o mais profundo) e alguém comentou que seria uma pena que ele tivesse que morrer longe de Buenos Aires. Piazzola deixou escorrer uma lágrima. Apesar do ceticismo médico, ele foi trasladado a Buenos Aires e, já no caminho, ficou em coma grau II. Em sua cidade, chegou ao coma grau I e ainda se manifestou, ao ouvir amigos tocando. Morreu dias depois.

Ainda no livro de Izquierdo, em um *addendum*, ele diz que “vários estudos recentes usando ressonância magnética funcional demonstraram que pacientes em coma avançado podem perceber o que se fala em seu redor (...) Regiões do cérebro desses pacientes envolvidas com a detecção de sinais e com as emoções respondem a palavras ou expressões das pessoas que estão à sua volta” (2011, p. 117).

Com Gustavo Cerati pode ter acontecido algo parecido ao que ocorreu com Piazzola. Em determinado momento, no hospital, dias depois de entrar em coma, alguns amigos colocaram músicas do próprio artista para tocar. Cerati chegou, segundo relato desses amigos, a movimentar a mão.

Relembrando a história de Cerati e o vídeo a que assisti, nem mesmo uma pessoa sã ouviria, desde dentro do hospital, as vozes dos milhares de fãs cantando lá no estádio. Eu também não sei como a *energia* funciona nesses casos. Mas gostei de acreditar que sim, que Gustavo Cerati recebeu todo aquele *calor*. Acho que minha história veio para alimentar esse meu querer, esse meu acreditar.

Uma coisa eu tive como certa, desde o início: o avô não iria voltar do coma.

1.3.2 Tela Global e as Idades No Cinema

Começo esse capítulo citando Gilles Lipovetsky e Jean Serroy (2011). Os autores enfatizam o início de novo capítulo da história cultural, marcado com a entrada da modernidade em sua era industrial. Elencam diversas invenções (como estrada de ferro, automóvel, avião) que transformaram a maneira como o homem se apropriava do espaço. Também falam daquelas invenções que ampliaram o campo da informação e da comunicação (fotografia, telégrafo, telefone, rádio, televisão). Porém, os autores acrescentam que,

sem dúvida, nenhuma dessas novas técnicas se estabeleceu de maneira tão forte quanto a que criou um dispositivo que viria a se tornar aquele sobre o qual hoje se baseia amplamente a hipermodernidade – a tela – e que se impôs, na virada do século, como a linguagem representativa dos tempos modernos: o cinema (LIPOVETSKY e SERROY, 2011, p. 73-4).

O cinema seria, então, o início do que Lipovetsky e Serroy chamam de *cultura-mundo*, e isso se dá facilitado pela linguagem de fácil compreensão do cinema, e também porque os filmes norte-americanos são exportados para todos os continentes. Outro ponto importante reside na criação da estrela de cinema, que provocará o sonho de mulheres e homens de todos os lugares. Os autores dizem que Hollywood “molda e difunde a imagem da estrela no mundo todo como o primeiro grande produto cultural planetário” (2011, p. 74).

Lipovetsky e Serroy afirmam que o cinema fez sucesso como cultura globalizada, alternando-se com a indústria do disco e da televisão, mas a partir das décadas de 1980-90, houve a proliferação das telas, e assim o mundo tornou-se um hiper mundo. A tela do cinema havia sido substituída pela tela da televisão, e nesse momento surgia a tela do computador que, junto com todas as possibilidades e inovações, tornou-se suporte para a interlocução entre as pessoas: a internet.

A linguagem digital passou a ser uma linguagem planetária, segundo os autores e, no século XXI, a cada ano, a cada mês descobre-se, uma inacreditável progressão.

Daí em diante, as telas estão em toda parte: das telas de bolso às telas gigantes, do GPS ao Blackberry, do console de jogos à tela de vigilância e à tela médica, do

porta-retratos digital ao telefone celular, que adquire ele próprio uma tela de multifunções, possibilitando tanto o acesso à internet quanto a projeção de filmes, o acesso tanto ao GPS quanto à agenda digital. Um mundo de telas, transformado em *web-mundo* pela Rede.

A cultura que aqui se estabelece impõe o reino do virtual. Ora, esse virtual modela a nova realidade (LIPOVETSKY e SERROY, 2011, p. 77).

Os autores franceses dizem que o *homo sapiens* tornou-se o *homo ecranis*. Mesmo antes do nascimento, com a imagem do feto no ultrassom, e depois, no envelhecimento, podendo escolher, via internet, até mesmo caixão e tipo de túmulo. A economia, a sociedade, a cultura, enfim, são remodeladas pelas novas tecnologias de informação e comunicação.

No roteiro de *Uma canção para Ricardo*, fiz questão que os personagens Bernardo, Lucas e Camila acessassem os vídeos de Antônio e os seus próprios, em diversos tipos de suportes: computador, *notebook*, *tablet* e, até mesmo, celular.

Inicialmente, a ideia de Antônio, ao realizar os vídeos, era a vontade de mostrar ao neto atividades que poderiam estar fazendo juntos. Porém, logo aspectos de sua memória começam a aparecer. No presente subcapítulo, porém, não vou tratar os textos dos vídeos como escrita de si, que abordarei a seguir, mas vou encarar a lembrança nos textos e na própria produção dos vídeos, refletindo sobre o que há de importante e de preocupação com a memória, no simples fato de realizar o vídeo e postá-lo na internet, com a intenção de que uma pessoa determinada possa assistir.

Antônio resolve tentar a comunicação através da internet. Cria um *blog*, onde coloca seus vídeos e, inclusive, comenta sobre eles. Não é ideia incomum existir um avô que se insira nas novas tecnologias para poder se comunicar com o neto. Aliás, hoje em dia, é algo bem trivial, pessoas mais velhas aprendem a usar mensagem de texto e *softwares* de comunicação em vídeo via internet, com esse fim.

Lipovetsky e Serroy (2010) afirmam que, no período hipermoderno, o cinema abrange todos os ciclos, todas as etapas da existência e todas as gerações têm direito de cidadania: “são auscultadas e colocadas em cena (...), já não é o homem e a mulher *medianos* que interessam, mas o ser singular, cuja primeira singularidade é a da sua idade, em todas as idades” (2010, p. 102). Dessa maneira, os idosos querem viver a sua idade, seja a terceira ou a quarta. Lipovetsky e Serroy dizem ainda que,

nas sociedades antigas, o ideal associado a este momento da vida era preparação para a morte. Já não é mais assim. Doravante o velho é um indivíduo que se recusa a suportar passivamente o peso da idade. Se ele já não é objetivamente jovem, pelo menos assume como seus os valores juvenis da atividade, do dinamismo, da forma física. Antes a velhice era o momento, pelo menos idealmente, da aceitação das coisas e do destino. Hoje, a terceira idade recusa que o futuro lhe seja obstruído, que as coisas estejam decididas. Mesmo em idade avançada, o indivíduo quer continuar a poder construir, a inventar ou mesma a refazer sua vida (LIPOVETSKY e SERROY, 2010, p. 107).

Antônio pensa exatamente em refazer sua vida. Se hoje vive afastado da primeira família que construiu, a comunicação com o neto pode vir a ser a possibilidade de reatar com a própria filha, mesmo que não tome essa meta de forma explícita.

Os vídeos que cria são forma de escrever sobre si mesmo, de dar-se a conhecer. Essa é a questão que apresento a seguir.

1.3.3. Escrita de Si

Coracini (2005, p. 44) trata da escrita de si na internet, e pensando sobre autores de *blogs*, diz ela que

falar de si a um leitor desconhecido – tão ou mais virtual do que o leitor virtual do texto-papel –, constitui um desabafo sem consequências éticas palpáveis e mensuráveis. Como toda escrita, esta também é remédio e veneno, verdade e mentira, história e ficção, que, lida ao acaso por um leitor “casual”, deixa marcas de si na virtualidade do não lugar (Augé, 1992), no espaço vazio das subjetividades que (re)colhem ao acaso e por acaso fragmentos de si no outro e no outro de si.

Essa ferramenta de comunicação é possibilidade, como direi mais adiante, de Antônio se manifestar e não correr risco de ser rechaçado, ou impedido pela filha, ou mesmo pelo neto. Ainda que o leitor pretendido por Antônio seja o neto Bernardo, há a possibilidade de outras pessoas assistirem, e também comentarem os vídeos. Antônio sabe que, tendo muitos leitores, há mais possibilidade de seus vídeos e textos chegarem ao neto.

Os vídeos, então, são como cartas ao neto. Começam com o caráter de passar por lugares onde Antônio gostaria de ter a presença do neto. Também são instrumento para mostrar um pouco sobre Antônio e, com o tempo, passam a trazer memória de vida. Essa cronologia dos vídeos e textos de Antônio não se apresenta cronologicamente no filme, e nem é facilmente identificável, visto que os vídeos são apresentados de forma aleatória em relação ao tempo em que foram criadas. No roteiro, a ordem de apresentação dos vídeos de Antônio está quase sempre relacionada com a escolha de resposta por parte de Bernardo. Ainda assim, o desenvolvimento da estrutura dos vídeos do avô poderá ser reconhecida no *blog* do Antônio, uma das manifestações transmídias que pretendo apresentar junto ao filme, quando de sua (possível) produção.

Michel Foucault (1992) diz que “a escrita de si atenua os perigos da solidão; dá o que se viu ou pensou a um olhar possível; o facto de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro...” (p. 130). Deste modo, os vídeos são forma de espantar a solidão. No caso de Antônio, essa é uma solidão qualitativa, pois tem uma companheira, mas não tem contato com sua primeira família (ex-mulher, e principalmente filha e neto). Ao falar de si, ainda que não

encontrasse, ou ainda estivesse à procura de, o interlocutor desejado, Antônio vive o momento de uma conversa.

Outra questão importante reside no fato de que, ainda que pense no interlocutor, no momento da realização dos vídeos, o neto não está presente. Essa ausência pode ser um alívio, em certas circunstâncias, pois isenta Antônio de receber, por exemplo, a mesma rejeição que recebeu ao tentar reaproximar-se da filha. Assim, Antônio pode dizer o que gostaria de dizer. Inclusive, explicar suas atitudes, confessar-se. De certo modo, essa possibilidade está relacionada com o pensamento de Foucault, quando este diz: “O constrangimento que a presença alheia exerce sobre a ordem da conduta, exercê-lo-á a escrita na ordem dos movimentos internos da alma; neste sentido, ela tem um papel muito próximo do da confissão ao diretor” (p. 131).

Mais adiante, em sua reflexão sobre a escrita de si, Foucault vai tratar especificamente da carta. Nesse ponto, encontro ainda maior relação com os textos audiovisuais criados por Antônio, já que estes são mensagens ao neto. Também fazem parte da criação do personagem Antônio alguns textos escritos que, ainda que não apareçam na realização audiovisual, poderão fazer parte de elementos de divulgação do provável filme (a que o roteiro cinematográfico se direciona) e seriam a parte escrita do *blog* criado por Antônio, para agrupar seus vídeos. Nesses textos, há algumas explicações sobre os vídeos, inclusive explicitando a intenção de Antônio, ao gravar determinada cena. Alguns textos poderão ser ideias para possíveis outros vídeos (ainda não gravados por Antônio), ou que deram origem aos vídeos já gravados. Nesse sentido, funcionam como cadernos de notas que, como afirma Foucault, “em si mesmos constituem exercícios de escrita pessoal, podem servir de matéria-prima para textos que se enviam aos outros. Em contrapartida a missiva (texto destinado aos outros) dá também lugar a exercício pessoal” (p. 145).

Se pensarmos em vídeos criados por um avô endereçados a seu neto, não será improvável imaginar que em algum deles haverá certo tipo de *conselho*, ou *recomendação*. Inclusive, um vídeo em que apareça certo conselho será o desencadeador da revelação da presença (ou ausência) da filha. Explico melhor: nos vídeos criados pelo avô, há apenas a intenção de comunicação com o neto. Mais adiante, na história, Bernardo também vai responder, em vídeo e pela internet, ao avô. Porém, em nenhum momento a filha de Antônio estará presente na fala ou intenções dos vídeos. Isso irá mudar no momento em que Antônio, ao dar recomendações ao seu neto, perceber que quem deveria fazer isso era Andréia. Foucault reflete sobre isso, ao dizer que a carta - enviada para auxiliar o seu correspondente, constitui, para o escritor, uma maneira de se treinar “tal como os soldados se exercitam no manejo das armas em tempo de paz” (p. 147). Assim, esses conselhos seriam a preparação para uma eventualidade semelhante. Nesse momento,

Antônio vai perceber que está pregando o diálogo entre mãe e filho, mas está esquecendo o diálogo entre ele (pai) e sua filha.

Seguindo nessa ideia, Foucault diz que, à medida em que progride, aquele que é orientado vai tornando-se cada vez mais capaz de, por seu turno, dar conselhos, consolar aquele que tomou a iniciativa de auxiliar. Análogo a isso, irá acontecer, nos momentos finais da história, a percepção pelo neto de a necessidade de uma comunicação completa entre os três personagens (ele, sua mãe e seu avô).

Ainda que separados no espaço, e de certa forma, no tempo, esses personagens estão se comunicando. Foucault afirma que

escrever é pois ‘mostrar-se’, dar-se a ver, fazer aparecer o rosto próprio junto ao outro. E deve-se entender por tal que a carta é simultaneamente um olhar que se volta para o destinatário (por meio da missiva que recebe, ele sente-se olhado) e uma maneira de o remetente se oferecer ao seu olhar pelo que de si mesmo lhe diz. De certo modo, a carta proporciona um face-a-face (1992, p.150).

Em determinado momento, a comunicação via internet será preferida a comunicação face-a-face, e isso será quando o neto souber que o avô está em coma.

Com tudo isso, Antônio se apresenta como um personagem que busca a ação. Ainda que os vídeos possam ter, em alguns deles, conteúdo memorialístico, a intenção não é apenas guardar (ou resguardar) essa memória, visto que há a publicação na internet. Inicialmente essa publicação não tem a função de servir como *banco de dados*. Ao contrário, os vídeos estão ali para servirem de carta, estão pedindo uma resposta do neto. Quando o avô conta fatos do passado, ainda assim, em algum momento, ele provoca a reação do neto, ele pede a presença do neto naqueles lugares de memória.

1.3.4 Visibilidade e Internet

Serge Tisseron (2013) afirma que as novas redes trazem como característica a multiplicidade de vias de acesso e de consulta, além, é claro, da grande variedade de mensagens que nelas podem ser inscritas.

Assim, em uma única postagem de *blog*, é possível a convivência de texto escrito, figura, foto, vídeo e música. Essa característica foi a que me fez me inclinar, inicialmente, a realizar obra em dois códigos: o escrito e o audiovisual. Meu objetivo inicial foi o de escrever um romance e um roteiro, ao mesmo tempo, como já dito. Ainda assim, depois de focar na realização do roteiro, sempre pensei em construir o *blog* de Antônio, com todas as postagens e talvez alguns comentários (e até em ser aberto para novos comentários). Essa seria uma estratégia de

divulgação, mas mais do que isto, seria extrapolar a barreira do gênero filme. Ainda que não haja o livro, existir o *blog* soma-se ao audiovisual.

Tisseron se questiona sobre a variedade de manifestações criadoras que hoje tem a divulgação e o reconhecimento facilitados pela internet. A pergunta que ele se faz é se é algo novo os desejos incutidos nas criações dispostas nas redes, chegando à resposta de que eles “são tão antigos quanto a própria vida social” (TISSERON, 2013, p 128). Então, o autor aponta o que as novas redes não mudam e o que as novas redes mudam acerca desses desejos.

As redes mantêm desejos como o de *intimidade*, *extimidade*¹⁶, *desejo de que nunca me esqueçam*, *de controlar a distância da relação e a valorização da experiência reflexiva*.

Ainda que seja possível relacionar o desejo de intimidade e o de *extimidade* com o personagem Antônio, acredito que os três últimos estejam mais próximos dos desejos do personagem.

No desejo de intimidade, como ressalta Tisseron, há o controle da exposição do próprio corpo ao olhar do outro. A partir do corpo, tudo aquilo que o extensiona (roupas, armário, a casa...) também deverá estar sob este controle. É o poder se controlar, mas se ocultando. O desejo de *extimidade* (como chamou o autor), ao contrário, é o poder se mostrar. Queremos, então, mostrar “certos aspectos de nosso eu íntimo para que os outros os validem, a fim de que eles passem a ter maior valor aos nossos próprios olhos” (p. 129). Os dois desejos são articulados com a autoestima: “construir sua intimidade aumenta sua autoestima” (p. 128). O caminho é o mesmo, pois cada um “constrói para si primeiramente um território íntimo oculto aos olhos dos outros, depois continua com a construção de um território êtimo, ou seja, situado no espaço público, mas nutrido por sua intimidade” (p. 129)

Ao apresentar o *desejo de que nunca me esqueçam* Tisseron, diz que trocamos a vontade de nos relacionarmos com alguém que pensa em nós o tempo todo, pela possibilidade de que um grande número de pessoas pense em nós de vez em quando. Trocamos qualidade por quantidade, portanto.

Em *Uma canção para Ricardo*, esse desejo está presente, mas se dá de forma um pouco diferente: a intenção de Antônio é dar-se a conhecer, para depois, não ser esquecido. Ele sabe que o neto sabe muito pouco dele, ou, ainda, que aquilo que o neto conhece sobre o avô vem sob o ponto de vista de sua ex-mulher e de sua filha, duas pessoas que não gostavam dele. Temos, então, a vontade de estabelecer relação com uma pessoa: o neto. Nesse caso, não seria trocar uma por diversas. Porém, a escolha do canal de comunicação Internet, invariavelmente irá encontrar

¹⁶ Segundo Nolwenn Hènaff, Tisseron formula extimidade como “o movimento que impulsiona cada um a expor parte de sua vida pessoal, tanto física quanto psíquica” (HÈNAFF, 2013, p. 154).

diversos receptores. Muitas pessoas tem a possibilidade de conhecer a história de Antônio. Antônio está se expondo, falando de seu passado, mesmo que não dê muitos detalhes nos vídeos e no *blog* sobre os motivos de estar separado da filha. Ao tentar cativar o neto, intenciona passar bons sentimentos, uma boa história, que invariavelmente irá atingir outras pessoas. Assim, mesmo que tenha como objetivo conquistar o neto, encontrar-se com ele, também estará abrindo as portas para os outros. Na cena em que Antônio e Roberto discutem sobre o uso da música, enquanto gravam a cena (cena do mate), Antônio vai usar em seu favor a positividade dos comentários, recebidos anteriormente, por seus vídeos.

Outro desejo apontado por Tisseron traz oposição interessante. É o desejo de controlar a distância da relação, desejo que é definido assim:

Um dos problemas mais preocupantes com os quais o ser humano lida é incontestavelmente o da regulação de sua distância dos outros. Com efeito, sabe-se que a humanidade se divide em dois grupos: aqueles que vivem sós e sonham encontrar a alma gêmea para pôr fim à solidão, e aqueles que vivem como casal e só sonham tornar-se “livres” para escapar da impressão terrível de que alguém está invadindo permanentemente seu território. “Nem perto demais, nem longe demais” poderia ser o lema de cada um de nós. Perto demais, nós nos angustiamos de perder nossa identidade; mas, uma vez distantes, tememos o abandono (TISSERON, 2013, p. 131).

Pode ter havido uma simplificação nos tipos humanos e em seus desejos, mas de certa forma Tisseron tem razão ao falar da existência dos dois grupos. Certa vez, em atividade de extensão em que eu era coordenador (o projeto “Balbúrdia”, já citado anteriormente), discutimos um pouco sobre a questão da Internet e as relações humanas. Após alguns alunos relatarem histórias de terem se comunicado com pessoas da infância, ou em outras cidades, e de também terem dito que existem pessoas que ficam tão ligados ao celular e computador, falando com outros que esquecem de falar com namorados, pais ou mães, eu expressei, como conclusão óbvia, que a Internet “afasta quem está perto e aproxima quem está longe”¹⁷.

Realmente, é bem comum que pessoas, em casamentos em crise, ou mesmo não em crise, mas presos na dificuldade do cotidiano, busquem uma fuga, conversando com outras pessoas na Internet, tendo a possibilidade de encontro real ou não.

A escolha da Internet por Antônio, mais uma vez, apresenta dois aspectos: é o meio de comunicação que possibilita criar rede de relações entre as pessoas e, desta forma, encontrar alguém de que não se tem nem ideia de onde se encontre. Particularmente, tenho o relato de um grande amigo, que conseguiu encontrar irmãos que ele não chegou a conhecer. A mãe saiu de uma região do norte do país e foi para São Paulo, grávida do meu amigo, deixando pais, ex-companheiro e dois filhos. Nunca mais tiveram contato. Quando ele era pequeno, vieram para o Rio Grande do Sul. Ele passou a infância, adolescência e parte da vida adulta sonhando em

¹⁷ Declaração oral no Balbúrdia *Nuances do tempo* em março de 2012;

conhecer o avô e os irmãos. Buscou informações na antiga cidade da mãe (via correio), mas não teve sucesso. Quando ele tinha mais de trinta anos, através de uma comunidade do Orkut, de busca de parentes, conheceu uma prima. Descobriu que os irmãos tinham mudado do Pará para o Amapá. Assim, ele foi de um extremo ao outro do país e pode conhecer, finalmente, o irmão e a irmã mais velhos.

Mas além deste aspecto que possibilita realmente o encontro, e também de ser o meio de comunicação preferido da geração do neto, existe outro ponto que merece reflexão: a Internet é forma *segura* de conhecer alguém. Antônio poderia ter usado a sua relação com a atividade de motociclismo para tentar buscar informações. Ou ainda muitas outras possibilidades. Porém, a escolha da Internet facilitava em questão de tempo, de visibilidade, mas também de distância. É uma *aproximação com distância*, o que garantiria certo resguardo, caso houvesse algum rechaço por parte do neto. A Internet, pela característica que estamos abordando, possibilita o controle da distância.

A criação dos vídeos e as postagens davam margem de comunicação, margem de fala a Antônio. Ele teve a possibilidade de *falar* e de ser *ouvido*, antes de ouvir uma resposta. Por isso, os primeiros vídeos foram postados praticamente juntos. Porém, no decorrer da história, percebe-se que a estratégia teve êxito, mas não foi perfeita. Realmente, Bernardo pode ouvir pela primeira vez o avô, conhecê-lo. Tem a oportunidade de saber dele por ele mesmo, e não pela avó, ou pela mãe. Porém, outra característica importante da *web* teve vez: a diacronia, pois quando os vídeos chegaram a Bernardo, quando a estratégia de dar-se a conhecer, de provocar, convencer, encantar o neto, deram certo, Antônio já não estava mais lá para ouvir a resposta. Ou melhor, estava, e ouviu, mas não da maneira como era a sua a intenção inicial, do modo como almejava.

Apesar de tudo, os vídeos possibilitaram a Bernardo ter uma versão de avô que não teria de outra forma, mas dessa questão trato abaixo, ao falar do arquivamento das mensagens.

Voltando ao texto de Tisseron, como último ponto que as novas redes não mudam, temos *a valorização da experiência reflexiva*:

Contar uma experiência não é, com efeito, apenas uma maneira de comunicá-la: é, antes de tudo, constituir-se em sujeito consciente dessa experiência. É o que leva, aliás, certas pessoas (...) a forjarem para si um companheiro interior, que os psiquiatras chamaram de “imaginário”. As novas redes materializam essa figura. A maior parte das trocas nos espaços virtuais são, na verdade, “não dirigidas”. Ou seja, elas só se dirigem a si mesmas (TISSERON, 2013, p. 132).

Antônio conta de sua vida a quem não conhece, de quem não sabe o gosto, ou virtudes e defeitos. Antônio conta, como apontado acima, a um amigo *imaginário*. Esse amigo imaginário é seu neto. E ele se chama Ricardo. Na verdade, e Antônio não sabe, ele se chama Bernardo. Como foi possível observar, os desejos apontados por Tisseron são sempre desejos ligados estritamente com o íntimo. Da construção da autoestima, passando pela preservação de si nas relações, onde

não se quer ser esquecido, ou se tenta proteger com o equilíbrio da distância dos outros, chegando à reflexão de si mesmo (mesmo travestida de comunicação com o outro), sempre se está em situação de autoconhecimento e autopreservação.

Por fim, temos características que Tisseron aponta como pontos de mudança em relação às novas redes. Ele cita sete: a universalidade, a intercambialidade de interlocutores, o interesse mais do que comunicar, o elogio do imediatismo, a valorização da oralidade, “minha intimidade é onde e quando quero”, e ter várias vidas ao mesmo tempo. Todas elas estão ligadas, de alguma forma, com a possibilidade de uma mensagem encontrar múltiplos receptores e de haver interlocução. Como já apontado acima, Antônio se vale dessa possibilidade, pois ainda que tenha como alvo de suas mensagens o neto, ele conta com a comunicação múltipla.

No ensaio sobre a visibilidade e a invisibilidade na rede, que discutimos aqui, a problemática da solidão está em foco. As redes podem ser um modo de luta contra a solidão. Antônio tem a solidão como um dos motivos (como discuto um pouco ao tratar da escrita de si), mas não é o motivo central. Ainda assim, ele se beneficia, com seu *blog*, tanto que Susana comenta e reclama sobre isso com Camila.

Trago também, para tratar da internet, artigo de Nolwenn Hénaff (2013), que estuda o *blog*, com o subtítulo de “um diário pessoal para existir, ver e ser visto”.

Hénaff explica em parte o grande desenvolvimento das práticas de *blogging* ao afirmar ser “a dimensão individualista dessa forma de expressão que permite às pessoas elaborar uma narrativa de sua identidade pessoal” (HÉNAFF, 2013, p. 153). A autora entende que o *blog* permite a autopublicação e a comunicação coletiva estabelecendo, assim, um “laço estreito entre a produção identitária e a organização do sistema relacional” (p. 153).

A autora diz que todos os diários eletrônicos, ou *blogs*, possibilitam a manifestação do leitor, seus comentários ou o início de um diálogo.

Isso está ligado tanto à correspondência ou à conversação quanto ao diário, é uma espécie de “carta aberta” para desconhecidos. Esse aspecto “correspondência” afasta o diário da intimidade e da liberdade. Você tenta fatalmente “chamar atenção”: procura agradar, produz um estilo, um *look*, um personagem. Talvez até mais do que de costume. Além de perder a liberdade de se calar, você aceita a obrigação de ser regular, senão corre o risco de ver o número de seguidores cair (p. 159).

Hénaff diz também que, em um diário íntimo, ainda que se pense em publicação, não temos a resposta do leitor, por vezes nem podemos imaginá-lo, por saber que o diário poderá ser publicado muito tempo depois de nossa morte, portanto não há como querer agradar, se não conhecemos ou sabemos como pensam nossos potenciais leitores.

1.3.4.1 Arquivando a Mensagem

Os vídeos produzidos por Antônio são também uma forma de arquivo. Entendo serem arquivo, justamente pelo meio escolhido para o acesso a eles. Anteriormente, cheguei a tratar dos vídeos como escrita de si, como correspondência. Acho que realmente o são, pois é esse o objetivo de Antônio, comunicar-se com seu neto. Porém, também posso entender esses vídeos como arquivo, quando levo em consideração o canal utilizado para que a mensagem chegue ao neto.

Antônio poderia ter gravado os vídeos e os guardado, enquanto procurava encontrar o neto. Decidir postar na Internet tem três funções: primeiro, é meio de visibilidade, depois de comunicação. A Internet possibilita que qualquer pessoa tenha acesso aos vídeos, e isso aumenta a possibilidade de que o neto, ou alguém que o conheça, pudesse visualizá-los. Huyssen (2000) ressalta que, ainda que existam críticos que apontem a mídia como responsável pelo esquecimento, na cultura da memória, isso seria um paradoxo, pois é a mídia (imprensa, televisão, *cd roms* e Internet) que faz cada vez mais a memória estar disponível para nós.

A terceira função de postar os vídeos na internet é ser instrumento de arquivo, pois o vídeo não sofreria desgaste do material, não perderia sua qualidade, sofrendo com a ação durante o tempo. Com isso, com a exposição em um lugar e num tempo expandidos, aumentaria a possibilidade de encontro, ou pelo menos, *atestaria* que um dia Antônio procurou pelo neto.

O que acontece, na fábula, só é possível exatamente por a Internet ser um arquivo, pois quando Bernardo encontra os vídeos, o avô já está em coma há algum tempo (pelo menos uns quatro meses).

Arquivo não é apenas o registro e o depósito de uma memória. Ao tratar do conceito de arquivo, Derrida se pergunta se não deveria começar por distinguir

o arquivo daquilo a que o reduzimos frequentemente, em especial a experiência da *memória* e o retorno à *origem*, mas também o *arcaico* e o *arqueológico*, a lembrança ou a escavação, em suma, a busca do tempo perdido? (DERRIDA, 2001, p. 7-8) [grifos do autor].

Derrida também indaga, ao introduzir a discussão sobre o conceito de arquivo e do mal de arquivo, “como falar de uma ‘comunicação dos arquivos’ sem tratar primeiramente do arquivo dos ‘meios de comunicação?’ Não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de impressão. Externo, diretamente no suporte, atual ou virtual” (p. 8). Refletindo sobre essas perguntas de Derrida, pretendo pensar a Internet como meio de arquivo dos vídeos de Antônio.

A palavra *arquivo* guarda, em sua origem, os conceitos de *autoridade* e de *começo*. Além disso, relaciona-se com um local, domicílio, endereço. Desta forma, aos

cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era em seu lar, nesse *lugar* que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais. Os *arcontes* foram seus primeiros guardiões. Não eram responsáveis apenas pela segurança física do depósito e do suporte. Cabiam-lhes também o direito e a competência hermenêuticos. Tinham o poder de *interpretar* os arquivos (DERRIDA, 2001, p. 12-3) [grifos do autor].

Portanto, nessa definição histórica, Derrida assinala o poder de guarda e de interpretação possuído pelo arconte no que diz respeito aos arquivos. O arquivo necessitava, então, de suporte e residência.

Porém, é preciso que o “poder arcôntico, que concentra também as funções de unificação, identificação, classificação caminhe junto com o que chamaremos o poder de *consignação*” (DERRIDA, 2001, p.13-4). Derrida entende *consignação*, não só como lugar e suporte, mas sim, com o ato de consignar, reunindo os signos.

O conceito primordial do arquivo é repensado, nesse trabalho, ainda que embrionariamente, para aplicação ao caso representado no roteiro aqui desenvolvido. Se eu disse, antes, que posso entender a *postagem* do vídeo na internet, não só como canal de comunicação, mas também como arquivo, preciso, então, explicar como enquadro a Internet, ou algum *site*, como suporte e residência, e mais, onde vejo o poder de guarda e de interpretação.

Derrida (2001) afirma que seria um erro acreditar que o arquivo ficaria circunscrito ao passado. O que de importante aconteceu no passado estaria ali, estático, sem rasuras e sem lacunas, sem qualquer esquecimento. Na nova visão que propõe de arquivo, o arquivo teria uma potência efetiva na sua virtualidade. Derrida propõe então, que o arquivo seria necessariamente lacunar e sintomático, isto é, descontínuo e perpassado pelo esquecimento, em decorrência de sua própria virtualidade. Seria também perpassado pelo *mal de arquivo*.

Podemos entender que a morada do arconte (explicada acima) revela a passagem do privado ao público. Do mesmo modo, a memória se encontra entre o individual e o coletivo.

Ao sugerir que a realização de vídeos e sua postagem na Internet, em um *blog*, é arquivo, devo levar em consideração a Internet como lugar, como residência. A pergunta que resta dá conta das outras características do arquivo: a lei, o poder, a interpretação, a consignação, e principalmente, o mal de arquivo.

Derrida se perguntava sobre o correio eletrônico, destacando sua possibilidade instrumental de produção de impressão, conservação e destruição do arquivo. Derrida entende que

o correio eletrônico está hoje (...) em vias de transformar todo o espaço público e privado da humanidade e, portanto, o limite entre o privado, o segredo (privado ou público) e o público ou o fenomenal. Não é somente uma técnica no sentido corrente e limitado do termo: em um ritmo inédito, de maneira quase instantânea, esta possibilidade instrumental de produção, de impressão, de conservação e de destruição

do arquivo não pode deixar de se acompanhar de transformações jurídicas e, portanto, políticas (DERRIDA, 2001, p. 29-30).

Derrida se pergunta como seria a psicanálise se houvesse outra forma de arquivo, se em vez de cartas, Freud utilizasse gravadores ou *e-mail*, e ressalta que

a estrutura técnica do arquivo *arquivante* determina também a estrutura do conteúdo *arquivável* em seu próprio surgimento e em sua relação com o futuro. O arquivamento tanto produz quanto registra o evento (p. 28-9).

Entendo o *blog* de Antônio como *arquivo*, na medida em que ele separa momentos e eventos a compartilhar com o neto. Esses momentos já passaram, como, por exemplo, um encontro de motocicletas, porém estão ali arquivados.

Derrida diz que haverá grave problema para a teoria e a instituição do arquivo se se repensar a questão de lei e de lugar; se houver contestação do poder do arconte; ou do secreto e do heterogêneo.

Quando se arquiva, como quer Derrida, o esquecimento, a lacuna são parte do arquivamento. Andreia, em certo momento, vai duvidar das palavras e das lembranças de Antônio, nos vídeos. Mais do que isso, ela vai dizer não ser o Antônio real. Quando ela afirma isso, está pensando no Antônio de sua memória, aquele que a abandonou e que é hoje o causador do ressentimento.

1.4 CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS

Como afirma Renata Pallottini, “caracterizar é isso, dar características a um personagem, ou *caráter*” (1989, p. 63). Assim, é preciso *montar o personagem*, e isso se dá

através de elementos do espetáculo, pedidos ou não no próprio texto, através desse texto, em todas as indicações extradiálogo possíveis, depois no próprio diálogo, através de informações de toda a espécie, de falas *de* e *sobre* qualquer personagem, se pode ir *montando* esse personagem. Nunca, é claro, de maneira mais eficaz do que ao mostrar o que ele realiza, quais suas ações, o que faz, quer através de atos propriamente ditos, quer através de palavras carregadas de sentido, que mudam o curso da ação e dos acontecimentos (PALLOTTINI, 1989, p. 73).

O processo de construção dos personagens pode contar com referências a pessoas de carne e osso, conhecidas do escritor ou não, pois seriam caracterizadas por outras pessoas em relato ao escritor. Podem ainda ser personagens históricos, ou fictícios. E é possível também que a criação se dê da união de características de pessoas distintas. Quando tratei da percepção, citei autores que pensam sobre isso.

Segundo Flávio de Campos (2009), “Personagem é a representação de pessoas e conceitos na forma de uma pessoa ficcional” (p. 111). E acrescenta:

Michael Corleone é representação de mafioso norte-americano, Bambi é representação de pessoa desprotegida, os personagens Formosura e Livre-

Arbítrio do teatro de Calderón de la Barca são representação dos conceitos de formosura e livre-arbítrio na forma de pessoas (CAMPOS, 2009, p. 111).

Muitos escritores utilizam expedientes os mais diversos para criar o personagem e para lhe dar caráter. Não é sobre isso que vou tratar neste capítulo. Tampouco vou me deter sobre tipologia ou função de personagem. Em alguns momentos, fiz experimentos de estudos de astrologia e de tipologia de personalidade para alguns personagens. Mas não o fiz com afincamento, profundidade, ou, mesmo, seriedade. Nos primeiros momentos da escritura, ainda em 2012, cheguei a pensar os signos dos personagens, mais como um guia de possibilidades de reações, atitudes ou humores deles. Não é preciso acreditar na eficácia da astrologia na vida das pessoas para guiar-se por um mapa astral de um personagem.

Agora, em 2015, respondi testes de personalidade me colocando no lugar de cada personagem, e depois avalei o tipo psicológico que apareceu a partir de cada um. Foi um exercício revelador, até para eu avaliar o nível de conhecimento que tenho deles. Fiquei satisfeito com o resultado de todos, menos de Bernardo.

Mas também não é sobre isso que vou tratar aqui neste capítulo. Vou apresentar a construção do personagem de acordo com uma característica comum que, na verdade, é uma discussão teórica comum e que, já antecipei, permeia os personagens e a história: a memória.

Portanto, irei tratar, a seguir, da memória, que se coloca entre o lembrar e o esquecer, e, logo após, dirigirei certos estudos sobre a memória em relação aos personagens principais: Antônio, Andreia e Bernardo. Para cada um, realizei pesquisa específica, e essa pesquisa me ajudou na criação do personagem, e depois, na própria construção da fábula.

1.4.1 A cultura da memória: entre lembrar e esquecer.

A expressão *cultura da memória* foi cunhada por Andreas Huyssen (2000), que frisa estarmos observando “um dos fenômenos culturais e políticos mais surpreendentes dos anos recentes”, a “emergência da memória como uma das preocupações culturais e políticas centrais das sociedades ocidentais” (p. 9). Há, portanto, valorização do passado, o que contrasta com o privilégio dado ao futuro, no início do século XX. Huyssen diz que o que antes caracterizava algo como *futuros presentes* foi deslocado para *passados presentes*, e cita, como marco dessa mudança, a década de 1980. Naquela época, os discursos de memória foram impulsionados, na Europa e nos Estados Unidos, pelos debates relativos ao Holocausto. O tema foi fomentado por eventos relativos a aniversários, como o da ascensão de Hitler ao poder, ou a invasão da Normandia,

entre outros tantos. Também teve forte influência, para o tema, série de televisão e o movimento testemunhal.

De outra maneira, a recorrência a políticas genocidas, em diversos países, na década de 1990, manteve vivo o discurso de memória do Holocausto. Tudo isso ajudou a transformar o Holocausto “como um lugar-comum universal para os traumas históricos” (HUYSSSEN, 2000, p. 12) e, desta forma, “perde sua qualidade de índice do evento histórico específico e começa a funcionar como uma metáfora para outras histórias e memórias” (p. 13). Além do Holocausto, Huyssen defende que muitas tramas secundárias constroem a memória narrativa atual e mostram como hoje estamos encarando o passado de modo diferente. Cita a restauração historicizante de velhos centros urbanos, cidades-museus, etc. Destaca que se pode observar, também, a

obsessiva automusealização através da câmera de vídeo, a literatura memorialística e confessional, o crescimento dos romances autobiográficos e históricos pós-modernos (com suas díficeis negociações entre fato e ficção), a difusão de práticas memorialísticas nas artes visuais, geralmente usando fotografia como suporte, e o aumento de documentários na televisão (HUYSSSEN, 2000, p. 14).

O trecho citado acima tenta dar conta de situações artísticas (mas não só) em que a memória se impõe. Ali aparecem as nuances presentes na fábula que apresento em *Uma canção para Ricardo*. O mais latente é a musealização através da câmera de vídeo. Porém, mostrarei, no decorrer deste trabalho, que também o tom de literatura memorialística e confessional, os embates entre fato e ficção, por exemplo, fazem-se presentes.

Ao tomar conhecimento da existência de um neto, Antônio resolve tentar comunicar-se com ele. É, de certa forma, uma busca, mas não uma simples busca, é busca com a preocupação de cativar e encantar o neto.

A cidade onde vive o avô, Jaguarão, é uma cidade que participa da cultura da memória com bastante *eloquência*, pois tem seu centro histórico tombado pelo IPHAN¹⁸ (abrange mais de 800 imóveis do centro) e tem a Ponte Internacional Mauá (da qual falo mais abaixo, no texto) como o primeiro bem binacional tombado pelo Instituto. Bernardo, Lucas e Camila, inclusive, viajam até lá, aproveitando-se de uma excursão destinada a visitar centro histórico e também a realizar compras na cidade uruguaia vizinha.

Talvez, até por isso, a memória não custe a aparecer nos vídeos produzidos por Antônio. Huyssen ressalta:

Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis nesse processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total. Trata-se então da fantasia de um arquivista maluco? Ou há, talvez, algo mais para ser discutido neste desejo de puxar todos esses vários passados para o presente? Algo que seja, de fato, específico à estruturação da memória e da temporalidade de hoje que não tenha sido experimentado do mesmo modo nas épocas passadas (2000, p. 15).

¹⁸ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

Ao responder à inquietação citada acima, Huyssen faz aparecer o uso da cultura da memória pela indústria cultural do ocidente, mas aponta para a disseminação geográfica da cultura da memória, assim como para a diversidade de seu uso político. Então, temos a memória sendo vendida e usada para justificar inúmeros fins. Tãmanha é a exploração do tema, que Huyssen bem observa:

A obsessão contemporânea pela memória nos debates públicos se choca com um intenso pânico público frente ao esquecimento, e poder-se-ia perfeitamente perguntar qual dos dois vem em primeiro lugar. É o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar, ou é, talvez, o contrário? É possível que o excesso de memória nessa cultura saturada de mídia crie uma tal sobrecarga que o próprio sistema de memórias fique em perigo constante de implosão, disparando, portanto, o medo do esquecimento? (2000, p. 19).

A essas perguntas, Huyssen havia precedido com o ensinamento de Freud de que a memória e o esquecimento estão ligados, sendo a memória apenas outra forma de esquecimento, e o esquecimento, uma forma de memória escondida. A hipótese de Huyssen é que,

também nesta proeminência da mnemo-história, precisa-se da memória e da musealização, juntas, para construir uma proteção contra a obsolescência e o desaparecimento, para combater a nossa profunda ansiedade com a velocidade de mudança e o contínuo encolhimento dos horizontes de tempo e espaço (2000, p. 28).

O embate entre lembrar e esquecer se dá constantemente nos três personagens principais do roteiro.

Antônio quer se dar a conhecer. Mas não só isso, ele quer ser lembrado, ainda que não venha a conhecer o neto. Isto fica evidente no suporte escolhido para *enviar* sua mensagem: a Internet.

Andréia não esquece, visto que resente a dor do abandono paterno na infância. Além disso, para ela, perdoar o pai, lembrar do pai, do amor que um dia teve por ele, é como esquecer e trair a mãe e tudo que a mãe fez por ela.

Bernardo, na tentativa de conhecer o avô, acaba esquecendo a mãe, com quem não tem diálogo fácil. Antes de saber do avô, Bernardo ainda tentava, de certo modo, a comunicação com a mãe. Porém, ele não falava tudo o que queria e aceitava o silêncio que, por vezes, a vida cheia de afazeres de Andréia lhe impunha. Em um dos vídeos, Bernardo fala da memória que tem de uma antiga babá, que cuidava dele. Ele revela ao avô o que sentiu quando a senhora faleceu e a saudade que ele, por vezes, sentia, coisa que nunca tinha dito para a mãe.

1.4.2 Memória e Ressentimento

Um tema de que gosto de tratar é a dificuldade na comunicação entre as pessoas. Um gosto não muito original, visto que essa dificuldade pode estar presente em uma grande

porcentagem de histórias contadas, em todo lugar e em todas as épocas. Contamos histórias sobre a vida, sobre a dificuldade da vida, e muitas dessas dificuldades se encontram na nossa falta de tato, de capacidade de nos comunicarmos, de dizermos tudo o que queremos dizer, ou mesmo de nos expressarmos. Uma pessoa em coma e outra querendo falar com ela, já é um grande obstáculo. Mas resolvi criar ainda um outro.

Acontece que, se há o que ser dito entre duas pessoas, enquanto uma delas está em coma, provavelmente é porque não se disse quando estavam as duas despertas. Por isso, o obstáculo, na comunicação, é anterior a esse estado de saúde. O fato é que a comunicação sempre esteve frente a obstáculos. O coma foi só um agravamento, na verdade, foi a suspensão de uma possibilidade remota de comunicação.

O que venho discutir, nesse momento, é a construção do obstáculo anterior. Antes do coma. O que poderia impedir a conversa entre duas pessoas da mesma família, que seria tão forte quanto uma delas estar em coma, impossibilitada de falar, ou, como acreditam alguns, de ouvir?

Logo que pensei na mãe, como obstáculo para a comunicação entre seu pai e seu filho (entre avô e neto, portanto), percebi que era necessário um sentimento forte que a separasse do pai e, principalmente, deveria haver um sentimento muito forte para que ela prosseguisse separada e sem comunicação com ele. Não bastaria, então, um sentimento de momento. Era necessário um sentimento que estivesse sempre presente, sempre ressoando nela. Cheguei à conclusão de que era preciso um ressentimento.

Maria Rita Khel (2000), em capítulo publicado no livro *Psicanálise, cinema e estéticas da subjetivação*, explica que *ressentir-se* indica “insistir repetidamente na atualização de um sentimento, é sempre ressentir-se *contra o outro*” (p. 216) [grifos da autora]. Portanto, percebi que era desse sentimento que eu precisava tratar. Antes disso, reporteime a estudiosos que eu já conhecia de outra paixão, a humilhação.

Em estudo anterior, eu havia tratado da humilhação, numa obra literária. Naquele momento, eu pensei em uma estética da humilhação, apontando características imagéticas e de trama que encontrei na obra literária e na teoria que li. Os teóricos que usei para a humilhação foram Pierre Ansart (2005) e Claudine Haroche (2005). Os estudiosos citados tratavam, em outra obra, também do ressentimento. Resolvi, então, aos moldes do que fiz com a humilhação, buscar elementos teóricos para elaborar uma estética do ressentimento, a ser usada na construção do personagem da minha história, a mulher (filha e mãe), que será o obstáculo entre a comunicação do avô com neto.

Pierre Ansart (2004) diz que o termo *ressentimento* designa rancores, invejas, desejos de vingança e fantasmas da morte. Ele afirma que foi Nietzsche, em 1887, que elaborou a noção de

ressentimento, através do cruzamento de três abordagens complementares: histórica, psicológica e sociopolítica.

Historicamente, o ressentimento seria o resultado longínquo de um conflito, de uma ação conduzida, no início da nossa era, pela religião judaico-cristã contra os guerreiros aristocratas, que possuíam o privilégio de poder exprimir livremente e realizar sua vontade de poder no exercício de sua dominação (ANSART, 2004, p.16).

Nietzsche apresenta diversas outras configurações semelhantes à guerra civil acima, encontrando sempre sublevação dos inferiores contra os dominadores. O que anima a esses inferiores é o ódio e seus derivados, como a inveja, o ciúme assassino, o desejo de vingança. Nietzsche se preocupa com a interiorização e a denegação desse ódio. Ele “analisa o trabalho psicológico através do qual o ódio foi ao mesmo tempo interiorizado e recalçado pelos inferiores, denegado por aquilo que representa e metamorfoseado em valor positivo” (ANSART, 2004, p. 17). Ansart assinala que essa definição, elaborada por Nietzsche, agrega à concepção do ressentimento uma filosofia da história, uma crítica das religiões, uma denúncia moral, e um conjunto de juízos sobre a vida política da Europa no final do século XIX. Com tudo isso, ficava difícil destacar o conceito de ressentimento desse emaranhado de fios. Assim, Ansart apresenta a ideia de Max Scheler, que toma por objeto a descrição fenomenológica do ressentimento, abandonando assim as hipóteses históricas de Nietzsche. Ansart traz também a tese de Robert K. Merton, que se preocupa em criar uma definição sucinta de ressentimento, retida em três elementos, a saber: a) sentimentos difusos de ódio, de inveja e de hostilidade; b) sensação de ser impotente para exprimir de forma ativa estes sentimentos; c) experiência continuamente renovada de impotente hostilidade.

Ainda assim, Ansart não se dá por satisfeito. Acredita que, para dar conta dos conflitos e das violências vistas na segunda metade do século XX, é necessário “precisões e acréscimos à definição de Merton” (p. 18). Para tanto, apresenta cinco proposições: diversidade das formas do ressentimento, o que leva Ansart a falar de *ressentimentos*, no plural, pois, segundo Max Scheler, poderia haver, por exemplo, ressentimento entre grupos de idade, ou a opor duas classes sociais, ou duas etnias. O próprio Nietzsche teria identificado dois ressentimentos, o dos dominados, e o ressentimento dos dominantes quando se encontrem com a revolta dos que consideram inferiores. A segunda proposição diz respeito à intensidade do ressentimento. Nietzsche e Scheler parecem apontar que o ressentimento existe como um todo e que um indivíduo, ou um grupo, podem portar esse sentimento. Porém, Ansart entende que a experiência nos faz crer em graus e variáveis de intensidade para o ressentimento. Assim, o autor relembra texto de Freud que atribui

três níveis de intensidade ao ciúme, e diz que esses níveis poderiam ser aplicados ao ressentimento¹⁹.

A terceira proposição seria a de não enfatizar apenas os sentimentos e afetos, mas representações, ideologias, imaginários, crenças e discursos dos indivíduos que poderiam desempenhar papel relevante na transformação dos ressentimentos.

A quarta proposição pensa no papel específico que certos indivíduos e grupos limitados podem tomar no interior dos movimentos sociais, por serem estes porta-vozes, escritores e líderes, entre outros.

A quinta proposição trata das consequências e das manifestações do ressentimento. Para o objetivo de elaborar uma estética do ressentimento, a ser aplicada à minha fábula, esta me pareceu a proposição mais interessante. Como primeira constatação, Ansart ressalta que, nas definições dos três autores por ele apresentadas, há uma semelhança ao se relacionar o ressentimento com a inibição e a impotência do ódio. Deste modo, segundo Ansart, seria necessário “limitar os efeitos do ressentimento unicamente ao psiquismo dos indivíduos e construir a hipótese de que a expressão, a manifestação e a exteriorização do ódio teriam como consequência seu desaparecimento” (2004, p. 21).

Essa reflexão de Ansart (ainda que mais adiante Ansart a contrarie) veio ao encontro de minhas expectativas pois, na condição de criador, eu pensava, em algum momento, na possibilidade de que o ressentimento se resolvesse, desaparecendo e possibilitando o entendimento das pessoas envolvidas nele. Porém, a afirmação de Ansart não fala exatamente em resolução do ressentimento, e sim, em sua não exteriorização. Desta forma, meu problema prosseguia.

Outra questão que eu ainda precisaria resolver dizia respeito à identificação do público com esses personagens e as funções desses personagens dentro do enredo. Avô, filha e neto poderão ser vistos como heróis, ao mesmo tempo, dentro da trama? Ou eu teria que, em algum momento, delegar a um deles o papel de vilão? A resposta a isso surgiu com a leitura de Maria Rita Khel, mas disso eu trato mais adiante.

Voltando à quinta proposição de Ansart, este reflete sobre a possibilidade, apresentada acima, de que o ressentimento estaria relegado ao psiquismo dos indivíduos e não teria necessariamente uma manifestação exterior, pois esta poderia causar o desaparecimento do sentimento. Ansart, então, pondera que, para responder a essa questão, seja necessário admitir que “difícilmente se pode aceitar a hipótese de que um sentimento, do qual sublinhamos a

¹⁹ A divisão seria: ciúme “comum” do qual todos seríamos portadores; o ciúme “constituído”, ligado a uma situação de rivalidade e passível de tratamento e reflexão; e ciúme “delirante”, responsável eventualmente à condução ao suicídio.

intensidade e a força, não tenha consequências nem manifestações nas condutas dos indivíduos” (p. 21). O importante então seria tentar ver como o ressentimento se manifesta indiretamente, observar os comportamentos originados por ele e que atitudes e condutas são inspiradas, consciente ou inconscientemente, por ele. Essa questão, para mim, para minha pesquisa, é resumida na formulação: qual a estética do ressentimento?

A característica do personagem que eu deveria construir começa a ficar mais clara quando, mais uma vez, Ansart retoma Nietzsche, explicando que ele redefiniu o bom e o mau, o bem e o mal. Para Nietzsche, quando somos vítimas de indivíduos que ferem nossa liberdade, eles são malévolos e nós somos bons. As forças que me são hostis são perversas e eu sou justo e inocente do mal que me é feito. Sendo assim, os ressentimentos compartilhados são um fator eminente de cumplicidade e solidariedade, no interior de um grupo. Ficou claro, para mim, que o personagem ressentido deve aparentar e acreditar ser uma vítima. Só assim o ressentimento será percebido, no meu caso, pelo espectador. Só assim haverá identificação do personagem com o público. Quando me deparei com o texto de Maria Rita Khel, sobre a estética do ressentimento, tive a confirmação desse pensamento.

O interesse de Pierre Ansart, ao estudar o ressentimento, tem a ver com a política e as práticas sociais, como também era o estudo sobre a humilhação comentada acima. Sendo assim, ao pensar a criação de personagem e suas motivações individuais, parti para a leitura do trabalho sobre o ressentimento, de Khel (2011).

No primeiro texto lido, vi que ela tratava da estética do ressentimento na literatura, mas fazia referência a outro trabalho relacionado com o cinema. A partir das ideias da autora, concluí que eu teria trabalho menos árduo para a criação do personagem (a mulher), bem como para a criação de cenas e situações narrativas que viessem a comunicar o ressentimento do personagem e justificassem os caminhos adotados por ela.

Maria Rita Khel diz que “o ressentimento é um afeto de forte apelo dramático” (2011, p. 181). E acrescenta:

A aposta principal do personagem ressentido, em uma "vingança imaginária e adiada" contra o responsável pelo prejuízo de que se considera vítima, funciona bem como um fio condutor que mantém a tensão dramática ao longo de uma narrativa. O leitor / espectador identificado com o ponto de vista do personagem ressentido, mantém-se preso à trama à espera do desenlace, que não precisa ser trágico: uma pequena virada do destino, um lance de sorte, um pouco de malícia e o personagem ressentido, depois de muito sofrer, será vingado sem ter se comprometido com nenhum ato vingativo (2011, p. 181).

A autora também ressalta que, ainda que haja vasta constelação de afetos negativos que o ressentimento mobiliza - tanto nos personagens, quanto no leitor - ficam moralmente autorizados pelo fato de este personagem ser representado como vítima de alguém pior que ele.

Maria Rita Khel está pensando em personagem que seja protagonista da história, pois ressalta a identificação da protagonista com o público (leitor ou espectador). Tanto no capítulo de seu livro *Ressentimento* (2011) dedicado à estética da literatura, como no capítulo da obra sobre cinema e psicanálise (2004), os personagens que servem de exemplo são protagonistas. No meu caso, o personagem não é o protagonista, mas importante personagem, tão importante que é a partir dela (Andreia) que construí os outros dois personagens, o pai e o filho dela (esse sim, o verdadeiro protagonista).

Ainda que não seja a protagonista, o trabalho de exposição ao público das características ressentidas da mãe é importante ponto de virada no roteiro. Para o desenvolvimento da trama, percebi que a mãe teria que assumir a função de antagonista, pelo menos, nos primeiros momentos. A intenção era a de guardar informações sobre ela e fazer com que o público fosse conhecendo a personagem aos poucos. Como a história é contada de forma fragmentada, essa não foi uma tarefa muito difícil para o autor, no caso, eu.

Maria Rita Khel (2011) explica que o conceito de ressentimento não é um conceito da psicanálise e, sim, categoria do senso comum, que nomeia a impossibilidade de se esquecer ou superar um agravo. Mas o ressentido não é apenas alguém incapaz de esquecer ou de perdoar, mas sim, “é alguém que não quer se esquecer, ou que quer não se esquecer, não perdoar, nem superar o mal que o vitimou” (2011, p.14). Na minha história, o não querer perdoar do personagem está fortemente ligado a tudo o que a filha passou com o abandono do pai. E mais, além dela, o ressentimento atingiu sua mãe. E o não querer esquecer e o não querer perdoar é uma forma de manter viva a memória da mãe, é uma forma de respeito. Além de sua própria vontade, o personagem se ressent em homenagem à mãe, que cuidou dela e que também foi abandonada pelo mesmo homem.

O fator de não perdoar, como forma de respeito à mãe, é elemento que poderá ser responsável por elucidar ao espectador o sentimento do personagem, e uma forma de identificação, pois o espectador verá que o personagem tem uma motivação *nobre*. O personagem, por sua vez, vê, nessa recusa ao perdão, uma reafirmação do amor à mãe, e uma segurança de que está tomando a atitude correta, visto que é uma atitude baseada em amor, consideração e valorização de toda a vida de sacrifício que sua mãe teve, para lhe cuidar. Relembrando Nietzsche, o personagem entende que está no polo positivo, que está do lado do bem, do correto.

A construção do personagem está pautada por esse sentimento. Apesar de ser um dos pilares da história, o personagem ressentido (Andreia) aparece menos e tem menos voz que os outros dois. Scheler fala em “autoenvenenamento psicológico”. Khel explica que

a palavra ressentimento indica que se trata de uma reação – mas se esta reação tivesse sido posta em ato, ainda que fosse um ato de palavra, o sentimento de injúria ou agravo teria sido aplacado

O conceito de recalçamento indica que um impulso foi impedido de se efetivar. O que ocorre no ressentimento é que o ofendido não se atreve, ou não se permite, responder à altura da ofensa recebida (2011, p. 15).

Portanto, o personagem pouco fala, pouco se explica. Por isso, só aos poucos vão aparecendo, na história, algumas informações para que o expectador vá juntando, de modo que possa, talvez, ir mudando a impressão que se tem do personagem.

É importante ressaltar que o ressentido reconhece seu sofrimento, “mas atribui toda a responsabilidade ao outro, mais poderoso que ele, suposto agente do mal que o vitimou” (KHEL, 2011, p. 44). Esse elemento vai ser explorado na fábula. A personagem ressentida não quer, não quis mais falar com o pai. Além disso, não deixar seu filho conhecer o avô é uma espécie de vingança, vingança a que o ressentido almeja.

Maria Rita Khel chama de *estética do ressentimento* o

princípio que organiza as narrativas em torno do ponto de vista do personagem ressentido – o qual, sempre coberto de razões em suas queixas e mágoas, constitui o polo de identificações positivas do leitor / espectador” (2011, p. 184).

Ela relaciona esse tipo de personagem com o protagonista do melodrama. Assim, vejo presente a estética do ressentimento, em meu enredo, através de elementos de trama e características físicas e psicológicas do personagem ressentido, a saber: o silêncio do personagem ressentido, a visão que tem de si mesmo como uma pessoa boa (e a visão que tem de seu pai como uma pessoa má), a pequena vingança que pode ter, ao impedir que seu pai conheça ou tenha contato com o neto. Essa pequena vingança, por exemplo, aparece no momento em que Andreia, conversando com Bernardo, logo após ter descoberto que o filho estava fazendo vídeos para enviar a Antônio, defende a posição de não permitir o encontro dos dois. O personagem Andreia diz que foi Antônio que abandonou a família: “Bernardo, entende: ele não quis a gente. Não sou eu que não deixei tu conhecer, ele que abandonou a todos”. Ela coloca Bernardo como abandonado também por Antônio.

Como dito, o personagem ressentido se vê como vítima, abusado ou deixado para trás. É personagem que parece ser idealista, um romântico. Porém, Khel (2011) reafirma que o ressentido não é um “personagem romântico, mas um representante daqueles traços do romantismo que sobreviveram às primeiras revoluções burguesas e foram incorporados à mentalidade liberal” (p. 185). A autora cita Raymond Williams, que destaca, no romântico, uma nova e absoluta imagem do homem, desenhada por um primeiro impulso revolucionário (da qual o romantismo é expressão na literatura). Assim, haveria uma transcendência a um mundo e a uma sociedade humana ideais. O “homem é visto, pela primeira vez, como *fazendo-se a si mesmo*” (WILLIAMS, 1966, apud KHEL, 2011, p. 186) [grifos do autor].

Atualizando o herói romântico, Khel diz que sua versão liberal seria o empreendedor²⁰, o *self made man*, autor individual de seu destino. É importante lembrar que, nas falas de Andréia, é comum que sejam exaltadas as qualidades de sua mãe, ao criá-la sozinha, sem o pai Antônio. Além disso, Andreia parece querer seguir o mesmo caminho, exigindo que Bernardo tenha em relação a si (Andreia) o mesmo reconhecimento.

Apesar de Khel relacionar a estética do ressentimento ao melodrama (ideia que seguirei desenvolvendo no capítulo 2.3.3), a autora esclarece que pode aparecer da mesma forma nas grandes tragédias e na melhor literatura moderna, porém “não mais como personagem situado do lado do ‘bem’ na dualidade moral simplificada, típica do melodrama, e sim de um ponto de vista crítico, como representante de um *mal-entendido* moral” (KHEL, 2011, p. 187).

1.4.3 Memória de Velho

Boa parte dos teóricos utilizados neste estudo entende a memória relacionada diretamente com o presente. Bosi, Huyssen, Gagnebin, Benjamin, Derrida. Ou seja, a memória é instrumento de apropriação e motor das mudanças do presente. Até mesmo o ressentimento, marca do personagem Andreia, também está fortemente determinado pelo presente, pois a memória é que permite a insistência do sentimento passado, já vivido, no tempo presente.

1.4.3.1 Memória e Presente

Não posso entender, aqui, a memória como exaltação do passado, ou mesmo uma vontade de viver o passado novamente, ou vontade de voltar ao passado e fazer diferente, por exemplo. O passado, a memória, é ponte que tenta intercomunicar histórias de vida. Antônio não está ressaltando seu passado ou dizendo que gostaria que o neto tivesse vivido certas coisas com ele. Pelo contrário, o objetivo dos vídeos é mostrar ao neto lugares, eventos e momentos em que gostaria de ter a presença dele, é uma espécie de convite, provocação. A memória aparece talvez justificando a escolha do lugar, do momento, do evento, mas nenhum deles está fadado ao passado, todos eles ressignificam no presente.

²⁰ Khel apenas ressalta que o herói liberal seria uma versão “amesquinhada do herói romântico, um empreendedor de sua escalada individual lutando entre as relações de exploração e poder do mundo capitalista” (p. 186).

Tanto Eclea Bosi (2010) quanto Jeanne Marie Gagnebin (2009) vão buscar em Walter Benjamin conceitos acerca da experiência e da narrativa. Bosi vai pensar a memória de velhos, Gagnebin se centrará nas questões de memória, história e testemunho.

Gagnebin (2009) afirma que

A rememoração também significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente (p. 55) [grifo da autora].

Bosi (1994) trata da memória como função social: “a faculdade de relembrar exige um espírito desperto, a capacidade de não confundir a vida atual com a que passou, de reconhecer as lembranças e opô-las às imagens de agora” (p. 81) Bosi diz ainda que

Não há evocação sem uma inteligência do presente, um homem não sabe o que ele é se não for capaz de sair das determinações atuais. Aturada reflexão pode preceder e acompanhar a evocação. Uma lembrança é diamante bruto que precisa ser lapidado pelo espírito. Sem o trabalho da reflexão e da localização, seria uma imagem fugidia. O sentimento também precisa acompanhá-la para que ela não seja uma repetição do estado antigo, mas uma reaparição (p. 81).

Diante disso, a lembrança ressaltada em vídeo não seria apenas o arquivo da lembrança, apenas um depositário daquela história contada. Quando Antônio fala de suas lembranças no vídeo, o faz não só como transmissão de experiência, mas também como provocação para uma situação presente e, até mesmo, futura.

Exemplo dessa situação se dá em vídeo realizado pelo avô, no trilho de trem sobre a Ponte Internacional Mauá, em Jaguarão. Ao contar do trem que vinha do Uruguai e passava pela ponte, Antônio diz que repetia o gesto dos filmes de faroeste a que assistia, e colocava o ouvido nos trilhos para sentir se o trem estaria vindo. Quando Antônio fala sobre isso no vídeo, ele diz que há muito tempo não passa mais trem, mas que ainda assim algumas pessoas tinham a impressão de ouvir o barulho do trem nos mesmos horários em que ele passava, mas seria como um trem fantasma. Antônio, então, provoca o neto a ouvir o trem encostando o ouvido no trilho. A memória é provocada com essa ação Assim, quando Bernardo e os amigos estão na cidade, passando pela mesma ponte, fazem o mesmo gesto de Antônio: colocam o ouvido nos trilhos para sentir a vibração do trem vindo. Quando Bernardo e os amigos vão ouvir o trilho, acabam por lembrar, não os filmes de faroeste a que o avô assistia, não o trem que o avô via passar por ali, mas sim, têm a lembrança da cena clássica do filme assistido na televisão, em suas infâncias, *Stand by me* (*Conta comigo*, Rob Reiner, 1986), quando os personagens sentiam no trilho o trem vindo, enquanto passavam por uma ponte e, por isso, saíam correndo, para chegar ao fim da ponte antes que o trem chegasse.

1.4.3.2 Experiência

Gagnebin trata de dois textos de Walter Benjamin que falam do declínio da experiência. Essa experiência consiste “na *tradição* compartilhada por uma comunidade humana, tradição retomada e transformada, em cada geração, na continuidade de uma palavra transmitida de pai para filho” (GAGNEBIN, 2006, p. 50) [grifo da autora].

Bosi diz que, dos jovens, espera-se produção, mas dos velhos se espera lembranças. Faz referência também a certa função social da memória, quando defende que

a criança recebe do passado não só os dados da história escrita; mergulha suas raízes na história vivida, ou melhor, sobrevivida, das pessoas de idade que tomaram parte na sua socialização. Sem estas haveria apenas uma competência abstrata para lidar com os dados do passado, mas não a memória.

Enquanto os pais se entregam às atividades da idade madura, a criança recebe inúmeras noções dos avós, dos empregados. Estes não têm, em geral, preocupação do que é ‘próprio’ para crianças, mas conversam com elas de igual para igual, refletindo sobre acontecimentos políticos, históricos, tal como chegam a eles através das deformações do imaginário popular (BOSI, 1994, p. 74).

Nesse sentido, cito como exemplo uma produção cinematográfica argentina, *Valentín* (2002), dirigida e roteirizada por Alejandro Agresti. Nesse filme, o personagem principal, Valentín (Rodrigo Noya) conversa com sua avó (Carmen Maura) e ela lhe conta a relação amorosa que tinha com o marido, de como viveram, dos trabalhos que passaram e da falta que ele lhe faz. Por vezes, parece ser sincera demais, dando detalhes que provavelmente os pais não dariam.

A experiência de Antônio será revelada principalmente através de um dos vídeos, que retrata seu desconforto ao perceber que poderia estar tirando o lugar da mãe. Estar ensinando algo que é função dela. Antônio busca reativar o diálogo com Andréia, algo em que ele falhou, mas essa experiência Bernardo pode, e vai, tentar concretizá-la da melhor forma para conseguir conectar-se com a mãe.

Ao mesmo tempo, Antônio, em coma, parece querer deixar algo que transcenda sua condição, ou mesmo, sua morte. As elucubrações das vontades de Antônio serão o ensinamento de Bernardo. Portanto, a simples presença da figura do avô já é ponto de referência à experiência, algo como se Bernardo pensasse que “se o avô está ali, resistindo, é para ensinar algo, é para comunicar”. Mais adiante, ao tratar especificamente da função dos vídeos produzidos, vou mostrar que, ainda que não houvesse o encontro físico entre o avô e o neto, a experiência, as lembranças *salvas, arquivadas* em vídeo, manteriam sua função.

Gagnebin relembra que Benjamin também trata das atrocidades da guerra, e afirma que os que voltaram da Primeira Guerra Mundial voltaram mudos, pois aquilo a que presenciaram não podia ser traduzido em palavras. De maneira parecida foi o que aconteceu com a avó de Bernardo, ela não falava sobre o ex-marido. Também, a mãe não falava, apenas dizia que

respeitava a própria mãe e que o pai não tinha sido bom. Pode parecer estranho a comparação da experiência de guerra com a experiência de um casamento desfeito, porém, entendo que a dor não tem uma escala externa, pronta; ao contrário, a dor tem uma escala interna. Cada pessoa tem sua própria dor. E não podemos colocar em nossa própria escala a dor que os outros passaram e desconhecemos. Podemos ver a dor no outro, mas talvez não podemos senti-la. Acredito que pode haver uma ressignificação de nossas dores quando percebemos a do outro, mas, repito, não acredito que haja uma escala externa de dores que todos nós recebamos quando nascemos ou quando aprendemos a ler, por exemplo.

Voltando a Gagnebin, ela destaca de Benjamin a reflexão sobre a *memória traumática*, sobre a experiência do choque, “portanto, sobre a impossibilidade, para a linguagem cotidiana e para a narração tradicional, de assimilar o choque, o trauma” (GAGNEBIN, 2009, p.51). O silêncio, a negativa de falar, é forma de manter o sentimento e a dor ainda agindo interiormente. Mas esse ponto diz respeito ao ressentimento, o que não é o tema aqui desenvolvido.

1.4.3.3 Rastros

Gagnebin traz o conceito de *rastro*, que Bosi apresenta de forma prática em seu estudo. Bosi fala dos objetos, dizendo que, quanto mais “voltados ao uso cotidiano, mais expressivos são os objetos: os metais se arredondam, se ovalam, os cabos de madeira brilham pelo contato com as mãos, tudo perde as arestas e se abrandam” (BOSI, 2010, p. 441). Para Gagnebin, a noção de *rastro* mantém juntas a presença da ausência e a ausência da presença. A autora se pergunta por que a reflexão sobre a memória se utiliza tanto do conceito de rastro, respondendo que “a memória vive essa tensão entre a presença e a ausência, presença do presente que se lembra do passado desaparecido, mas também presença do passado desaparecido que faz sua irrupção em um presente evanescente” (GAGNEBIN, 2009, p. 44)²¹.

Em um dos últimos vídeos realizados por Antônio (cronologicamente, um dos últimos, mas aparece no início do roteiro), ele vai até a escola em que chegou a trabalhar e onde a filha estudou. Em um muro de tijolos à vista, na entrada da escola, os alunos tinham o costume de escrever seus nomes, não com tinta, mas raspando o tijolo. Assim, os nomes permaneciam. Andreia tinha deixado seu nome ali. Antônio decide fazer o mesmo, agora, e vai até a escola e sorrateiramente coloca suas iniciais. Quando está quase terminando sua assinatura, o zelador da escola aparece e Antônio e Roberto (o amigo que gravava o vídeo) fogem. Esse ato representa a

²¹ Esse parágrafo faz parte do trabalho apresentado por mim e que trata de memória e escrita de si, e o qual foi citado anteriormente. Repito pela pertinência com o exemplo apresentado (e que não fez parte do referido trabalho).

tentativa de reconhecimento da filha e uma maneira de deixar seu nome perto do dela, quase como um jazigo de família (ainda que a representação não seja de fim de vida e, sim, de perenidade e até de resistência à morte). Quando Bernardo vai até a cidade do avô e visita o mesmo muro, ele está pintado de vermelho. Assim, os nomes em tinta estão apagados, e os nomes em baixo relevo, amenizados. Bernardo não quer colocar seu nome ali, pois não estudou lá, mas toca nas inscrições dos dois nomes, sabendo que as duas marcas (os dois nomes) foram feitos com as mãos da mãe e do avô. Depois de algumas versões dessa cena, incluí o *insert* de dois momentos posteriores no filme: quando Bernardo toca, pela primeira vez, a mão do avô, e quando toca a mão da mãe, já no final do filme, quando Bernardo já se sente conectado a ela, também.

Essa sequência trata dos rastros, nitidamente figura ligada à memória dos espaços. A intenção da escola, ao pintar o muro, é o apagamento dos rastros, em um caráter de assepsia que não leva em conta a memória. No roteiro, podemos entender que esse apagamento de rastros não é um ato contra a *cultura da memória*, pregada por Huyssen, ao contrário, é bem possível imaginarmos outras ações da direção e pais relacionadas com a preservação da história da escola, dos professores antigos, entre outros. O que acontece é uma desvalorização da história comum, mundana, não-oficial. Em outro ensaio de *Lembrar, esquecer, escrever*, Gagnebin (2009) lembra a especialista alemã em memória cultural, Aleida Assmann, quando esta aponta a cicatriz e o rastro como metáfora-fundadora de nossa concepção de memória. Assmann fala, então, da escrita. Gagnebin qualifica a escrita como “este rastro privilegiado que os homens deixam de si mesmos, desde as estelas funerárias até os *e-mails* efêmeros que apagamos depois do uso” (GAGNEBIN, 2009, p. 111).

Segundo Gagnebin, a escrita foi considerada, por muito tempo, o rastro mais duradouro de um homem, capaz de sobreviver à sua morte e de transmitir sua mensagem:

Essa aura de duração ainda hoje impregna as grandes bibliotecas em que penetramos, na ponta dos pés e em silêncio, como nos santuários da memória universal. E, às vezes, quando alguém escreve um livro, ainda nutre a esperança de que deixa assim uma marca imortal, que inscreve um rastro duradouro no turbilhão das gerações sucessivas, como se seu texto fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte (GAGNEBIN, 2009, p. 112).

Mas agora a escrita não é mais o rastro privilegiado ou o mais duradouro. O rastro estaria identificado com a não-intencionalidade. Mais acertadamente, poder-se-ia dizer que “rastros não são criados – como são outros signos culturais e linguísticos –, mas sim deixados ou esquecidos” (GAGNEBIN, 2009, p. 113).

No roteiro, há ainda os rastros sonoros. O som do trem na Ponte Internacional Mauá. E também o som do brinquedo na pracinha, em Jaguarão, presente no vídeo e identificado por Bernardo, quando passava perto dela.

1.4.4 Construindo a memória

Na verdade, Bernardo busca por uma memória, uma memória que ele mesmo não tem. A babá sobre quem não falavam; os molhes a que não lembrava ter ido (apenas lembrava as fotos); o muro da escola em que ele não estudou; a cara na tevê que ele não queria que estivesse; ele com figurino para a peça de que ele não se lembrava; a dança no baile da terceira idade que ele não quis. Bernardo tem a falta da memória, não tem o que lembrar. Parece que a falta do avô faz com que não haja raiz. E talvez seja disso que Bernardo sente falta, é por isso que ele precisa desse avô.

Bernardo tenta ser Ricardo – em nenhum momento se diz isso no primeiro tratamento, mas no segundo tratamento, Bernardo assume Ricardo como um hiperônimo²², no curta realizado no hotel, ou seja, Ricardo é maior que Bernardo, que esse Bernardo que existia antes de conhecer o avô, o Bernardo que não se mostrava, ou quase não vivia. Bernardo é mais ausente que Ricardo. Ricardo é construído pelo avô. Bernardo não é construído por ninguém, é quase como se não fosse conhecido. Os amigos não sabem que ele gosta de rock, nem os mais chegados. Não entendem a leitura dele. Andreia não conhece Bernardo, ela apenas quer ou queria que ele fosse como ela, desse importância para a mãe e desvalorizasse o pai. Bernardo também não se conhece. Não sabe do que é capaz.

Bernardo é uma incógnita inclusive para mim. Paradoxalmente, foi o último personagem que sofreu mudanças significativas, inclusive sobre como ele é. Por ser mais contido, pode ficar estranho ele se abrir tão rapidamente na praça, mas acho que era algo por que ele esperava. Sei mais sobre Ricardo que sobre Bernardo. Além disso, eu também errei o nome, assim como Antônio errou. Estamos juntos nessa, pois no primeiro momento o nome era Leonardo.

Citei a preocupação de Chion com o nome, a importância que o nome do personagem tem na história, ou pode ter. Alguns autores costumam criar o nome pensando no significado do nome e a característica do personagem. Algumas vezes agi do mesmo modo ao criar personagens: já criei um Pedro que era seco como uma pedra; uma Ciça, tão doce menina, que tinha esse nome que parece um apelido, mas não era; um Joãozinho e uma Maria que adentraram na floresta. Porém, ao criar os nomes para *Uma canção para Ricardo*, simplesmente fui colocando os primeiros nomes que vieram na mente no momento da escrita. Mas isso foi um problema.

Bernardo foi inicialmente Leonardo. Não vi problema com o nome, nem com o apelido Leo. E também era um nome que poderia ser confundido sonoramente com Ricardo (pelo final),

²² Venho construindo o conceito de hiperônimo relacionado com heterônimos. O hiperônimo é a figura maior, identificada com a pessoa real e não apenas com o nome real.

e levaria à confusão do nome que alguém falava para Antônio (na primeira postagem do *blog* do Antônio se explica o engano). Mas logo o nome Leonardo se revelou um problema. Inicialmente, pela leitura de meu orientador, que pensava que o nome ou deveria iniciar com A (por Antonio e Andreia) ou ainda que houvesse uma relação entre os nomes. Segundo ele, Ricardo lembrava o personagem de Shakespeare, mas Leonardo não lhe agregava nada. Sugeriu até Abelardo. Sobre iniciar com a letra A, eu não quis, pois achava que o distanciamento de Andreia com o pai faria com que ela não utilizasse o nome (ou a inicial do nome) como elo entre o pai, ela e o filho.

Campos (2007) discorre sobre essa problemática do nome do personagem e da característica de o nome ser veículo de informação sobre o personagem e sua trajetória:

Nomes próprios de pessoas são, em geral, motivados pelo gosto, aspiração ou imaginário dos pais. Sobrenomes são imposições hereditárias e, portanto, arbitrários: não inferimos que seja necessariamente franca uma pessoa de sobrenome Franco (...). No entanto, no caso de personagem, procuramos motivação e significado, tanto no seu nome quanto no seu sobrenome: nomes e sobrenomes de personagens informam o espectador sobre o seu perfil (CAMPOS, 2007, p. 132).

Mas Campos também diz que devemos atentar para a sonoridade, pois os nomes servem para chamar os personagens. Por isso, é preciso que os nomes de personagens de uma mesma história não se confundam e essa questão virá à tona em outra mudança de nome (do personagem Lucas, que antes era Rafael) que fiz de um tratamento para outro, influenciado por um amigo (o único) que leu o primeiro tratamento do roteiro, mas disso trato lá no capítulo sobre os leitores e leituras.

O problema maior com o nome Leonardo se deu quando vi o filme brasileiro *Hoje eu quero voltar sozinho* (2014), dirigido por Daniel Ribeiro. O longa traz como personagens principais três jovens amigos, dois gurus e uma guria, assim como no meu longa. Inicialmente, isso não foi um problema, pois a trinca de personagens, mesmo jovens, é algo comum no cinema e eu quis utilizá-la exatamente por isso: talvez a grande influência, pelo menos para autores da minha geração e depois, tenha sido o filme *Curtindo a vida adoidado* (*Ferris Bueller's Day Off*, 1986), já citado aqui. Mas acontece que, no filme de Ribeiro, o nome do personagem principal é Leonardo, a amiga Giovana e o amigo é Gabriel. Os meus eram Leonardo, Camila e Rafael. Com isso, vi que precisava trocar o nome, tanto do Leonardo, quanto do amigo, para não haver dois nomes terminados em “el”.

Não mexi no nome Leonardo por um bom tempo, ainda que houvesse me decidido por mudar. Quando mudei, utilizei primeiro o nome Eduardo. Mas não funcionou, não me soava bem e me deixou distante do personagem. Foi aí que me convenci a usar Bernardo, nome do qual gosto muito e sabia que um dia usaria. É o nome/apelido de meu avô materno (o nome era Berjandino, mas todos chamavam de Bernardo).

Encontrei o nome, e encontrei alguns outros traços do personagem, só no segundo tratamento. Das mudanças, falo mais adiante. O principal em relação ao personagem é que, apesar de sentir que já sei mais dele, tenho a impressão de que ainda irei me surpreender em alguma cena, em alguma possível reescritura.

2 PRODUÇÃO

Neste capítulo, vou destacar a escritura do roteiro. Por isso, começo apresentando minha metodologia de escrita, levando em conta a organização da fábula em uma estrutura, depois a escrita do roteiro em si e, por isso, apresento a formatação de roteiro que utilizo, além de elementos que me ajudaram, como a cartela de cenas. Segundo Barone,

na fase de produção, estão concentradas as demandas e tarefas específicas da filmagem. Consiste na contratação do elenco e equipe técnica, na preparação dos cenários e figurinos, na alocação e gestão de todos os recursos logísticos necessários à realização do filme quando são feitos os registros de imagens e sons previstos no roteiro e que serão posteriormente organizados na montagem (2010, p. 26).

Portanto, a fase de produção começa com a preparação do momento de gravação ou filmagem, relacionada ao espaço, pessoas envolvidas, produtos necessários, etc. Relaciono o momento da filmagem com o da escritura. Portanto, a escrita do roteiro se encontra nesse contexto. Por isso, discuto aqui o texto do roteiro, as descrições e a decupagem implícita, presentes nas questões referentes à instância narrativa, elementos para a utilização do som e da câmera.

Igualmente, neste capítulo, apresento a cronologia da história e a divisão em partes, presentes no roteiro.

2.1 PROCESSO DE CRIAÇÃO

Na primeira parte, expliquei de onde veio a ideia e contei sobre os primeiros passos da construção de *Uma canção para Ricardo*. Falei que tive a ideia no final de novembro de 2011 e comprei um livro sobre o silêncio do coma no início de 2012. Além disso, lembro de comentar com um amigo que participou de um projeto meu, no dia 7 de dezembro, sobre escrever uma história de alguém em coma, e com outra pessoa lendo cartas para ele. Mas eu não havia escrito nada, estava tudo apenas na mente.

2.1.1 Metodologia da Escritura

Comecei a organização do material de criação no dia 1º de maio de 2012, quando inaugurei um *blog* especificamente para postar o trabalho de escritura. A intenção era deixar registrado o desenvolvimento das minhas atividades, com a finalidade de fazer parte do meu

projeto de tese, que seria apresentado à PUCRS, em outubro (inscrição) e dezembro (provas e entrevistas) de 2012.

Eu havia planejado postar material todas as terças-feiras, no *blog*. Pretendia trabalhar por três semanas em cada ideia de cena, da seguinte maneira: fazer algum exercício para a criação de cenas, na primeira semana; na semana seguinte, transformar a ideia de cena em texto, e, na terceira, eu iria fazer a análise teórico-crítica do que havia planejado. Descrevi o primeiro exercício no capítulo “1.1.4 Oficina Sinestésica e Percepções”, dizendo que dele não saiu uma, mas oito cenas. Também percebi, logo nas primeiras semanas, que, mesmo tendo a ideia de cenas, dos acontecimentos, não daria para já começar a escrever a obra (ou as obras, roteiro e romance), pois eu não tinha ainda a construção completa dos personagens.

O *blog* funcionou por um tempo, mas tive problemas em escrever em algumas terças-feiras, e acabei não respeitando mais a sistematização de ter apenas um dia da semana para escrever. Na quarta semana, já escrevi na quarta-feira e depois em dias alternados. Também não consegui escrever todas as semanas, mas fui mantendo as postagens até o mês em que entreguei o projeto de tese. Depois, fiz algumas postagens antes da entrevista, e, por fim, escrevi no início de 2013. Depois disso, não escrevi mais diretamente no *blog*.

Não vou falar especialmente das postagens, pois vou colocar todo o material do *blog* em apêndice. Quando deixei de escrever o *blog*, segui com organização parecida, sempre apontando o dia das ideias e das cenas criadas

Abaixo, vou explicar como fiz a organização em meu computador, pois hoje em dia é o *notebook* o suporte para os apontamentos de escritura. Utilizei papel e bloco de anotações algumas vezes, principalmente quando estava em viagens, na rua. Porém, acredito que mais de 90% da minha criação ocorreu diretamente no computador.

Quando comecei a escrever o roteiro propriamente dito, sempre usei o computador, e o motivo disso explico na próxima seção, ao falar da formatação do roteiro.

2.1.1.1 A Formatação do Roteiro

O roteiro tem formatação específica e o uso do computador facilita sua escritura. É preciso ressaltar pelo menos cinco elementos formais de um roteiro literário, a saber, o cabeçalho, a descrição-narração, o nome do personagem que fala, o diálogo dele e, por fim, a indicação de transição. Regularmente, nas diversas formatações possíveis para um roteiro literário, cada um desses elementos tem características gráficas e de formatação que os distinguem uns dos outros.

O cabeçalho é o elemento que apresenta a descrição do espaço onde a cena se passa e quando ela ocorre. Indicamos se é espaço externo ou interno, colocando EXT ou INT, também se é DIA ou NOITE e também algo específico, como, por exemplo, QUARTO DE BERNARDO. Cada mudança de local deve ser indicada, abrindo novo cabeçalho. Da mesma forma, quando acontece alguma mudança temporal, por exemplo o mesmo lugar só que mudando dia para noite, também deve haver indicação objetiva disso.

A descrição-narração, ou ação, é a parte textual reservada para descrever o local, se necessário, apontar os personagens presentes e o que está acontecendo. Não tem formatação especial, mas sim, apresenta-se como um parágrafo comum de texto (apenas não há o recuo de início de parágrafo). Aqui, só se apresenta a ação. Não há, em hipótese alguma, discurso indireto. Mas é possível aparecer algum som importante para a cena (e que não seja diálogo), como, por exemplo, campainha, som de trem, porta batendo, etc.

Depois, há o nome do personagem que está falando. Cada personagem é indicado antes de sua fala. Costuma-se, de algum modo, ressaltar graficamente (geralmente caixa alta) o nome do personagem antes de aparecer sua fala. Pode aparecer no início da linha, com o diálogo em sequência, ou mesmo centralizado e isolado na linha (é a maneira como uso).

O diálogo, quarto elemento do roteiro, geralmente apresenta formatação que o diferencia do parágrafo da descrição. Essa formatação geralmente é um recuo, tanto na margem esquerda quanto na direita. Pode haver, junto a ele, algumas indicações ao ator, ou essas indicações (ou rubricas) podem vir entre o nome do personagem e sua fala.

E, por fim, também destacada no texto (caixa alta e alinhado à direita), aparece a indicação de transição de uma cena para outra.

A formatação de um roteiro não é algo universal, mas existem as mais usadas. O principal motivo para que ela exista é a uniformização da leitura pela equipe e também a possibilidade de se ter ideia de forma bastante rápida do tamanho da produção, pois podemos ver o número de personagens, quantas falas há no roteiro, e se são falas grandes ou não. Também quantas locações serão necessárias, entre outras coisas.

Outro tipo de formatação pode fazer uma divisão em duas colunas na página, colocando tudo que for visual numa coluna e o que for sonoro em outra. Acostumei-me a trabalhar com a formatação chamada *master scenes*. A grosso modo, *master scenes* apresenta cabeçalho todo em caixa alta (e às vezes negrito), alinhado à esquerda e com espaços em branco, antes e depois; a ação vem em texto comum, mas com algumas indicações, em caixa alta, quanto a nome de personagens, quando aparecem a primeira vez, e também os sons; o nome do personagem vem

em negrito, caixa alta e centralizado (sozinho na linha); o diálogo, com recuo à direita e à esquerda; e a transição, em caixa alta, negrito, mas alinhada à direita.

Por todos esses detalhes de formatação, escrever diretamente no computador é mais fácil, pois existem alguns *softwares* e programas (inclusive gratuitos) que já colocam o texto na formatação desejada. Também é possível alterar e formatar os estilos de programas de editores de texto. No meu caso, eu alterei estilos do *word* e todas as ações são automáticas e facilmente realizáveis. Por exemplo: quando eu seleciono no editor de texto o estilo que denominei *cabeçalho*, ele já coloca a fonte em negrito e em caixa alta. Assim que dou *enter*, ele passa para a formatação da descrição, deixando de estar em negrito e em caixa alta. Escrevo a descrição da cena e dou mais um *enter*. Na próxima linha, a fonte já está formatada para ser centralizada, caixa alta e negrito (para o nome do personagem) e, por fim, quando dou mais um *enter*, automaticamente o estilo muda para a formatação de parágrafo de diálogo (deixa de ter a caixa alta e ser centralizado) e passa a apresentar recuo nas margens.

A explicação acima foi dada com a intenção de mostrar que, com a ajuda do computador, escrever um roteiro formatado já não é tarefa difícil, pelo contrário, é tão simples como escrever qualquer outro texto no computador. O único trabalho maior será inicialmente, quando se fizer a formatação dos estilos. Por tudo isso, costumo escrever diretamente no computador.

Além dos tipos de formatação, o roteiro pode se apresentar em duas etapas distintas. A primeira é a nomeada de *roteiro literário*, e a segunda de *roteiro técnico*.

O roteiro literário é o roteiro que estou fazendo. Não há indicações de ações técnicas como planos, ângulos, movimentos de câmera. O roteiro técnico é aquele em que há essas indicações, e elas cabem geralmente ao diretor do filme e ao diretor de fotografia. Quando o diretor vai gravar ou filmar o roteiro, costuma já planejar o posicionamento de câmera e os planos. Nesse momento, o diretor divide cada sequência e cena, também as falas e movimentos dos personagens, indicando a posição de câmera, o ângulo e o plano. Esse trabalho é chamado de *decupagem*.

Também cada equipe de produção poderá ter seu roteiro técnico, se for preciso. Assim, produção de arte, de *set*, iluminação, som, vestuário, entre outros, poderão ter as inscrições técnicas relativas à sua área no roteiro, ainda que seja mais comum realizar um plano mais simples.

Ainda que o roteirista não seja o responsável por definir os planos, ele pode, através de sua escritura, sugerir planos, ou até escrever de tal modo, que o diretor praticamente se verá conduzido a realizar daquela maneira. Esse artifício do roteirista é chamado de *decupagem implícita*.

A decupagem implícita é feita através da descrição e narração da cena. Se eu escrevo no roteiro que “mãos de mulher endireitam quadro na parede”, o diretor não vai gravar a personagem de corpo inteiro, mas sim, escolhendo um plano detalhe no quadro e nas mãos do personagem. A decupagem implícita leva em consideração, inclusive, a pontuação da descrição. Quando há a vírgula, entende-se que o plano ainda é o mesmo. Quando há ponto, há a sugestão de novo plano. Por isso, muitas vezes, na descrição de uma cena, pode parecer que deveria haver um ponto em determinado momento, porém, se o roteirista não o colocou, entende-se que ele gostaria que fosse mantido o plano. Como exemplo, coloco abaixo a descrição do prólogo:

Sol no horizonte. Gaivotas na beira do mar, algumas voam. Dois homens colocando rede de pesca no mar. No chão, um barco miniatura azul, de oferendas. Mãos pegam barco e imagem fica atrelada ao barco (câmera dentro do barco), barco “flutua” no ar, carregado, vai chegando na beira do mar, avançando até mais fundo, onde barco é depositado sobre a água, câmera sai do barco, afastando para cima, e é possível ver mão de idoso empurrando barco que segue flutuando sobre as águas até ir desaparecendo.

Na cena acima, se houvesse a divisão em planos,²³ seria assim:

PG sol no horizonte.

PC gaivotas na beira do mar, algumas voam.

PC dois homens colocando rede de pesca no mar.

PD No chão, um barco miniatura azul, de oferendas.

PD mãos pegam barco e imagem fica atrelada ao barco, barco “flutua” no ar, carregado, vai chegando na beira do mar, avançando até mais fundo, onde o barco é depositado sobre a água, câmera sai do barco indo a

PC afastando para cima, e é possível ver mão empurrando barco que segue flutuando até

PG ir desaparecendo.

Todos os planos que escolhi para o roteiro técnico da cena foram sugeridos pela decupagem implícita. No momento em que a câmera ficou atrelada ao barco (a câmera com que o avô filmava foi colocada em cima do barco miniatura), não houve mudança de plano, ou seja, não houve corte na imagem ou troca de posição, a não ser no momento em que a câmera sai do barco (dando a entender que a mão de Antônio a tirou dali) e se transforma, não mais em plano detalhe, mas em plano geral, pois mostra o barco se afastando para o fundo do mar.

Outro exemplo:

²³ PG- *plano geral*, quando é mostrado de forma ampla o espaço onde ocorre a cena; PC- *plano conjunto*, quando, ainda em um plano aberto, observa-se algumas pessoas e o espaço, ou, no caso, beira do mar e gaivotas voando, homens colocando rede no mar; PD – *plano detalhe*, quando o que está sendo mostrado é um objeto ou parte do corpo diferente do rosto. Temos ainda *plano americano* (quando aparece uma pessoa dos joelhos para cima); *Plano médio* (aparece pessoa da cintura para cima); *primeiro plano*, conhecido como *close up*, onde aparece o busto e rosto da pessoa; e o *primeiríssimo plano* ou *extreme close up* (quando aparece apenas o rosto, ou parte do rosto). Há variações sobre a nomenclatura de planos.

EXT FRENTE DA CASA DE CAMILA DIA

Roda de bicicleta cross com dois pés em cima, mexendo a roda um pouco para um lado, um pouco para outro. Camila, de cabelos compridos com tranças, está na rua, perto do meio fio, em cima da bicicleta, com os dois pés na roda, girando e tentando se equilibrar parada sem cair. Lucas está sentado na beira da calçada, olhando para o celular. Duas motos, com motoqueiros em roupa de couro e com mochilas, chegam e estacionam ao lado de Camila, que segue se equilibrando. Na primeira moto Mauro tira o capacete. Na segunda moto, sai o capacete e Jéssica, negra, 19 anos, aparece sorrindo.

Ficaria assim:

PD de roda de bicicleta cross com dois pés em cima, mexendo a roda um pouco para um lado, um pouco para o outro.

PC de Camila, de cabelos compridos com tranças, perto do meio fio, em cima da bicicleta, com os dois pés na roda, girando e tentando se equilibrar parada sem cair.

PC Lucas sentado na beira da calçada, olhando para o celular.

PC duas motos estacionando ao lado de Camila.

PP de Mauro tirando o capacete.

PP de Jéssica tirando o capacete e sorrindo.

Na sequência acima, temos um plano apenas na roda da bicicleta e nos pés de Camila. Por isso, é um plano detalhe. O segundo plano é plano conjunto, pois mostra Camila inteiramente na bicicleta e também o cenário junto a ela “perto do meio fio”. Mais um plano conjunto de Lucas e a calçada em que está sentado. E depois, plano conjunto das motos se aproximando e primeiros planos de Mauro e Jéssica, tirando os capacetes. Os três primeiros planos estão claramente sugeridos pelo roteirista. Se eu tivesse escrito

EXT RUA DO BAIRRO DE BERNARDO DIA

Junto ao meio fio, Camila está tentando se equilibrar na bicicleta, parada, enquanto Lucas, está sentado na beira da calçada, olhando o celular, duas motos se aproximam e estacionam.

Nesse caso, o plano seria apenas um para a cena inteira, um plano conjunto onde seria possível ver toda a cena, com Camila na bicicleta, Lucas sentado e depois com a chegada das motos.

2.1.1.2 Cartela de Cenas

A partir do momento em que eu já havia pensado 22 cenas, decidi fazer uma cartela de cenas. A intenção foi ter um arquivo *word*, onde cada sequência fosse destacada em um quadro. A sequência geralmente era composta por um vídeo realizado por Antônio, uma situação relacionada a Bernardo, assistindo ou pensando, junto com os amigos, a resposta, e o vídeo-resposta feito por Bernardo.

Mas também usei os quadros para qualquer cena ou grupo de cenas. Abaixo, apresento dois exemplos:

NOME EM TIJOLOS	R1
EXT/INT MURO DE ESCOLA/CARRO – DIA	
Antônio risca tijolo com seu nome. Perto do nome da filha. Vídeo já mostra a intenção do avô em reconciliar com a filha, se aproximar dela também.	
<i>Antonio vai lembrar que castigou Andreia, mas que agora ele percebe que ela sentiu uma liberdade. Se Antonio for mais liberal, ele vai perceber que foi uma maneira de ela deixar uma perenidade. Não sei...</i>	
EXT. MURO DA ESCOLA – DIA	
Bernardo chega ao muro da escola. Alguém está pintando ou mesmo rebocando o muro. Bernardo não coloca seu nome, mas filma o nome de Antonio e de Andreia.	
<i>Ele estranha o nome da mãe ali, por achar ela muito certinha hoje em dia. Como ele não estudou ali, e como estão pintando, não acha que seu nome deve estar ali, mas junta o nome do avô com o da mãe.</i>	

Nesse primeiro quadro, eu ainda planejava escrever o roteiro e o romance ao mesmo tempo. A divisão do quadro é a seguinte: na primeira célula, aparece, em caixa alta e negrito, o nome da sequência. É um nome aleatório, que fui mantendo até a escaleta eclética, mas que, em algum momento, mudei, quando a cena se transformava muito. Junto com o nome, aparece um número de organização R1. Esse R1 era a intenção de organizar minha criação, facilitando para referências na análise, ou dentro de outra cena. Um roteiro traz o número da cena, mas isso é feito depois dele pronto, para organizar. Porém, eu queria uma numeração anterior, de fácil referência. O uso de uma letra, antes do número, era para ajudar, pois provavelmente eu colocaria outros números (como o de cena, organização do roteiro). Coloquei R pensando em Rascunho. A numeração tem algo relacionado com a ordem cronológica de criação. Por exemplo, a cena acima foi a primeira pensada no primeiro exercício que realizei (no *blog*, no dia 1º de maio de 2012). Porém, em outros momentos, principalmente quando fiz a cartela pela primeira vez,

não respeitei a cronologia de criação. Depois do número 22, como cada sequência foi criada individualmente, também acabou sendo acrescentada individualmente, ou em pequenos grupos, respeitando, por isso, a ordem cronológica de criação.

Seguindo a explicação do quadro acima, na segunda célula aparece a cena do vídeo realizado pelo avô (EXT/INT MURO DE ESCOLA/CARRO – DIA). Na terceira linha, há explicação rápida sobre a cena (Antônio risca tijolo...) e, em itálico (Antônio vai lembrar que castigou...), aparecem informações que eu pretendia utilizar para o romance.

O cabeçalho a seguir é da cena comum, ou seja, não é nem o vídeo do avô nem o do neto e segue a mesma lógica da cena explicada acima, a saber, o cabeçalho, pequena explicação sobre a cena, e, em itálico, informações a serem utilizadas para escrever o romance.

Mais um exemplo:

OUVE O TREM (HOUE)	
	R35
EXT. PONTE MAUÁ – DIA	
Antonio caminha pela ponte, fala diretamente pra câmera, falando para o neto. Diz que havia trem, que passava por ali, e que ele nunca andou. Diz que tinha costume de colocar o ouvido e ouvir o trem vindo ou indo. Faz o convite para o neto ouvir com ele o trem. Diz que agora só se ouve um trem fantasma.	
EXT. MOLHES DA BARRA – DIA	
Vagonetas com velas coloridas. Dia cinza, com bastante nuvem. Imagem saturada, Bernardo andando sério em uma vagoneta.	
EXT. MOLHES DA BARRA – DIA	
Bernardo, Lucas e Camila vão em duas vagoneta até a ponta dos molhes, Lucas e Camila numa e Bernardo em outra. O dia está cinza, o mar revolto, bastante vento. Quando chegam na ponta, os três ficam separados e em silêncio, Lucas gravando (Bernardo também tem uma câmera). Na volta eles vão nas duas vagonetas, e Lucas e Bernardo se filmam. Quando chegam de volta a praia, Lucas diz que eles deveriam ir a Jaguarão, se o avô não responder essa. Lucas diz que vai saturar a cor na edição.	

O quadro acima segue o mesmo princípio do exemplo anterior. Porém, traz o vídeo do neto junto. Para diferenciar facilmente quando era vídeo de Antônio, quando era vídeo de Bernardo e quando era imagem comum, utilizei as fontes com cores: os cabeçalhos dos vídeos de Antônio, em vermelho, os do vídeo de Bernardo, em azul, e os comuns, em verde.

2.1.1.3 Estrutura ou Escaleta

Fiz minha primeira estrutura, ou *escaleta*, a partir das cartelas de cena. Fui ordenando-as em um arquivo novo. Depois da primeira estrutura, com muitos vazios a serem preenchidos, fiz a análise de minhas escolhas, justificando a ordem das cenas. Assim, a partir da própria análise tive ideias com que preencher os vazios, ou seja, tive ideias de cenas novas.

Quando já estava com bastantes cenas e cartelas, realizei a impressão delas e as recortei individualmente, para poder afixar com imã, em um quadro de metal. Algumas cartelas eu precisei recortar ao meio, dividindo-as, por exemplo, vídeo de Antônio e a resposta de Bernardo a esse vídeo, pois não apareceriam juntos no roteiro. Essa tarefa me ajudou muito na elaboração da estrutura, pois também me auxiliava a visualizar as cenas que faltavam. Abaixo, coloco como exemplo o início do roteiro, antes da viagem. Nessa época, eu fazia a divisão em 4 partes (e mais a introdução) contando a partir do momento em que o trio (Lucas, Camila e Bernardo) se juntou para responder. Em negrito, os títulos que eu dava (Prólogo, introdução, trio feito). Os números são referentes ao número de organização; só retirei o R para facilitar.

Prólogo – 15 Leonardo, Camila e Rafael no quarto, mexendo nos vídeos e preparando equipamento para gravação e Andreia entra no quarto, vê a imagem de Antônio no computador e reconhece.

Intro – Sabendo e respondendo

16 encontra vídeo do vô - bicicleta

13 – esse é teu vô?

28 sugestão vídeo resposta

2 pracinha

52[eles se separam depois e gravar e vão pras casas, cena com Andreia, como Leo se comportaria? Pergunta sobre o vô?]

5 Motofest – lazer Leonardo (reclama edição pode juntar com o 48) (edição já pode ser com editor profissional)

48 Camila conhece amigo que faz vídeo

53[ir falar com o Rafael]

PARTE 1 trio feito

41 vô no carnaval (Mario Franco - não respondem)

54[se encontram na escola, Rafael um pouco com vergonha de falar com eles ali. Falam sobre a possibilidade de responder o vídeo, mas não sabem o que fazer, olham a outra parte – poderia entra aqui uma cena de Leonardo atuando para trabalho de escola e Rafael gravando]

22 animais, primeira ajuda do Rafael

6 TV apagada (seria legal por não conhecer ainda bem o Leo. Mas não teria tanta gente escrevendo no vídeo, será?)

- 24 – fumando não conhece o Vô, todo certinho
- 35 – ouve o trem
- 50 ir procurar vô
- 20 cena mais lírica [Leonardo se emociona e telefona ou manda email para os amigos e aceita ir procurar o vô] (essa pode ter a canção para Ricardo)

A estrutura apresentada acima foi realizada no dia 11 de fevereiro de 2014. As cenas 52, 53 e 54 são exemplos de cenas que foram criadas nesse dia, para preencher as lacunas que eu percebia na história. Nesse dia, acrescentei 17 cenas novas no roteiro.

Imprimir as cartelas permitiu que eu tivesse a visualização do todo, ajudando a trocar cenas de lugar, quando necessário. Fiz esse trabalho por pelo menos mais uma vez, antes mesmo de desenvolver todas as cenas.

Quando o roteiro já estava bastante avançado, com quase todas as cenas escritas, depois do primeiro tratamento, comprei fichas em uma livraria e fiz as cartelas à mão. O trabalho de anotar cena a cena foi bastante importante para eu rever a estrutura do roteiro. Deste modo, distanciei-me dos diálogos, dos detalhes, e pude mais uma vez pensar na estrutura. Aproveitei que estava sozinho em casa e tomei conta da mesa da sala de jantar, pois era o único espaço que comportaria todas as fichas.

Esse tipo de procedimento é importante para dar a visão do todo, fazer entender melhor as partes, o tempo dedicado a cada parte, ou grupo de ações, ou mesmo o ritmo das partes e do todo.

2.1.1.4 Escaleta Eclética

Escaleta eclética foi o nome que dei, em tom de brincadeira, a um documento que trazia a cartela e, abaixo dela, a cena desenvolvida (escrita como no roteiro). Criei este documento para aprimorar a escrita.

Apresentei, como exemplo, na seção anterior, a estrutura em tópicos. Também disse que fazia as cartelas e imprimia para colocar em um quadro. Mas também fiz um arquivo onde ordenei as cartelas na ordem do filme, pois antes tinha arquivo com as cartelas ordenadas de acordo com sua criação (e que diz respeito aos seus números: R1, R2, R18...). Eu tinha as cartelas com o planejamento das cenas, mas fui desenvolvendo as cenas (ou seja, colocando detalhadamente a descrição da ação, a fala dos personagens, transições) aos poucos. Quando separei o material do roteiro para mostrar ao orientador, pela primeira vez, coloquei arquivo com as cartelas em ordem e as cenas desenvolvidas (na época, apenas umas seis) em outra sequência

de folhas, ao final. Depois, percebi que ficaria melhor a leitura dele se eu colocasse as cenas abaixo das cartelas correspondentes. Por fim, entendi que essa organização não só ajudava na leitura, mas também ajudava na criação, pois, antes, eu abria um novo arquivo, copiando e colando a cartela e escrevendo cada cena separadamente.

Portanto, a escaleta eclética nasceu quando eu mantive a cartela e fui escrevendo as cenas correspondentes abaixo de cada cartela, tudo no mesmo arquivo. Por isso, as primeiras cenas desenvolvidas estão em arquivos de texto individual (para cada cena) e depois, com o tempo, fui abrindo o mesmo arquivo e apenas escrevendo as cenas debaixo da cartela. Cheguei a fazer 20 cenas individualmente. Todas as outras foram escritas diretamente na *escaleta eclética*.

Quando todas as cenas, previstas nas cartelas, foram desenvolvidas, apaguei as cartelas e, nesse momento, surgiu a primeira versão (primeiro tratamento) do roteiro.

2.2 TRAMA

Este capítulo está em diálogo com o capítulo “Fábula”, presente na primeira parte dessa tese. Se em “Fábula” tratei de como construí a história, nesse estarei focado em como a narrei. Portanto, lá estava preocupado com o conteúdo, aqui estou preocupado com a expressão. Com a fábula, ocupei-me da história contada, do perfil dos personagens e de suas ações. Com a trama, vou me preocupar sobre como a história será contada, ou seja, terei que analisar o narrador (ou instância narrativa, como veremos a seguir), também pensar sobre as imagens (profundidade de campo), os sons (quando antecipo cenas com o som, por exemplo), as palavras (ao ter atenção com a fala de determinados personagens), entre outros.

Portanto, quando tratei da fábula, estava discutindo algo extracinematográfico, pois a narrativa é algo aplicável a outras artes, como teatro e literatura. Cabe lembrar que minha ideia inicial era construir uma fábula que desse origem a duas formas de contar, uma literária e outra cinematográfica. No momento em que me atenho à trama, já estou pondo em discussão a maneira de contar, e nesse caso, a maneira de contar cinematograficamente a minha história. Por isso, nas seções que se seguem, vou apresentar elementos da especificidade do cinema. Cronologia, instância narrativa, diegetização, som, campo e fora de campo e profundidade ou são específicos do cinema ou lhes darei tratamento específico de cinema.

Aumont (2012) diz haver três objetivos do estudo para o cinema narrativo, já que este tipo de cinema é predominante e capaz de “captar o essencial da instituição cinematográfica, seu

lugar, suas funções e seus efeitos, para situá-los dentro da história do cinema, das artes e até simplesmente da história” (p. 97).

O primeiro seria o de revelar figuras significantes propriamente cinematográficas. Por isso, analisaram-se as possibilidades e o trabalho com os planos, com a finalidade de representar uma ação.

O segundo estuda a imagem narrativa em movimento e o espectador, esforçando-se por mostrar “o que aproximava e o que distinguia do sonho, da fantasia ou da alucinação o *estado fílmico* no qual o espectador de um filme de ficção se encontra” (AUMONT, 2012, p. 98) [grifo do autor].

Já o terceiro objetivo visa a um funcionamento social da instituição cinematográfica e decorre dos dois objetivos antecedentes. Nesse terceiro objetivo, é possível, segundo Aumont, distinguir dois níveis: o primeiro seria o da *representação social*, em que o cinema é pensado como “veículo das representações que uma sociedade dá de si mesma” (p. 98). O segundo nível seria o da *ideologia*, visando à “regulagem dos jogos psíquicos do espectador e à circulação de uma certa representação social” (p. 99).

2.2.1 Instância Narrativa

Aumont (2012) explica que a narrativa é o enunciado em sua materialidade, ou seja, aquele texto que possui a história a ser contada. Se, na literatura (no romance, por exemplo), temos um enunciado formado apenas de língua, no cinema, o enunciado “compreende imagens, palavras, menções escritas, ruídos e música, o que já torna a organização narrativa fílmica mais complexa” (p. 106). O teórico francês também define a narração como o ato narrativo produtor que agrupa, ao mesmo tempo, o ato de narrar e a situação na qual esse ato se inscreve.

André Gaudreault e François Jost (2009) dedicam à narração todo um capítulo de seu livro sobre a narrativa fílmica. Apontam inicialmente a ideia de que não há uma narrativa se não houver uma instância que narre. Por outro lado, o filme e as produções audiovisuais, de modo geral, trazem a característica de poder mostrar a ação sem dizê-las, sem contá-las explicitamente. Com isso, muitas vezes o espectador terá a impressão de que a história se conta por si só.

Atualmente, um grande número de séries de televisão, produto audiovisual bastante consumido, apresenta cenas que ultrapassam até mesmo a capacidade da visão humana, mostrando imagens do mundo microscópico, por vezes dentro do corpo do personagem, ou mesmo, a imagem de forma tão lenta, que podemos ver detalhes que, no tempo normal, não

conseguiríamos. Essa característica é aceita dentro da narrativa sem que o espectador se preocupe, na maioria das vezes, sobre como teve acesso a ela. Do mesmo modo, há séries policiais que mostram investigações e diversas versões ou possibilidades de um crime, e, ao final, mostram a situação como ela aconteceu *de verdade*. Nesses casos, as cenas de versões e possibilidades podem ser relacionadas com um narrador intradieético, um segundo narrador (às vezes um policial fazendo elucubrações, ou mesmo a versão de um suspeito), porém a situação *verdadeira* certas vezes escapa inclusive dos policiais, mas é mostrada, em algum momento, evidenciando um narrador primeiro, um narrador maior. Todas essas características podem ser observadas, por exemplo, nas séries da franquia *C.S.I. (Crime Scene Investigation)* ou mesmo na série médica *House*.

Outra possibilidade presente, nas séries atuais, tem a ver com a narração por parte de um personagem. Ainda que trazer a narração do personagem fosse um expediente comum, séries como *How I met your mother* utilizam-na de outra maneira. Nesse caso, há um narrador que vai se mostrando não confiável durante todo o momento e em todas as temporadas, trazendo enganos relativos a anos, esquecimento de nome de personagens e trocas de uma palavra por outra (e com isso, uma imagem por outra), como acontece quando o narrador, que está contando aos filhos histórias de quando era solteiro, usa a palavra *sanduíche* no lugar de *cigarro de maconha*. Assim, nas imagens apresentadas, os personagens estão realmente comendo um sanduíche, mas com maneirismos e reações de quem está fumando maconha.

A partir disso, é possível perceber que o público espectador vem experimentando narradores diversos, mesmo em produtos realizados para televisão.

Nas produções cinematográficas, há diversos experimentos com relação à narração. Em alguns casos, tenta-se reforçar a falsa impressão de não existir um narrador (usando câmeras de segurança, por exemplo), e, em outros casos, reforça-se a presença dos narradores, ao usar câmeras de personagens, ou apresentar um narrador não confiável, o que acontece, por exemplo, no filme mexicano *La hija del canibal*, 2003 (*Aos olhos de uma mulher*), de Antonio Serrano.

Gaudreault e Jost (2009) se perguntam se “deveria a narratologia tomar a posição de espectador e tentar explicar sua percepção, ainda que falaciosa, ou deveria deduzir *a priori* um sistema de instâncias capazes de explicar o filme?” (2009, p. 57).

Os autores utilizam como exemplo cena de dois homens conversando em um bar, e depois, um deles está caminhando por um cais. Essa cena, se não apresentar diálogo, poderá ser interpretada da seguinte maneira: a) que entre elas há uma sequência temporal, ou seja, os homens estavam conversando, depois um deles sai do bar, passando pelo cais; b) a cena do cais pode ser uma memória do personagem, despertada pela conversa; c) a cena do cais pode ser um

devaneio do personagem, que mesmo estando ainda no bar, imagina-se caminhando no cais. Ao utilizar o diálogo, a sequência de cenas poderia ser explicada como sequência temporal, a) se um dos homens dissesse ao outro para ir ao cais procurar por alguém; b) se o personagem disser ao amigo no bar que se lembra de quando estava caminhando no cais; ou c) se o amigo continuar falando e o que caminha no cais apresentar, no bar, um olhar vago, pois assim, perceberemos que a conversa continua, mas que o personagem se imagina em outro lugar. É por isso que Gaudreault e Jost apontam a *dupla narrativa* do cinema sonoro. Para eles, tudo é feito para que o diálogo e a voz reduzam a ambiguidade dos enunciados visuais.

Assim, essa *dupla narrativa* se dá, em um filme com trilha sonora, quando ouvimos as palavras de um narrador, remetendo a duas instâncias que relatam. “Porém, enquanto uma narra ostensivamente sua história (...) ‘o grande imagista’²⁴ não se mostra pessoalmente” (GAUDREAULT e JOST, 2009, p. 58). O grande imagista é, nas palavras de Laffay²⁵, “um personagem fictício e invisível (...) que, nas nossas costas, folheia para nós as páginas do álbum e dirige nossa atenção apontando com um dedo discreto (1964, p. 81-2 apud GAUDREAULT e JOST, 2009, p. 58). A questão que fica para Gaudreault e Jost é como podemos pensar “a relação narrativa entre essa instância e os personagens que, no interior dos filmes, fazem relatos orais ou escritos?” (p. 58). É importante frisar que a inquietação dos teóricos está direcionada aos personagens que fazem relatos orais ou escritos. No caso de *Uma canção para Ricardo*, tenho dois personagens que fazem relatos através de manifestações audiovisuais.

Minha tarefa, a partir de agora, é mostrar a resposta dos pesquisadores quanto a esses relatos e, após, pensar se podem ou não ser aplicadas aos relatos audiovisuais dos meus personagens.

Gaudreault e Jost dizem que os pesquisadores do cinema apresentaram duas soluções para o problema. Uma seria *ascendente*, partindo da parte visível e audível ao espectador. Nesse caso, fica evidente o olhar atento à questão da recepção, partindo do filme para, após, pensar as instâncias narrativas. A segunda solução é apontada como *descendente*, pois já inicia com o estabelecimento das instâncias narrativas necessárias para o funcionamento da narração fílmica. Portanto, parte das instâncias narrativas para o filme.

Na primeira abordagem narratológica, aquela identificada como *ascendente*, o primeiro ponto que os autores esclarecem diz respeito ao movimento desde a enunciação à narração. Eles

²⁴ Grande imagista, meganarrador, narrador primeiro, narrador implícito. Todas essas denominações são usadas por Gaudreault e Jost para designar a instância narrativa primordial do cinema. Acredito que, através do percurso do pensamento teórico e dos exemplos, ficará clara a figura descrita por essas nomenclaturas.

²⁵ LAFFAY, Albert. *Logique du cinéma*. Paris: Masson, 1964.

começam com a definição de enunciação, que relaciona o enunciado com os diferentes elementos que fazem parte da enunciação, a saber, emissor e destinatário (os protagonistas) e a situação de comunicação. Com isso, ressaltam a importância dos *dêiticos*, marcas que remetem diretamente ao enunciatador.

Em meus primeiros estudos para contar a história de *Uma canção para Ricardo*, momento em que fiz o *blog* “Romanceroteiro”, já pensei em trabalhar com os dêiticos, porém, naquele momento, estava mais concentrado em discuti-los dentro da criação do romance²⁶ e depois ver como isso ocorreria na realização audiovisual. Gaudreault e Jost (2009) afirmam que “foi com muita naturalidade que os primeiros teóricos da enunciação cinematográfica passaram a procurar, nos filmes, sinais e marcas tão visíveis quanto os dêiticos” (p. 60). Os autores citam seis casos, retirados de Jost (1983)²⁷ onde a subjetividade era mais aparente: a) exagerar o primeiro plano; b) abaixar o ponto de vista sob o nível dos olhos; c) representar uma parte do corpo em primeiro plano, supondo a fixação da câmera em um olhar (de modo geral, toda imagem que parece afetada por um coeficiente de deformação em relação ao que julgamos ser a visão normal); d) focar a sombra do personagem; e) materializar, na imagem, de um visor, o olhar através de um buraco de fechadura, ou de todo objeto que remete à visão; f) usar o *tremido*, movimento irregular que sugere infalivelmente um aparelho que capta a imagem. Ainda agregam a essa lista o olhar em direção à câmera.

Diversos desses casos aparecem nas cenas de *Uma canção para Ricardo*, principalmente nos vídeos realizados por Antônio e os realizados por Bernardo.

No cinema, as marcas da subjetividade podem, como afirma Gaudreault e Jost, remeter a alguém que vê a cena, portanto, um participante da diegese. Porém, em outros casos, é possível identificarmos o grande imagista, ao perceber a presença de uma instância extradiegética. Assim,

diferentemente dos dêiticos da língua, essas marcas tanto podem construir um olhar *interno* à diegese – um “personagem”, pois – quanto remeter “àquele” que “fala cinema”, o “grande imagista”, que por definição está situado no exterior do mundo diegético. Num certo sentido, no cinema, só encontramos utilizações enunciativas dos signos e não propriamente signos enunciativos em si (GAUDREULT e JOST, 2009, p. 62) [grifos dos autores].

É o contexto audiovisual e a sensibilidade de espectador que farão variar a percepção da enunciação. No cinema clássico tentava-se apagar a instância discursiva que o produziu, fazendo, como afirmado no início dessa seção, com que houvesse a impressão de que os acontecimentos se contavam por si só. Desse modo, os autores apontam que a enunciação cinematográfica seria

²⁶ Lembrando que a ideia de escrever um romance e um roteiro, ao mesmo tempo, era anterior à minha entrada no Programa de Pós-Graduação em Letras, e esta ideia foi abandonada, já na entrevista de seleção do Doutorado.

²⁷ JOST, François. Narration(s): en deça et au-delà. *Communications*, Enonciation et cinema, Paris, Éditions du Seuil, n. 38, 1983 pp 192-212.

o momento no qual “o espectador, escapando ao efeito-ficção, teria a convicção de estar na presença da linguagem cinematográfica como tal: do ‘eu sou do cinema’ afirmado pelos procedimentos ao ‘estou no cinema’” (SORLIN²⁸, 1984, p. 306 apud GAUDREULT e JOST, 2009, p. 62).

Essa convicção pode também surgir da observação no filme de elementos como luz, maquiagem, montagem. Há variações na percepção da enunciação cinematográfica que dizem respeito à idade, grupo social ou período histórico do espectador.

Ao se referirem ao grande imagista, Gaudreault e Jost (2009) dizem que ele é implícito, extradiegético e invisível, e que manipula o conjunto da trama audiovisual. Eles o estão opondo ao narrador verbal, que é explícito, intradiegético e visível. Em *Uma canção para Ricardo*, os personagens Roberto, Andreia e o pai de Bernardo, por exemplo, são narradores verbais. Assim como Bernardo e Antônio serão narradores verbais em alguns de seus vídeos.

Voltando ao narrador que não aparece, os autores vão dizer que, na ficção, é um narrador implícito, e, no documentário, será o documentarista, assim como, na reportagem, será o chamado jornalista.

No romance, pode acontecer que unicamente procedimentos tipográficos (hifens, aspas) permitam distinguir o narrador principal (primeiro) do narrador segundo; é porque falam a mesma língua, a língua “natural”, como se diz. No cinema, em compensação, o comentador primeiro, o narrador implícito, é aquele que “fala” cinema por intermédio de imagens e sons; o narrador explícito relata unicamente com palavras. Isso explica que, na qualidade de espectador do filme, tenho tendência de atribuir a narrativa, primeiramente, àquele que o reivindica explicitamente (GAUDREULT e JOST, 2009, p. 67) [grifos dos autores].

Quando comecei a elaborar a história de *Uma canção para Ricardo*, tive algumas incertezas quanto ao narrador. Por um momento, pensei em mostrar tanto a preparação dos vídeos do avô, quanto a realização dos vídeos do neto. Porém, percebi que teria que tratar de três tempos cronológicos distintos: o momento da realização dos vídeos de Antônio (e a história de Antônio enquanto os produzia), o momento dos vídeos do Bernardo e depois o momento em que eles se encontravam. Para que isso acontecesse, percebi que o narrador teria de ser esse *grande imagista*, um narrador onisciente e fora da diegese. Em determinado momento do fim de 2012, anotei que pensava em fazer a história centrada no neto²⁹, mostrando apenas os vídeos já prontos do avô e não o momento em que ele os realizava. Porém, alguns dias depois, escrevi um texto reflexivo onde eu ainda seguia sem certeza de que poderia não haver o momento de feitura dos vídeos por

²⁸ SORLIN, Pierre. L'enonciation de l'histoire. In : MOTTET, Jean. *David Wark Griffith*. Paris : Publications de la Sorbonne ; L'Harmattan, 1984.

²⁹ Decidi em 4 de novembro de 2012, portanto antes de entrar no doutorado. Está descrito no arquivo “20121104 c”, em apêndice.

parte do avô³⁰. Nele, eu já falo na possibilidade de Bernardo ser o narrador, mas ainda estou em dúvida.

Em março de 2013, já estou mais seguro sobre Bernardo ser o narrador, e penso que poderia brincar com a declaração dele sobre a narração, dizendo que pensa em fazer um filme sobre isso (no romance) e que poderia escrever sua história, no roteiro³¹. Escrevi isso, pois eu já havia tido a ideia de, no fim do romance, o neto declarar aos amigos que gostaria de escrever sobre sua própria história e, nesse momento, fazer uma declaração direta ao leitor, algo como “e foi o que eu fiz, escrevi essa história que acabas de ler”. E para o filme, pensava em realizar o mesmo efeito, Bernardo dizer aos amigos que gostaria de fazer um filme com sua própria história, e depois de dizer isso, simplesmente olhar para a câmera (mas não dizer mais nada). Seria uma maneira de mostrar, ao final do texto (tanto literário quanto cinematográfico) que o narrador, que parecia ser um narrador em terceira pessoa, na literatura, e um grande imagista, no cinema, era, na verdade, o próprio personagem.

Mas voltando à teoria, venho discutindo sobre a primeira aproximação narratológica que Gaudreault e Jost separam das soluções para a questão de relatos dentro dos filmes, lembrando que são relatos orais e escritos, e não ainda como os que *Uma canção para Ricardo* apresenta, ou seja, não ainda o relato audiovisual dentro do audiovisual.

A seguir, apresento a segunda solução, que vem de uma aproximação que se origina das instâncias narrativas ao filme (a primeira solução, discutida acima, partia do filme às instâncias narrativas).

Os autores principiam afirmando que o “cinema mostra personagens em ação que imitam humanos em suas diversas atividades” (GAUDREULT e JOST, 2009, p. 68) e uma dessas atividades é a de falar. Com isso, é natural que o cinema realize certa delegação narrativa³². É bastante comum que os humanos utilizem a função narrativa da linguagem, lembrando que o cinema trabalha com as cinco matérias de expressão (imagem, ruído, fala, menção escrita e música) e é uma narrativa dupla.

³⁰ Como confirma o arquivo “20130119”, escrito em 19 de janeiro de 2013.

³¹ Arquivo em apêndice “20130309 brincando com os narradores”.

³² O recurso da exposição, comentada anteriormente quando tratei dos manuais de roteiro, se utiliza dessa *atividade de falar*.

A essa narrativa dos personagens, podemos chamar de *subnarração*, *metanarração* (GENETTE³³) ou *hiponarrativa* (BAL³⁴). Essa nomenclatura faz ver que o *verdadeiro* narrador do filme é o grande imagista (ou meganarrador ou narrador implícito).

Dessa perspectiva, todos os outros narradores presentes em um filme não são mais que, de fato, *narradores delegados*, *narradores segundos*, e a atividade à qual eles se entregam é a “subnarração”, uma atividade que se distinguirá radicalmente da narração em primeiro grau (GAUDREULT e JOST, 2009, p. 68) [grifos dos autores].

Ao tratar de narradores segundos, os autores logo estabelecem a diferença entre a narrativa escritural e a narrativa fílmica. Na narrativa escritural, geralmente a narrativa do narrador segundo se dá no mesmo *veículo semiótico* do narrador primeiro, ou seja, a linguagem verbal. Assim, é mais comum que em determinados casos seja possível que o leitor se esqueça do narrador primeiro, mergulhando por completo na narração do narrador segundo. Na literatura, é fácil de acontecer, pois ela tem caráter monódico, ou seja, uma só matéria de expressão, a língua. Já a narrativa cinematográfica é polifônica. Na literatura, um narrador primeiro cede seu lugar a um narrador segundo e outros (assim por diante) ocultando, assim, a voz do segundo. Através da característica polifônica da narrativa cinematográfica, fica mais difícil ocultar o grande imagista ao ceder a narração a um narrador segundo. Isso ocorre, pois, se um personagem está contando algo verbalmente, ele segue sendo visualizado, ou mesmo parte de seu corpo, ou a pessoa, ou pessoas que lhe estão ouvindo. Dessa maneira, o grande imagista segue tendo controle de certo nível da narrativa (o visual).

Fica bem clara essa questão em *Uma canção para Ricardo*, por exemplo, na cena em que Roberto, o amigo uruguaio de Antônio, recebe em sua casa os amigos e o neto de Antônio. Na cena, ele está contando sobre as gravações dele e de Antônio, o *blog* e a ida do avô até a cidade do neto. Em todas as imagens apresentadas, enquanto Roberto narra, podemos identificar com escolhas do grande imagista, destacando assim a *narrativa dupla* se manifestando. Em seguida, o grande imagista retoma o poder total, quando faz baixar o volume da voz de Roberto e sobe o volume da respiração de Bernardo. Depois, ainda acrescenta pequeno *insert* de Bernardo com Antônio, no hospital.

A cena, exemplificada no parágrafo acima, demonstra o que Gaudreault e Jost destacam como hierarquização das instâncias narrativas. Afirmam que a narrativa dupla é hierarquizada, lembrando que denominam a narração oral, em casos como o descrito, de *subnarração*, exatamente porque o meganarrador continua operando. A narrativa dupla é, então, a concomitância entre a

³³ GENETTE, Gérard. *Figures III*. Paris: Seuil, 1972. p. 239

³⁴ BAL, Mieke. *Narratologie: essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. Paris : Klincksieck, 1977.

voz narrativa do meganarrador fílmico (responsável pela narrativa audiovisual) e a do (sub)narrador verbal.

Mas pode acontecer de casos onde a subnarrção se transforme em cena visual, *mostrando* o narrado. Passa a existir uma narrativa visual, que pode ser o caso hipotético exemplificado alhures, da conversa de bar, com uma lembrança ou imaginação de um dos personagens. O espectador vai entender as imagens como pertencentes ao relato do narrador segundo, e pode então haver um apagamento do narrador primeiro. O que acontece é que, nesse caso, o narrador segundo é tão polifônico quanto o narrador primeiro, inclusive utilizando-se das cinco formas de expressão já citadas³⁵. A diferença para o que acontece na narrativa escritural se dá por ser, na literatura, o segundo narrador um usuário do veículo semiótico utilizado (a linguagem verbal). O mesmo não acontece, nesses casos, em uma narrativa cinematográfica. Como no exemplo dado, o personagem está contando uma lembrança ao amigo, no bar, ou seja, está utilizando a linguagem verbal. Mas e quando aparece a imagem dele caminhando no cais? Gaudreault e Jost dizem que não é a mesma coisa que acontece na literatura, pois então ocorre uma transcodificação, da linguagem verbal para a visual, uma transvisualização. Portanto, ainda que em alguns casos o espectador possa entender que é a narração do narrador segundo (ou não se dar conta que possa não ser), em outros casos (ou outros espectadores) pode entender que o narrador das imagens ainda é o grande imagista, pois o narrador segundo não está utilizando a mesma linguagem do narrador primeiro, ou seja, o narrador segundo segue usando apenas a linguagem verbal.

Nos primeiros exemplos que citei nesta sessão, falei da série *House*. Nela, o Doutor House pode estar narrando como determinada bactéria adentrou ao corpo do paciente e como se alojou em determinado órgão, ao mesmo tempo em que aparece a imagem microscópica da bactéria percorrendo as partes do corpo. Como disse, alguns espectadores pensarão que o Dr. House não tem como ver dentro do corpo, mas também é possível perceber que esta é uma visão impossível para ele (ainda que ele a possa imaginar). Portanto, existe a possibilidade de que uma cena, que pareça ser a transvisualização de um narrador segundo, demonstre ser, na realidade, obra do grande imagista.

Há um procedimento clássico para deixar claro que a transvisualização acontece: o personagem está contando algo e passa a olhar o vazio, dando a impressão de que está vendo as imagens do que narra. Aos poucos essa atitude marcada acabou por não ser mais constantemente

³⁵ Imagem, ruído, menção escrita, fala, música.

usada, mas ainda é possível encontrar cenas dessa forma em filmes e produtos audiovisuais contemporâneos.

Em *Uma canção para Ricardo*, a transvizualização do narrador segundo não acontece. E isso se dá deliberadamente. A existência dos vídeos realizados por Antônio e Roberto e tanto quanto dos vídeos realizados por Bernardo, Lucas e Camila já traz bastante *confusão* no que diz respeito ao narrador, visto que, a todo o momento, um desses vídeos surge no filme, depois (ou antes) de uma declaração verbal sobre ele, como que invocado por um personagem. O espectador terá que se perguntar “De quem é o vídeo?” e é essa a pergunta que quero suscitar em todos os espectadores, em qualquer *leitura*, mesmo a mais superficial. “Quem narra?” já é uma pergunta que poderá aparecer a um espectador com leitura um pouco mais analítica.

Quando digo que pretendo suscitar a pergunta sobre quem narra, estou me valendo da intenção de que a imagem das criações em vídeo, tanto do avô quanto do neto, não tenha uma marca forçosamente amadora. Estou me referindo a certos elementos visuais utilizados comumente em filmes que apresentam, em determinado momento, alguma imagem realizada em vídeo (ou mesmo em película) por algum personagem.

É comum, em um filme que apresente imagens audiovisuais *amadoras*, que haja índices que o identifiquem como tal. Por exemplo, riscos na tela e/ou o som de projeção, quando se trata de película (antiga, ou super8). Quando é uma imagem em vídeo, o que mais se usa é uma marca visual, um ponto vermelho com a palavra REC em algum canto da tela, e até mesmo outras marcas, como números na tela, com o tempo transcorrendo, grade para enquadramento, entre outras. O que acontece é que se opta por mostrar o momento da captura da imagem (pois quem vê essas transcrições na tela é quem está gravando o vídeo), e o espectador tem um olhar solidário ao olhar do personagem que está fazendo a gravação.

No meu roteiro, sempre que aparece imagem realizada pelo avô e pelo neto, nunca há essa indicação de visor de gravação. Geralmente, o vídeo que aparece ali já é um vídeo editado. Isso é tanto verdade que, muitas vezes, ele poderá fazer parte de outra cena, aparecendo na tela do computador ou *tablet*, por algum momento. Isso é uma escolha estética e diria até ideológica. Portanto, não vou me valer do clichê (e uso esta palavra não com sentido pejorativo) para gravação em vídeo. Haverá, provavelmente, diferença na qualidade da imagem, em alguns casos, principalmente em vídeos que sejam cronologicamente mais antigos, tanto do avô quanto do neto. O que eu gostaria de mostrar é que, nesses casos, nos primeiros vídeos de cada um deles, poderia haver ainda uma certa inexperiência. Diferente será quando Camila, Roberto e Lucas gravarem,

pois são pessoas já mais acostumadas com a gravação, por isso, as imagens serão mais seguras, mais firmes, e terão melhores enquadramentos.

De qualquer maneira, deixo clara a opção por não identificar a cena de vídeo de uma forma graficamente elucidativa, ou seja, eu poderia ter escolhido colocar um REC no centro superior da tela para vídeos realizados por Antônio, e um REC no canto inferior esquerdo para vídeos gravados com a câmera de Bernardo, por exemplo. Assim, seria possível, para o espectador mais atento, observar quem estava gravando. Não, preferi não colocar uma marca tão visível. A diferença não se dará através da máquina que faz a gravação, a diferença será marcada pelo estilo de cada câmera ou editor. O que vou identificar aqui, com mais detalhes, é o narrador de cada produto audiovisual apresentado no filme. Lembrando que não há uma transvisualização em *Uma canção para Ricardo*, sempre quando aparece uma imagem relacionada a algo dito é a imagem de uma criação, de uma visão criativa, de uma narração *realizada* e não *rememorada* ou *imaginada* por um personagem. Há apenas dois momentos em que há uma imagem inserida que não é de um vídeo produzido por Antônio ou Bernardo: a primeira se dá no muro, quando aparece Bernardo tocando a mão do avô e da mãe, e depois, ainda em Jaguarão, no *Baile da terceira idade*, quando Bernardo está no quarto do avô. Essas duas imagens são escolhas do grande imagista.

Os teóricos franceses Gaudreault e Jost, de quem estou me valendo nessa seção, fazem a distinção entre a segunda narração realizada na literatura (onde o narrador segundo geralmente usa a linguagem verbal, também utilizada pelo narrador primeiro, narração esta capaz de apagar o narrador primeiro) e o segundo narrador apresentado no cinema (que utiliza linguagem verbal, diferentemente do narrador primeiro, que se vale das cinco formas de expressão – imagem, ruído, formas escritas, fala e música – e se mantém presente, criando uma dupla narrativa). Porém, eles atentaram para um tipo de narração que, para mim, será bastante importante:

Pode-se encontrar, entretanto, no cinema, uma situação análoga à, digamos, tomada da fala de Sherazade em *As mil e uma noites* e que, então, dá lugar a um acobertamento completo da voz do narrador fundamental por meio do narrador segundo. Essa ocultação máxima presume que este, o narrador segundo, utilize, para subnarrar, os mesmos meios que aquele, o narrador fundamental (...) a situação análoga presume que o subnarrador se ponha a... “falar cinema” (GAUDREAUULT e JOST, 2009, p. 73) [grifos dos autores].

Esta é a situação presente e constante em *Uma canção para Ricardo*, ou seja, há subnarrações que também “falam cinema”.

Quem narra, quem fala? Na cena do filme “O medo”, por exemplo, se entende que quem está narrando a história ali presente é o grande imagista representado pelos três amigos.

Porém, quem colocou o curta antes da cena do café da manhã foi o meganarrador do filme *Uma canção para Ricardo*.

2.2.2 Pensando a montagem de som (respiração, o trem e as canções).

Quando criamos, temos conhecimentos internalizados que nos ajudam a *naturalmente* trabalhar os conflitos e elementos da trama. Aqui vou apresentar apenas um desses conhecimentos internalizados: o uso do som. Aumont (2012) afirma que,

com o advento do cinema sonoro, criou-se uma vasta polêmica em torno do papel que devia ser atribuído respectivamente à palavra, aos ruídos e à música, no funcionamento da narrativa: ilustração, redundância ou contraponto? Tratava-se, dentro de um debate mais amplo sobre a representação cinematográfica e sobre sua especificidade (...) de precisar o lugar que convinha atribuir a esses novos elementos na estrutura da narrativa (p. 106).

2.2.2.1 O som do trem é bula da respiração.

Uma das imagens clássicas na história do cinema, por estar em sua origem, é a de um trem chegando à estação. Outra é a dos trabalhadores da fábrica dos irmãos Lumière saindo pelos portões da fábrica. Em uma homenagem ao cinema, coloquei cena com trens e com a saída dos alunos da escola.

Mas o uso do trem, em meu roteiro, não é apenas uma homenagem ao início do cinema. Até porque, o trem, propriamente dito, não aparece em meu roteiro. Utilizo o trilho e não o próprio trem. Vou me valer do *fantasma* do trem, como os personagens chamam.

A figura do trem, identificada com a revolução industrial, foi uma ótima metáfora para o início do cinema. A figura do trem, em minha história, é mais uma ausência. Ou uma busca de construção de algo dentro de um conjunto vazio, uma linha sem uso, como o trilho, uma metáfora de encontro, como é uma ponte. Além disso, as lembranças. As lembranças das pessoas que moram perto do trem e o apito ou barulho do trem que não passa mais lá. As lembranças de obras cinematográficas que já utilizam o trem, como o faroeste e o filme lembrado pelos jovens amigos, estão, aqui, presentificados.

Eclea Bosi (2010) diz que a memória é sustentada pela permanência de objetos, como as pedras da cidade, mas também que a memória se apoia na “paisagem sonora típica de uma época e de um lugar” (p. 444). A autora afirma também que há “paisagens sonoras selvagens, das

florestas, e tranquilas, das cidadezinhas onde os sons estão sujeitos aos ciclos naturais de atividade e repouso de seus produtores” (p. 445). “As lembranças estão povoadas de sons”, e Bosi ressalta, na lembrança dos velhos entrevistados, a lembrança do trem, a transição para o bonde e a mudança nessa paisagem sonora.

O termo paisagem sonora (*soundscape*) é uma criação de Murray Schaffer (2011), teórico de que me utilizei como referencial teórico relacionado com o som, para a criação das minhas oficinas sinestésicas. Schaffer fala da paisagem sonora natural, de que destaca o barulho do mar, que utilizo no roteiro, mas não tratarei dele aqui, em minha reflexão teórico-crítica; e também fala da paisagem sonora pós-industrial, e ao discutir a revolução industrial, dedica algumas reflexões ao trem: “De todos os sons da Revolução Industrial, os dos trens, com o passar do tempo, parecem ter assumido as mais aprazíveis associações sentimentais” (p. 120). Schaffer também aponta como a primeira manifestação artística, nesse sentido, a pintura *Rain, Steam and Speed (chuva, vapor e velocidade)*, onde locomotivas avançavam em direção ao espectador (assim como é o filme dos irmãos Lumière). A riqueza dos sons em um trem é especial:

Em comparação com os sons dos transportes modernos, os dos trens eram ricos e característicos: o apito, o sino, o lento resfolegar das máquinas na partida, acelerando repentinamente enquanto as rodas deslizavam e, então, diminuindo novamente, as súbitas explosões do vapor ao escapar, o guincho das rodas, o entrecocar-se dos vagões, o estardalhaço dos trilhos, a pancada contra a janela quando outro trem passava na direção oposta, eram todos ruídos memoráveis (SCHAFFER, 2011, p. 120)

Apesar de já ter familiaridade com o conceito de *paisagem sonora* e com a obra de Schaffer, criei as cenas do trem e escrevi o primeiro tratamento do roteiro sem ter lido a obra *A afinação do mundo* que citei acima. Ao criar a oficina sinestésica, eu me baseei no livro *O ouvido pensante* (1991), que pensava o compositor na sala de aula e, por isso, mais importante para mim na hora de criar oficinas de escrita. *A afinação do mundo* é um livro que, já na primeira leitura, me encantou, tanto que de imediato suscitou a criação de um personagem para uma nova história. Para quem, como eu, ama a música, e vem pensando a paisagem sonora através de exercícios para a criação, a obra de Schaffer é leitura tão prazerosa quanto a de um texto de ficção. Esperava que o som do trem fosse tratado relacionado com toda a sua maquinaria e ritmo (elementos que são destacados por Schaffer na citação acima), mas me surpreendi com uma análise que ele faz do apito do trem. O professor e compositor canadense destaca as diferenças nos apitos dos trens europeus, norte-americanos e canadenses, comentando sobre as notas, a harmonia e as intenções. Uma só nota, ou duas, ou três, formando um acorde. Sons decedentes, crescentes. Felizes ou cansados. Toda a gama de possibilidades do apito de trem. Fiquei surpreso com essas diferenças, que eu não havia me dado conta, e fiquei surpreso com minha falha de não haver lembrado do apito do trem,

de não ter escrito sobre ele no roteiro. Eu destaquei o som, indo e vindo, até no efeito *doppler* do ritmo, mas não lembrei do apito.

A utilização do som do trem, na sequência *stand by me*, é a antecipação da utilização da respiração, nas cenas seguintes. Fica evidente que o trem não passa, que está ali apenas a materialização de uma fantasia dos três amigos. Isso mostra que o som, no filme, não é, necessariamente, o som real. Que há uma manipulação por parte da instância narrativa, do grande imagista.

No som da respiração, quando Roberto conta sobre Antônio, é diferente. Começa por um hiper-realismo³⁶ do som e, mais do que isso, o som surge para a abrangência de toda a ação, e para a evidência de uma emoção. É um *close* sonoro. Primeiríssimo plano sonoro, com o que colabora o plano detalhe da mão.

A construção desse artifício da respiração, em Bernardo, na casa de Roberto, surgiu quando tive a ideia de que poderia ainda não dizer, ali, que o avô estava em coma. Acho que foi no momento de escrever (e se não foi, devo ter colocado em algum lugar). A ideia só veio por eu já conhecer a teoria e a aplicabilidade desses efeitos. Já sei que posso marcar a emoção através da observação atenta e microscópica de um elemento (a respiração, a mão apertando a calça). Sei também que posso adiantar uma cena através do som (mesmo que a cena não seja a próxima, pois Antônio, no hospital, ocorrerá bem depois). São conhecimentos que eu já tinha e que na hora de aplicar, simplesmente me sugeriram a ideia de colocar a respiração. A ideia apareceu inteira, em bloco. A explicação é que ela é decomposta, ou decupada. A análise e a crítica são uma decupagem.

Tenho nítida lembrança de quando adquiri tal conhecimento. Foi no ano de 2004. Em janeiro de 2004, defendi minha dissertação de mestrado. Depois disso, fiquei estudando, para concursos, e também estudando sobre cinema. Confesso que o estudo sobre cinema foi tomando conta de todas as horas de estudo, tanto que, em alguns meses, li onze livros sobre o tema. Comecei com livros de roteiro e expandi para direção e edição.

Um deles foi *Técnicas para edição de cinema e vídeo* de Ken Dancyger (2003). Foi a primeira vez que levei em conta o trabalho de áudio, do som, em uma realização audiovisual. As potencialidades do som apontados naquele livro ficaram germinando até serem usadas por mim na criação de *Uma canção para Ricardo*.

³⁶ Esse hiper-realismo do som é comentado por Lucas na cena em que ele está fumando e faz comentário de que nos filmes se escuta o som do cigarro queimando, e que na vida real, é bem difícil. O hiper-realismo funciona ressaltando os sons, como passos na grama, alguns rangers de porta ou assoalho, etc. Os sons existem, mas são ressaltados. No caso citado, é hiper-realismo da respiração.

Em capítulo que tratava da montagem do som e do som criativo, Dancyger falava sobre pontuação, amplificação e transição e som. Também guardava na memória a análise, feita por Dancyger, de alguns filmes de Hitchcock e o uso do som. Falo do passado, pois ainda estava usando a memória que eu tinha do livro. Mas como trago citações da obra de Dancyger, volto a falar no presente. Sobre a montagem de som, Dancyger diz:

As trilhas de efeitos sonoros são realçadas para estabelecer a atmosfera apropriada. A credibilidade do personagem é outra preocupação importante. Uma trilha musical que sublinhe as emoções do filme é criada e adicionada na última fase (...) . Quando a pontuação e a articulação são os objetivos da edição de som, o arranjo dos recursos criativos usados pode variar do som sincrônico ao som assincrônico (...) o assincronismo oferece a oportunidade de realçar a profundidade. O contraponto do som e da imagem são os veículos perfeitos para o assincronismo (DANCYGER, 2003, p. 400).

Ao falar sobre *pontuação*, Dancyger ressalta que a trilha sonora (música, efeitos sonoros, sons, ruídos) ajuda a corroborar o sentido visual. Ele cita alguns exemplos onde o som ajuda a criar atmosfera onírica, ou desordem. E diz também que o motivo sonoro pode ser usado repetidamente para criar o núcleo de toda uma cena.

Quando uso a respiração, na cena da conversa de Bernardo com Roberto, faço-o no sentido de preparar as outras cenas, com o sentido de antecipação, além de ser, como já foi dito, amplificação da emoção de Bernardo. Dancyger diz que

o processo de amplificação pode expandir o realismo do filme para abarcar o emocional assim como o realismo físico, ou pode alterar o significado das imagens para adequar-se à visão pretendida. O processo, portanto, não é tanto na ênfase, mas em sua expansão e alteração (2003, p. 401).

Dancyger afirma ainda que, provavelmente, a tarefa mais importante do editor de som seja a decisão sobre o “realismo físico *versus* o realismo emocional” (p. 401).

A cena seguinte, quando os amigos estão subindo no ônibus para voltar ao Rio Grande, quando a respiração de Bernardo se mistura com a respiração de Antônio, no aparelho, as duas respirações se transformam em música. A música deve ser construída a partir do som e do ritmo das respirações, respeitando a tonalidade (grave e aguda) e também o aspecto eletrônico do aparelho (se tiver um bipe ou só o mecânico da bomba). Por isso, a música deve ser construída a partir do som da respiração. Quem sabe uma bateria, grave, e com vassouras³⁷ para trazer o arrastado, e outros instrumentos, para cada parte da respiração (ou para cada respiração).

Essa cena (subida no ônibus) antecipa e marca a mudança do filme, saindo da aventura, da busca, para a realidade da tristeza de ter o avô em coma.

³⁷ Baquetas especiais, com arames nas pontas, usadas muito por bateristas de *jazz*, inclusive para fazer um som arrastado.

Gaudreault e Jost (2009) comentam sobre as cinco matérias de expressão – imagens, ruídos, diálogos, menções escritas e música³⁸ – e chegam a questionar: os “ruídos e não mais as palavras podem ser portadores de uma narrativa?” (p. 45). Eles citam o caso de uma peça publicitária francesa com a imagem de um copo cheio de bebida que vai se esvaziando enquanto se ouvem diálogos sobre beber mais, e depois a partida de um carro, freagem e batida. Também citam o filme *Elisa vida mia* (*Elisa, vida minha*, Carlos Saura, 1977), onde duas cenas de morte são acompanhadas de batidas de martelo, sem que o ambiente seja o mesmo ou tenham relação com uma construção. “Fica claro que o som está contando outra coisa, no caso a evolução temática da ficção em direção à morte” (p. 45). Os autores fazem relação com o *leitmotiv*, o que levaria o cinema a tornar-se, verdadeiramente, uma dupla narrativa³⁹.

2.2.2.2 Música na Narrativa, no Roteiro.

A música é usada no cinema para atingir as pessoas, tocá-las, chegando às suas emoções rapidamente. Música e imagem fazem parte do cinema desde seu princípio. Desde o momento em que a música acompanhava as imagens, mesmo ainda fora da película, mas ao vivo, nas salas de exibição. Já nas primeiras projeções dos irmãos Lumière, havia acompanhamento de músicos. Alguns apontam o curta *L'assassinat du duc de Guise* (*O assassinato do Duque de Guise*, 1908) como o primeiro filme que teve a composição musical exclusiva e original (BERCHMANS, 2012, p. 107). Depois, com a incorporação da banda sonora à película, tudo ficou mais fácil e mais intenso.

A identificação de certo tipo de imagem com certo tipo de música é tão forte, que temos, todos nós, em nosso imaginário, a ideia da música certa para determinada cena. E vamos estranhar quando não houver união. Mas quando a identificação ocorre, algumas vezes, nem percebemos a música.

Um dos mais importantes exercícios que costumo aplicar quando ministro oficinas de criação de roteiro diz respeito ao uso da música, o que ajudou a pensar as oficinas sinestésicas, já descritas na primeira parte desta análise teórica.

Além disso, a importância da música está latente em meu roteiro, desde o título *Uma canção para Ricardo*, até a cena final e a ligação de avô, filha e neto, através da composição *Fala*, dos Secos e Molhados.

³⁸ Citei as cinco matérias anteriormente em 2.2.2, porém, naquele momento, era uma referência a Aumont (2012).

³⁹ Sobre *dupla narrativa* cf. 2.2.2

Já a canção para Ricardo, ainda que eu já tenha exposto no *blog* de Antônio, deverá sumir e não aparecer em nenhum momento do filme, pois ela terá sido desabilitada no *blog* e com isso, o neto nunca vai saber qual seria sua música. Mas isso tem ligação com o próprio nome, Ricardo, o personagem inexistente, ou o personagem vazio. Assim como Bernardo vai se recriar como Ricardo, a canção também será sua escolha.

Berchmans (2012) afirma que a trilha sonora pode ser entendida como todas as faixas relacionadas com o som, ou seja, ruídos, fala e música. Ainda assim, no Brasil, a trilha sonora é pensada como o conjunto ou coletânea de canções e músicas de uma produção audiovisual. Por isso, denomina a música composta para um filme como *música original*.

Inicialmente, Berchmans se refere ao compositor como um dramaturgo musical, pois, ao compor canções que reforçam ou transmitem uma emoção, sensação, o compositor está contribuindo para a dramaturgia, para a narração do filme. “Alguns compositores têm o dom de intuitivamente achar o tipo certo de melodia, textura, clima ou estilo musical que reflete o que reconhecem como um aspecto dramático essencial ao filme” (BERCHMANS, 2012, p. 21). Ainda assim, entende que o poder da música é pouco compreendido no cinema e lembra Sidney Lumet⁴⁰, que afirma: “Depois do roteirista, eu acho que os compositores são os mais desrespeitados” (LUMET, 1995 apud BERCHMANS, 2012, p. 21-2).

O cinema necessita de música tanto quanto necessita de direção de arte, fotografia e cenografia, defende Berchmans, lembrando Bernard Herrmann, que escreveu: “É quase impossível fazer filme sem música”. Um exemplo é o filme *Bloody sunday* dirigido e roteirizado por Paul Greengrass, um filme de ficção que tem um ar de documentário⁴¹. Não há música no filme, apenas no fim, quando entram os créditos e se ouve a canção *Sunday bloody sunday*, da banda U2. Jorge Furtado⁴² refere ainda os *Os pássaros* (Alfred Hitchcock), *Onde os fracos não tem vez* (irmãos Cohen), *Pauline na praia* (Eric Rohmer), *Um dia de cão* (Sidney Lumet), *Dez*, (Abbas Kiarostami) e *A Bruxa de Blair* (Daniel Myrick e Eduardo Sánchez), todos eles sem música.

Quando se escreve um roteiro, é muito difícil que já se possa determinar a música. Até por isso, estou desenvolvendo a reflexão sobre a música sob o título de “pensando a montagem do som”. No roteiro, a música aparece em casos como em *Uma canção para Ricardo*, onde uma determinada canção faz parte da fábula. É o caso da canção *Fala*, de Secos e Molhados.

⁴⁰ LUMET, Sidney. *Making Movie.*, New York: Vintage Books, 1995.

⁴¹ Segundo o imdb, não houve trabalho de iluminação artificial e se usou sempre *Câmera na mão*. Disponível em <http://www.imdb.com/title/tt0280491/> acesso em 20 de setembro de 2015.

⁴² Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/o-blog/jorge-furtado/cobran%C3%A7-do-ecad-por-m%C3%BAsica-no-cinema-%C3%A9-uma-imoralidade-legal> acesso em 14/2/2015.

O roteirista deve se preocupar com a música intradieética, ou seja, aquela que faz parte da cena, da história contada, que está ali sendo ouvida pelos personagens, interagindo com eles. A música extradieética é preocupação do diretor. “A maior parte da responsabilidade artística de uma obra está nas mãos do diretor” (BERCHMANS, 2012, p. 22). É ele quem direciona e permite um uso criativo e inteligente da música em seu filme.

O roteirista vai dizer quando a música está sendo ouvida, assim como os sons mais importantes. Quando necessário, o roteirista será preciso, indicando o nome da composição ou colocando as estrofes da obra (quando ela diz algo importante para o personagem ou os personagens a cantam, por exemplo). Aliás, uma característica da música no filme, quando ela tem uma letra, é a de dialogar com o tom e as emoções dos personagens.

2.2.3 Profundidade de campo

A impressão de profundidade não é própria apenas do cinema, mas a combinação de procedimentos utilizados por ele para produzir essa profundidade aparente é singular, afirma Jacques Aumont (2012). Além do movimento, duas técnicas são usadas: a *perspectiva* e a *profundidade de campo*.

A perspectiva é a “arte de representar os objetos em uma superfície plana de modo a que essa representação seja semelhante à percepção visual que se pode ter desses mesmos objetos” (AUMONT, 2012, p. 30).

Aumont esclarece que a história da pintura conheceu diversos sistemas de perspectivas, mas estamos acostumados com o elaborado no início do século XV (*perspectiva artificialis* ou perspectiva monocular). Esse sistema é aceito como natural, exatamente pelo nosso costume a ele. A peculiaridade que o transformou em unanimidade é o caráter automático (permite construções geométricas simples) e por reproduzir a visão do olho humano, “que tenta fixar na tela uma imagem obtida pelas mesmas leis geométricas que a imagem retiniana” (AUMONT, 2012, p. 31). Essa qualidade é que institui o *ponto de vista*, relacionado ao olho do pintor. Assim, a imagem está organizada “por e para um olho colocado diante dela” (AUMONT, 2012, p. 33).

A profundidade de campo é a extensão da zona de nitidez da imagem. A maior e menor nitidez da imagem é relacionada com a proximidade do objeto representado. Marcel Martin (2005) explica que a profundidade de campo no cinema funciona como na fotografia, mas tem a dificuldade e importância de focar assuntos que se deslocam e também ter que se deslocar, ela

própria. Segundo Martin, a profundidade de campo, no cinema, é importante, pois traz nela uma concepção de encenação. Durante muito tempo, a realização cinematográfica estava identificada com a teatral, com atores atuando diante de um cenário, e como se a câmera fosse o espectador. Já a encenação em profundidade, ainda segundo Martin, “constrói-se ao longo do eixo de filmagem, num espaço longitudinal em que os personagens evoluem livremente” (2005, p. 207-8)

É possível modificar tecnicamente a extensão da zona de nitidez variando a distância focal da objetiva ou a abertura do diafragma. A profundidade de campo é maior quando a distância focal for mais curta e/ou quando o diafragma estiver menos aberto. “O que se define como profundidade de campo é a distância, medida de acordo com o eixo da objetiva, entre o ponto mais aproximado e o ponto mais afastado que fornecem uma imagem nítida” (AUMONT, 2012, p. 34).

Aumont (2012) afirma que muitos filmes “usam o que se chama às vezes ‘flou artístico’, que é uma perda voluntária do foco em todo o quadro ou em parte dele, para fins expressivos” (p. 33)

Em *Uma canção para Ricardo*, a primeira versão das cenas em que o cachorro amarelo aparece foi sempre de forma muito clara, visível. Ainda que um roteiro seja endereçado aos produtores do filme e não para o *público em geral*, quis deixar no roteiro a possibilidade de criar as mesmas expectativas, quebras e emoções que um espectador teria. Antes de um membro da equipe de gravação do filme, esse meu roteiro irá encontrar leitores que não serão os produtores. Não estou escrevendo para depois mostrar a um produtor, a um executivo ou a um possível diretor. Estou escrevendo para um orientador, para uma banca de qualificação e de defesa de tese de doutorado. Depois, quem sabe, banca de avaliação de festival, de edital ou alguma outra coisa. Com muita sorte, ou com um grande caminho e longa jornada, chegará a uma equipe de gravação. Portanto, resolvi me esforçar para dar ao texto escrito as mesmas características do texto imagético. Se um cachorro deve ou pode passar despercebido do espectador de um filme, deverá ou pelo menos, poderá, passar despercebido do leitor.

Não seria uma tarefa fácil esconder um cachorro amarelo dentro de um roteiro. Primeiro, porque ele já tem uma qualidade (ser amarelo). Segundo, é que pela convenção de formatação de roteiro, os personagens de um filme, ainda que não nomeados na tela, deverão aparecer sempre com um mesmo nome e, de preferência, em maiúscula, na primeira aparição, com alguma descrição seguindo o nome, como idade, estilo de vestimenta ou alguma outra característica interna importante (isso, repito, na primeira vez em que aparece no filme).

A primeira vez em que o cachorro aparece ele não deveria ser percebido. Talvez na segunda, também não. Na terceira vez, sim, pode ser notado, mas não seria necessário que fosse

identificado com as outras duas vezes, pois o personagem Camila é que vai chamar a atenção para ele. Por isso, quando aparece pela primeira vez, o cachorro amarelo está fora de foco em segundo plano. Ele entra em foco apenas rapidamente, quando o personagem Antônio está focalizando uma flor, em primeiro plano.

2.3 AS TRÊS PARTES

Meu roteiro teve dois tratamentos. O primeiro foi apresentado na banca de qualificação. Fiz questão de qualificar tendo uma versão acabada do roteiro. Ainda assim, eu já sabia que algumas partes eu iria mudar. A última cena que eu havia proposto para o filme, apesar de ter sua estrutura (ter a cartela de cena), não consegui escrever. Tentei, mas não consegui. Talvez porque não estivesse gostando daquele final. Não quis fazer uma versão da cena mal feita, preferi deixar só com o planejamento. Foi bom, a cena foi retirada no segundo tratamento. Explico a retirada quando apresento as leituras da banca.

Atuei da seguinte maneira ao escrever o primeiro tratamento do roteiro: resolvi escrever de forma direta, sem muita releitura. Depois que fiz a primeira estrutura completa (escaleta), tentei mudar pouco, pois queria experimentá-la, antes de mudar. Do mesmo modo, coloquei informações e diálogos que surgiram no momento da escrita, sem me preocupar muito com o tamanho deles. Assim, na releitura e reestruturação, se necessário, poderia ir lapidando, trocando algumas cenas de lugar, deixando informações mais escondidas, ou ir passando as informações em *conta-gotas*. No primeiro tratamento, as partes do filme apresentavam um tom de acordo com determinado personagem. A introdução e a primeira parte do filme respeitavam os personagens jovens. Sendo assim, eram mais leves, tinham um ar de aventura, exploração. Na segunda parte, identificado com Antônio, o tom era mais sóbrio, pela condição em que ele estava, em coma. As ações eram mais lentas, contemplativas, e até silenciosas. Na terceira parte, dedicada a Andreia, o melodrama tomou conta. Os diálogos e falas eram maiores, havia menos coisas acontecendo e mais coisas sendo ditas, mais discussões verbais e um final que apresentava uma emoção exacerbada.

Com minhas releituras do primeiro tratamento e com a leitura de outras pessoas, percebi que, principalmente a terceira parte, não estava funcionando. Achei que as mudanças de tons não contribuíam para o entendimento dos personagens e da história.

Por isso, no segundo tratamento, ainda que siga a transição de uma história mais leve, e com algo de aventura, na introdução e primeira parte para uma história mais densa, lenta e quase

triste na segunda, mudei bastante a terceira parte, e mantendo certas características por todo o filme, inclusive o foco em Bernardo.

Denomino três partes. Mas sei que a história não se apresenta apenas em três partes, até porque, quando aparece a primeira parte, tanto do roteiro já passou. Há uma introdução, que é uma preparação para a aventura, já que é o momento em que os vídeos de Antônio são encontrados, o grupo dos três amigos é formado para, primeiro, responder aos vídeos e, segundo, para empreender a viagem até a cidade do avô, para encontrá-lo.

Apresento a primeira parte, “Harmonia”, como uma história mais leve, mais relacionada com a aventura. Porém, entendo que não estou respeitando o ritmo ou o tom de uma obra voltada para o gênero de aventura ou mesmo juvenil. A presença dos vídeos gravados por Antônio e Bernardo, certas sombras, movimentos de folhas de árvores e quebras na narrativa não permitem que haja uma continuidade no ritmo ou talvez no tom. O mesmo ocorre nas demais partes.

2.3.1 Estrutura e cronologia

Já fiz referências às primeiras ideias que tive de cronologia e estrutura. Não demorei muito em entender que minha história não iria respeitar o tempo cronológico. Essa escolha veio quase naturalmente e em respeito à proposta temática da obra: vídeos curtos postados na internet e que, por eles mesmos, não contavam uma história, eram vídeos independentes.

Uma das características do digital é o descontínuo. Ainda que os *blogs* tragam postagens cronológicas, já é de uma forma decrescente, ou seja, a postagem mais nova é a que aparece no topo da página, portanto, subverte a ordem de leitura a que estamos acostumados (seja em um livro ou mesmo em um filme). Outra característica importante dos *blogs* e *vlogs* é a possibilidade de colocar *etiquetas* (*tag*) e, assim, agrupar as postagens por assunto.

Em algum momento, pensei em utilizar as etiquetas como possibilidade de narração. Assim, eu teria a etiqueta ”muro”, a etiqueta “trem” e assim por diante. Seria uma organização de acordo com os temas dos vídeos, tanto do avô, como as respostas do neto. E os acontecimentos atuais estariam aí dentro também (me refiro ao que acontece fora dos vídeos criados para serem postados, como as conversas dos amigos e as idas aos lugares de gravação). De certo modo, a organização da obra, sua estrutura, respeita as etiquetas, não da maneira como eu descrevi acima, mas pelo menos na apresentação dos vídeos de Antônio e, depois, na preparação e nos vídeos-respostas.

Como já disse alhures, tive o impulso de colocar na trama também a preparação e a gravação dos vídeos de Antônio, mas percebi que seria tempo demais e haveria muito o que mostrar em apenas um filme de longa-metragem. A escolha por não apresentar a vida de Antônio, enquanto estava gravando os vídeos, também se deu pela escolha de Bernardo como narrador, ou como ponto de vista principal.

Praticamente todas essas inquietações e possibilidades que apresentei se deram antes mesmo de eu fazer a primeira proposta de estrutura, são de quando eu ainda estava escrevendo as cenas. Mas já na primeira estrutura, em 29 de maio de 2013, comecei com a cena dos amigos no quarto e a mãe entrando. Nessa cena, vi a possibilidade de já mostrar todos os personagens e, de certo modo, definir a relação entre eles: Antônio ali, mas separado pelo computador; os amigos juntos e a mãe sem saber de nada, demonstrando não estar feliz de ver o pai e ainda deixando claro que não gostaria que o filho estivesse tendo contato com ele. A cena me pouparia alguns minutos de introdução e aguçaria a curiosidade do espectador.

Mas nem sempre tive a intenção de dividir o filme em três partes. Queria apenas que o avô em coma aparecesse no meio do filme. Aos poucos, fui sentindo a necessidade de ter uma parte para cada personagem principal, com Bernardo no início, Antônio no meio e, no final, Andreia com sua voz. No primeiro tratamento, a terceira parte teve um caráter melodramático (explico melhor quando discuto os tratamentos). Agora, essa terceira parte é uma retomada dos momentos anteriores, com alguns desdobramentos dramáticos, mas não deixa de ser a parte que mais mostra Andreia.

Em fevereiro de 2013, ao perceber que havia muitas situações no roteiro, cheguei a pensar na possibilidade de que essa história pudesse ser contada em uma série. Em outro momento, imaginei simplesmente gravar os vídeos e cenas e deixar à disposição para que cada espectador montasse seu filme, que cada um pudesse escolher qual a ordem de visualização dos vídeos de Antônio ou de Bernardo. De certa maneira, essas possibilidades ainda existem, ou persistem, e explico melhor sobre isso quando falo da transmídia. Mas, ainda em fevereiro de 2013, como disse, fiz reflexão sobre os vídeos de Antônio e de Bernardo e a maneira como eles aparecem no roteiro.

A presença dos vídeos de Antônio e os vídeos-resposta de Bernardo já eram uma quebra na linearidade. De algum modo, poderiam estar ligados com a edição estilo MTV de que Dancyger (2003) tratava. Esse estilo de edição, baseado na construção dos vídeoclipes, concentra-se na ambientação, em um sentimento e mais do que na trama ou no personagem. Evidentemente, os vídeos que aparecem no roteiro não apresentam a linguagem do clipe musical, mas guardam algumas características que me ajudaram a pensar a descontinuidade de meu roteiro.

Eu sabia que os vídeos inseridos entre os acontecimentos da fábula iriam quebrar a narrativa. Mas, ao mesmo tempo, são também impulsores dessa narrativa. Os vídeos podem ser pensados como *set pieces*. Estes são apontados por Dancyger como “um fragmento que tem autonomia estética, narrativa ou de sentido dentro da obra. Esse fragmento é, em si, uma sequência ou uma cena brilhantemente executada com autonomia de obra” (DANCYGER, 2003, p. 201). Dancyger estava pensando não em um vídeo inserido na obra, como é o caso de *Uma canção para Ricardo*. Mas os vídeos de Antônio e Bernardo nem sempre estão dando seguimento ao narrado, e assim acabam funcionando de forma análoga ao que define Dancyger. As implicações na montagem MTV alteram o foco do personagem e da estrutura da narrativa para o próprio *set piece* (DANCYGER, 2003, p. 204) subvertendo a experiência linear e valorizando a cena sobre a sequência.

Outro ponto importante, nesse sentido, é que, mesmo que algum vídeo de Bernardo se relacione com a ação apresentada, não quer dizer que esteja sendo feito naquele momento. Por exemplo, o curta gravado no hotel, claramente não foi editado na madrugada. Portanto, o vídeo (curta) apresentado entre a conversa à noite no *ball* do hotel e a conversa no café da manhã, no outro dia, não é produto daquela noite, ele foi editado posteriormente. No início do filme, o vídeo de Bernardo na pracinha já demonstra isso, pois apresenta imagens que ele diz que fará depois.

2.3.2 Harmonia

A primeira parte do filme está identificada com um filme de aventura, de busca. Minha intenção foi deixar diálogos mais leves, descontraídos, entre os amigos, com algumas bobagens ditas. Mas, além disso, brincadeiras entre eles, implicâncias, sonhos e desejos, risos, esperanças ingênuas. É um olhar juvenil. Também me aproveitei de alguns clichês, como a formação do grupo, a aventura da viagem de ônibus, os amores mal resolvidos. A briga com a mãe (por bobagem), a amizade e o companheirismo. A inocência vai até atravessarem a ponte, rito de passagem dos amigos, e rito de passagem do filme.

A aventura empreendida pelos amigos não é aquela que se costuma ler nos livros e ver nos filmes *off road*. Não é a circulação por grandes espaços. É, na verdade circulação em uma pequena cidade (Jaguarão), mas que ainda assim é uma cidade que apresenta surpresas para os aventureiros, representados no roteiro por Bernardo, Lucas e Camila. Ainda que seja uma cidade que eles não conheciam pessoalmente, eles não chegam lá sem nenhuma informação ou sem já

tê-la experimentado no imaginário (PORTO, 2010). Essa circulação urbana apresenta a descoberta dos pontos buscados, como o muro, a casa de Roberto, mas também permite a mobilidade cultural, o encontro fortuito (com o cão, com o baile da terceira idade). Michel de Certeau (1998) diz que o ato de caminhar está para o urbano como a enunciação está para a língua. O caminhante se apropria do espaço, realiza esse espaço e põe em jogo um contrato com outros caminhantes. Certeau afirma que o caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial.

O muro não é apenas um obstáculo que protege a escola do que há na rua. O som dos ferros batendo na pracinha não é apenas o indicativo de que há crianças brincando. A música no baile da terceira idade pode ser a possibilidade de um encontro. Cada espaço percorrido por Bernardo transforma, tanto a cidade imaginada, como a cidade real, em algo maior, ou apenas diferente. A cidade é um portal. Portal para uma vida sonhada e que não se realizará. Portal que leva dali, do externo, para dentro, do próprio personagem Bernardo. Conhecer a cidade foi uma forma de conhecer o avô.

2.3.3 Melodia

A quebra de tom com a parte anterior talvez tenha sido maior no primeiro tratamento. Ainda assim, estive por muito tempo pensando se seria interessante tanta mudança no desenrolar de cada parte. É como se cada parte fosse um pequeno filme. Como um filme montado com a junção de três histórias diferentes.

Aos poucos, fui colocando novas cenas. Mas o tom dessa parte (“Melodia”) é triste. Por isso, é uma melodia triste. Trabalhei com o ritmo mais lento, dediquei mais tempo à decupagem implícita para fotografia em fluxo e mais luz e sombra. Há mais contemplação e silêncios do personagem. Começa com o silêncio do coma. Aos poucos, a voz vai voltando, reaparecendo. Aos poucos, a voz de Bernardo vai chegando a Antônio. Também tem menos vídeos, apenas algumas preparações e gravações de Bernardo, além dos vídeos perdidos de Antônio.

Ainda que seja uma parte identificada com Antônio, pois é quando ele aparece, é na verdade muito mais um reflexo de Bernardo. A tristeza é de Bernardo. O olhar mais lento, as sombras, o fluxo, são de Bernardo. No início do filme, por duas vezes, pelo menos, é dito ou mostrado que Bernardo é assim. As sombras da pracinha, o comentário de Lucas sobre a lentidão

das imagens. Do mesmo modo, com as folhas no outono, gravadas no tempo que elas levam para *caminhar*. A canção é do Ricardo, mas essa é a melodia de Bernardo.

Antônio vai sendo descoberto por Bernardo. No silêncio. Ou naquilo que Bernardo quer contar. Antônio vai sendo descoberto por Bernardo através de seus medos (medos do próprio Bernardo), de suas desistências ou insistências. Não quer falar, inicialmente, não quer visitar, não quer conhecer. Mas depois o encontro é desejado, nas conversas, nas declarações, nas confidências. E, por fim, em algum momento, no toque de pele, que um dia teve como intermediário um rastro no muro.

2.3.4. Ritmo

A terceira parte do filme não foi planejada assim desde o início. Eu tinha claro, por muito tempo, que o roteiro iniciaria com Bernardo encontrando os vídeos do avô e a história traria o seu ponto de vista (de Bernardo). Boa parte dessa proposição se devia a eu intentar manter Bernardo como narrador da história, ainda que só se revelasse assim ao final da obra.

Também, desde o início, eu sabia que o momento de descobrimento e busca do avô seria quebrado quando ele soubesse que o avô estaria em coma. Eu imaginava, então, o filme em duas partes, duas metades. Eu tinha a percepção de que o tom das partes pudesse, ou mesmo, devesse mudar, seria mais *aventuresco*, inicialmente, e mais dramático, na segunda parte.

Em algum momento, surgiu a vontade ou necessidade de dividir o filme em três grandes partes. Isso se deu por algo que eu já havia pensado, no início do processo de fabulação: Andreia deveria ter uma função antagonista no princípio da história, mas depois, esse antagonismo deveria desaparecer.

A necessidade de Andréia ser antagonista no início do roteiro dava-se para que o público pudesse se identificar com a luta de Bernardo em responder os vídeos do avô, de querer falar com ele. Mas se Andréia não queria que seu pai e seu filho se encontrassem, e se o filho desobedecesse à mãe, Bernardo poderia aparecer como quem está quebrando a harmonia daquele mundo, traindo a mãe e indo conhecer aquele avô mau-caráter, que abandonou mulher e filha. E eu não queria passar essa visão. Eu precisava que Bernardo fosse compreendido em seu querer conhecer o avô. O motivo estaria ligado, então, à possibilidade de ter alguém com quem conversar, coisa que não ocorria com a mãe.

Essa terceira parte surgiu, assim, como a possibilidade de redimir Andreia de sua posição de antagonista. A grande possibilidade, e talvez a mais simples e usual (e que pode ser a

que irei adotar em próximos tratamentos do roteiro), seria Andreia, em algum momento dar-se conta, arrepende-se, transformar-se. O público poderia, talvez, facilmente entender essa mudança.

Porém, com a leitura das teorias sobre ressentimento, e principalmente com a estética do ressentimento relacionada ao melodrama, apontada por Khel, foi surgindo a ideia de haver uma parte centrada na história de Andreia.

Por isso, a terceira parte apareceu inicialmente em tom melodramático, e penso o melodramático segundo Ismail Xavier (2003), a quem Khel também toma como base. Já estava lendo Xavier logo que percebi que meu roteiro poderia ser um melodrama, e aprimorei aquela leitura com a intenção de que houvesse essa parte mais marcada, melodramaticamente.

Segundo Xavier, o melodrama tem como característica o exagero e o excesso, sendo

o gênero afim às grandes revelações, às encenações do acesso a uma verdade que se desvenda após um sem-número de mistérios, equívocos, pistas falsas, vilanias. Intenso nas ações e sentimentos, carrega nas reviravoltas, ansioso pelo efeito e a comunicação, envolvendo toda uma pedagogia em que nosso olhar é convidado a apreender formas mais imediatas de reconhecimento da virtude ou do pecado. (XAVIER, 2003, p. 39)

A terceira parte, então, entrou, inicialmente, em tom melodramático: mais centrada no diálogo, nas emoções. Andreia se posicionava o tempo todo como vítima de Antônio e até como vítima da atitude de Bernardo. E a decisão de não deixar Antônio conhecer, comunicar-se e relacionar-se com Bernardo tem a forma da vingança pretendida pelo ressentido. Essa era uma vingança *imaginária e adiada*, quando Antônio não sabia do neto, mas agora, a vingança poderia ser concretizada.

Andreia seria a protagonista dessa parte. Porém, no primeiro tratamento e na primeira leitura da banca de qualificação, vi que não estava funcionando da maneira que eu queria.

Enfrentei por um tempo um grande dilema com o final da história e com essa terceira parte. Porém, agora, em 2015, as coisas foram mudando.

No tratamento que apresento, dedico um pouco mais de tempo a Andreia, mas segue centrado em Bernardo. É o momento em que Bernardo redescobre a mãe e a conecta com os outros acontecimentos e pessoas de sua vida. Agora é um ritmo sincopado e que vai, como as outras partes, fazer parte da canção para Ricardo.

É sincopado, porque há as rupturas com os amigos, com Susana e com Antônio. Bernardo volta a não aceitar as coisas que estão acontecendo ao seu redor. Parece ter a vontade de voltar a ser quem um dia foi, mais independente, mais sozinho. Demora um tempo para decidir não fechar-se à presença dos demais, em especial da mãe.

3 PÓS-PRODUÇÃO

Diz Barone (2010):

A pós-produção é a fase final do processo, incluindo atividades de montagem e edição de imagens e sons, dublagens, aplicação de efeitos especiais, trucagens e letreiros. Corresponde aos procedimentos de acabamento do produto, resultando na sua forma final. Ao término da pós-produção, será obtida a matriz do produto audiovisual a partir da qual serão geradas as cópias (p. 26).

Aqui comento os dois tratamentos realizados. Já que o tratamento é entendido como uma versão acabada do roteiro, apresento em analogia ao material gravado. As leituras são importantes de serem destacadas, pois elas apresentam o olhar de quem não esteve presente na gravação, estando, portanto, em conformidade com o olhar do editor, quem, geralmente, só toma consciência do material após a gravação e tenta ordená-lo conforme o roteiro inicial. Porém, nesse momento, é comum que o roteiro tenha nova significação, dada pelo material gravado, e não é incomum que haja transformações e mudanças no que se havia planejado.

3.1 TRATAMENTOS

Fiz dois tratamentos em meu roteiro. O primeiro ficou pronto para a qualificação⁴³. Na verdade, desse tratamento faltou apenas o desenvolvimento da sequência final, planejada para ter a visita de Bernardo a Antônio, com Bernardo dizendo ao avô que havia percebido que a resistência dele em partir se dava, não para encontrar Bernardo, o que já havia sido feito, e sim para *ver* Bernardo e Andreia se relacionando melhor. Nesse momento, Antônio partiria. Porém, Andreia, após ver uma gravação de Antônio falando com ela, dizendo que não queria atrapalhar o relacionamento da filha e do neto, também percebe a intenção de Antônio e vai ao hospital, porém, chega minutos depois de Antônio falecer. Bernardo e Andreia se abraçam e choram.

Era um final apelativo, melodramático, como era toda essa parte final, dedicada a Andreia. Como já disse antes, as últimas cenas eu não consegui escrever, muito por não estar feliz com elas.

Terminei o primeiro tratamento do roteiro no dia 24 de Abril de 2014. Depois desse dia, não reli o roteiro, mesmo tendo ficado com a impressão que deveria reler e reescrever algumas partes. Não mexi mais no roteiro, pois quis partir para a escrita da análise teórico-crítica.

⁴³ Que se deu no início de outubro de 2014.

Tive algumas ideias de mudanças, mas apenas as registrei em arquivo separado, e poucas vezes abri o arquivo do roteiro e mudei uma ou outra coisa. O mais importante é que eu não fiz nenhuma leitura do material completo. Foi intencional não ter lido, pois eu buscava distanciamento do texto.

A primeira leitura completa que fiz do roteiro foi no dia 30 de agosto. Coincidentemente, nesse dia, chegou por *e-mail*, a resposta de Claudio Tarouco (citado abaixo), ao qual eu havia entregue o roteiro no dia 12 de junho. Então, fiz minha leitura e logo após li o que ele havia sugerido. Mas, conforme afirmei acima, não fiz novo tratamento e apresentei o primeiro na qualificação.

Já no segundo tratamento, fiz mudanças pontuais no início do roteiro, explicitando a relação entre os personagens e modificando a pessoa que descobria os vídeos. No primeiro tratamento era o próprio Bernardo, ao pesquisar *blogs* da terceira idade, para um trabalho de escola. No segundo tratamento, passou a ser Jéssica, irmã de Camila, que praticamente não aparecia no primeiro tratamento.

No segundo tratamento, fiz a divisão de “Harmonia”, “Melodia” e “Ritmo”. Na verdade, os títulos que coloquei eram maiores, por exemplo “Harmonia para uma aventura”, e tentei até outros. Mas decidi deixar apenas os elementos da música.

Mas pouco modifiquei na primeira parte, principalmente na viagem a Jaguarão: foram apenas detalhes, mas alguns deles importantes, como o da cena do muro, que discuto abaixo, em “Leitores”. A maior mudança foi em relação a Bernardo. Acrescentei a primeira cena dele mentindo à mãe. No primeiro tratamento, no primeiro encontro com Andreia ele já mentia, pois falava da gravação na praça como trabalho de escola. Na verdade, reforcei a situação dos dois: Andreia tentando cuidar do filho e se preocupando com ele, mas não conseguindo, por causa do trabalho. E Bernardo agindo de forma fria em relação a Andréia.

Na segunda parte, quando o avô está no hospital, acrescentei mais cenas dos jovens, mais conversas e idas à praia, queria aproveitar o cenário de Rio Grande e da Praia do Cassino e mostrar que o mar era um lugar recorrente deles, inclusive para justificar e dar mais força à cena da terceira parte, com o siri.

A terceira parte, que denominei “Ritmo”, mudou totalmente o tom. Abandonei o tom melodramático da construção de Andreia, coloquei outros elementos, deixei as cenas mais curtas, tirei grandes *bifes* que havia, e concentrei a emoção nas cenas da praia e na final, com a música.

Recomecei a trabalhar no roteiro após a qualificação⁴⁴, apenas no dia 2 de abril de 2015. No dia 3 já experimentei o novo começo. Um mês depois, no dia 5 de maio de 2015, já tinha o

⁴⁴ Que foi no dia 3 de outubro de 2014.

segundo tratamento completo para mostrar ao orientador. Dessa versão, mudei pequenos detalhes no dia 14 de junho e no dia 29 de junho.

3.1.1 Leitores

Apenas cinco leitores, além de mim, tiveram acesso ao roteiro completo: o orientador da minha tese, professor Dr. Antônio Hohlfeldt, minha esposa e colega de Letras, porém da área de Análise do Discurso, Prof. Dra. Renata Silva, e um amigo ligado ao audiovisual, Prof. Dr. Claudio Tarouco, formado em Artes Visuais na FURG e com doutorado em Educação Ambiental. Os outros leitores vieram da banca de qualificação: professora Dra. Cristiane Freitas, do PPGCOM e a Prof. Dra. Marie-Hélène Paret Passos, do PPGL. Destaquei alguns pontos de cada leitura para comentar.

Tive acesso à leitura de Cláudio Tarouco apenas em troca de *e-mails* e em apontamentos que ele realizou no documento. Em uma pergunta realizada via *e-mail*, ele me questionou sobre as minhas implicações com o tema, da história do roteiro com minha história de vida. Somente nesse momento é que eu percebi que tivera problemas de comunicação com meus dois avós. O primeiro motivo é que eu não vivia na mesma cidade deles (eu, em Jaguarão, um avô em Rio Grande e o outro em Porto Alegre), por isso, via-os poucas vezes no ano (ainda que com um deles eu passasse o verão). Quando nasci, e nos meus primeiros anos de idade, meu avô paterno ainda tinha boa saúde, mas quando eu tinha uns seis anos, ele sofreu uma trombose e não mais se locomovia ou falava. O avô materno tinha mal de Parkinson, que o deixava com os músculos enrijecidos e não conseguia falar ou se locomover bem. Não lembro de me contarem histórias ou passarem algum ensinamento, apenas uma vez, em uma das nossas idas a Rio Grande, em um inverno, meu avô materno me deu lições iniciais de inglês, pois ele havia sido professor desse idioma. Lembro das figuras do livro didático e da explicação que ele deu sobre a diferença do *good evening* para o *good night*. Expliquei essas questões ao Cláudio, via *e-mail*.

Outro ponto importante ressaltado por Cláudio foi sobre o nome do amigo de Bernardo. No primeiro tratamento, o nome era Rafael. Conteí que decidira mudar depois de ver a coincidência no filme *Hoje eu não quero voltar sozinho*. Mas o alerta de Cláudio não foi por isso, e sim, que o nome começado com a letra R poderia rivalizar em força com o Ricardo. Dessa maneira, passei a buscar o novo nome para o personagem, que passou a ter um nome mais curto e que fosse bem diferente de Ricardo ou Rafael.

As anotações do Cláudio foram importantes, pois foi a visão de alguém com contato com as artes visuais, a produção audiovisual. Ele elogiou a cena das folhas secas no outono, e também a da travessia da Ponte Mauá pelos amigos, ressaltou as transições e também os vaivéns da narrativa.

A outra pessoa que leu o roteiro antes da qualificação foi minha esposa Renata. A leitura dela me foi passada oralmente. Seu primeiro comentário foi de que, ao ler a parte inicial do roteiro, ela tinha achado a história boba e superficial, mas que depois, ao entrar na descoberta do coma, ela viu que havia outras questões. Essa leitura me agradou, pois era a intenção que eu desejava. Não queria que fosse boba, mas que fosse mais divertida, aventureira, despreocupada e juvenil.

Outra crítica que me chamou a atenção e provocou mudanças para o segundo tratamento, foi a de que os amigos estavam muito bonzinhos. Eles eram sempre *legais* uns com os outros, não brigavam. No segundo tratamento, tentei deixar mais claras as ressalvas que Lucas e Bernardo tinham um com outro (no primeiro tratamento, eu já tivera a ideia, mas não tinha conseguido expressá-la no roteiro) e, principalmente, coloquei a revolta de Bernardo com todos, no meio da terceira parte, quase no final. Por fim, escrevi sobre a mudança de cidade de Camila.

A ideia de que o melhor amigo de Bernardo fosse embora, no final do filme, existia desde a concepção da história, quando eu ainda pensava em um amigo, apenas. Lembro que imaginei uma cena na praia, com o amigo se despedindo e Bernardo ficando com um cachorro que teria sido agregado no meio da narrativa. Substituí o cachorro por Lucas. Porém, no primeiro tratamento, apesar de haver uma menção ao fato de Camila mudar-se (na cena do almoço pós-escola, na casa da Camila) não cheguei a desenvolver o tema na trama.

No segundo tratamento, esses pequenos conflitos ficam mais evidentes e bem resolvidos.

A leitura da professora Marie-Hélène também girou em torno a essa questão. Para ela, o tema do filme era a amizade, representada nos amigos e, principalmente, em Lucas, pois este era quem empurrava Bernardo para a ação, sugerindo a viagem, por exemplo. A amizade estava em todas as manifestações de carinho e apoio, como na saída do hospital, na primeira vez em que Bernardo visita o avô. No primeiro tratamento, ele sai sem falar nada, Lucas vai atrás e o abraça, enquanto Bernardo chora. No segundo tratamento, essa cena mudou. Lucas dá o apoio, mas Bernardo não chora, pois decidi que ele iria se conter até o final, até a cena na praia, depois de brigar com todos.

A professora Cristiane Freitas falou especificamente do final, dizendo que não havia gostado daquela cena. E também comentou sobre a passagem do muro da escola, quando os

amigos vão lá. No primeiro tratamento, havia um personagem, pintor, que estava cobrindo o tijolo com tinta. Eles conversavam. Falando dessa cena, ela fez uma recomendação ao todo do filme, de evitar alguns diálogos e contar mais em imagem. Modifiquei a cena do muro, e realmente acredito que ganhou mais força.

Sobre o uso do diálogo, é um pouco mais complicado. Inicialmente, na hora em que começo a escrever uma cena planejada, os personagens falam bastante. É uma característica que percebi na minha criação e que tem a ver com minha personalidade, refletida, inclusive, nos *e-mails* que envio, sempre muito grandes. A partir de releituras e reescrituras das cenas, vou diminuindo-as, deixando mais silêncios, mais gestos. No segundo tratamento, consegui diminuir algo das cenas novas e das antigas, mas acredito ser possível substituir palavras por imagens, ainda mais.

Já comentei sobre a leitura do meu orientador sobre os nomes. Além disso, no primeiro tratamento, ele havia ficado incomodado com a última cena, no hospital, dizendo que parecia que Bernardo impedia a mãe de encontrar o avô. Na verdade, essa cena só permanecera, no primeiro tratamento, pois eu não havia pensado em algo melhor. Um pouco antes de apresentar o roteiro pela primeira vez ao orientador, eu havia assistido a dois programas especiais de televisão sobre Gustavo Cerati⁴⁵, sobre como ele estava resistindo havia 4 anos em coma. Mostravam amigos, a mãe dele que ia todos os dias no hospital. Já não queria que Antônio morresse. Cogitei em deixar o final com ele em coma, mas fiquei com medo de qual seria, então, o clímax do filme (se eu queria um), o que o público esperaria para ver?

Antes de começar o roteiro, eu havia lido a obra *Lacrimae rerum*, de Slavoj Žižek (2009), que tratava do cinema. Em um capítulo, o assunto é Hitchcock, e Žižek comenta da indecisão do diretor por três finais diferentes. Žižek, então, diz que os três finais (o casal fica junto, não fica, e morre) não são excludentes, e que se completam. Poderia ser assim o meu final.

No momento em que me preparava para entregar o primeiro tratamento e o texto teórico-reflexivo para a banca de qualificação, Gustavo Cerati faleceu.

Tudo isso refletiu no final que coloquei no segundo tratamento.

⁴⁵ O cantor argentino cuja história me levou ao tema do coma, e que já referi neste estudo.

3.2 EXIBIÇÃO

Utilizando ainda a classificação apontada por Barone (2010), defino *exibição* como o setor responsável pela “última mediação entre o produto e o público consumidor” (p. 27). Ele “opera os meios físicos e os sistemas necessários ao consumo final do produto audiovisual” (p. 27).

Sendo assim, aqui apresento uma visão transmídia, pensando o momento de divulgação e exibição do roteiro, quando transformado em filme. Atualmente, as formas de consumo de uma criação audiovisual vêm se modificando enormemente. Se, antes, o espectador tinha que respeitar janelas de exibição (a primeira janela seria o cinema, depois o vídeo caseiro, a televisão por assinatura e depois a televisão aberta), hoje em dia os tempos se diluem e a tela do computador ou celular subvertem a maneira e o tempo de assistir a uma obra.

Hoje o espectador parece, de certa maneira, ter mais poder que o produtor. Ele assiste como quer, não respeita os ganchos, os tempos planejados, a duração imposta pela obra. Séries de 10 episódios são assistidas como uma totalidade, um episódio atrás do outro, como se fosse uma obra única. Textos são produzidos a partir de outros, como as *fanfictions*, memes e vídeos de dublagem, por exemplo. .

Além do espectador, os produtores acrescentam canais de diálogo ou novas formas de leitura como, por exemplo, deixar cenas disponíveis em *sites*, como acontece com as novelas da Rede Globo, onde um capítulo de novela pode ser assistido separadamente por cenas, o que permite ao espectador escolher aquilo que ver e na ordem em que deseja, fazendo, então, uma nova edição da obra, uma montagem só sua⁴⁶. Muitos produtores criam *games*, vídeos especiais para internet, fóruns e outros tantos formatos de participação.

Deste modo, entendo a participação do roteirista da obra fonte na criação desses outros textos que dialogam com ela. Para meu roteiro, imediatamente, vi a necessidade da existência de *blog* do Antônio, e também do canal de resposta de Bernardo. Assim, além dos vídeos dos personagens apresentados no filme, outros poderiam fazer parte desses *blogs* e páginas criados pelos personagens. Portanto, além de postagens em texto escrito, pode haver fotos e outros vídeos no *blog* do Antônio. No roteiro, há menção a um documentário sobre motos, realizado com a ajuda de Antônio, e a um curta metragem de ficção, gravado por Camila, Bernardo e Lucas no hotel (eles afirmam ter gravado dois curtas na madrugada e apenas um é mostrado no roteiro).

⁴⁶ Porém a disponibilidade da novela (e outros programas) em cenas demonstra ser um artifício de venda de assinatura (pois quem quer assistir ao programa inteiro, ou ao capítulo inteiro da novela precisa ter assinatura da globo.com) e de anúncio (em cada cena há uma peça publicitária que a antecede), mais do que uma estratégia de nova visualização.

Tanto o documentário quanto o curta poderão ser realizados para servir de material às páginas de internet dedicadas ao filme.

Ao pretender escrever todo o material relacionado com a criação, mesmo aqueles que não estão presentes no roteiro propriamente dito, assumo a posição de reservar ao roteirista o poder dos possíveis desdobramentos da história. Assim, defendo o envolvimento do roteirista não apenas em momento inicial da produção da obra audiovisual, mas sim, em todo o desenvolver da obra.

O roteiro de *Uma canção para Ricardo* se apresenta em 230 páginas. Se levarmos em conta a relação página/minuto comumente desenvolvida nos roteiros, teríamos uma produção de 230 minutos, quase quatro horas. Esse não é o tempo comum para um filme comercial, comumente entre 90 e 120 minutos. É possível encontrar filmes com 150 ou mesmo 180 minutos, mas são raros. Apresentar um roteiro de 230 páginas não quer dizer que eu não tenha a intenção de que esse seja um filme que possa ser lançado dentro dos parâmetros comerciais. Tampouco indica que pretendo lançar as 4 horas de filme. Deixar as 230 páginas, na verdade, está de acordo com a intenção que venho expondo nesse capítulo: quero deixar abertas as possibilidades de apresentação da obra, pensando nos canais hoje existentes, nas tantas maneiras de exibição e nas escolhas do espectador. Pensei anteriormente em fazer dessa história uma série. Preparei outros textos (escritos e audiovisuais) para serem apresentados em diversas mídias. Fiz uma versão menor do roteiro, com 130 páginas, depois de ter acabado o segundo tratamento. Com isso, percebi que é possível haver uma versão comercial, porém, ainda assim, prefiro manter o roteiro com as 230 páginas e me preparar para adequar, se necessário, a outro formato.

Agindo assim, mantenho abertas as possibilidades de exibição. Nada impede que eu produza *Uma canção para Ricardo* de forma independente, sem restrições relativas à forma clássica de exibição (duas horas, na tela do cinema), podendo, por exemplo, dividir em duas partes (a primeira poderia terminar quando Bernardo deixa Jaguarão), ou mesmo manter inteiro. Posso exibir, ou disponibilizar pela internet, as partes com intervalo de tempo ou ainda as duas juntas (como acontece com algumas séries no canal *Netflix* e assemelhados).

O curta de terror no hotel (o que não aparece no roteiro) e o documentário sobre motos e motociclistas poderiam anteceder, temporalmente, ao filme como estratégia de divulgação, servindo como *teaser*. Porém, podem ter uma “vida” independente, participando de festivais ou estarem disponíveis na internet sem qualquer menção inicial a *Uma canção para Ricardo*.

CONCLUSÃO

O roteiro de *Uma canção para Ricardo* foi a primeira obra “de fôlego” que escrevi. Entre outros motivos, vi a oportunidade de fazer um doutorado em Escrita Criativa como o estímulo perfeito para me dedicar, por um tempo maior, à escrita de um texto.

Comecei na escrita criativa aos dez anos, quando compus minha primeira música. Aos oito anos de idade, havia começado meus estudos em música, com piano clássico. Depois de um ano e meio, frustrado, sem conseguir utilizar meus conhecimentos de pauta e notas para fazer uma música que não fosse apenas melodia, pedi para deixar de estudar piano, e, aos dez anos, passei a estudar violão. Nos primeiros meses, logo após aprender (mal) os três primeiros acordes, escrevi minhas duas primeiras composições. Toquei, sozinho, ou em bandas, dos 15 aos 25 anos, sempre compondo, mas nem sempre tocando as músicas que compunha. Apenas em 1997, aos 21 anos, fiz parte de uma banda que gravou dois álbuns (*compact disc*) em que fui o principal compositor (mas não o único). Música e letras de música foram minha criação até completar 26 anos, quando parti para os contos. Logo após os contos, vieram os roteiros de curta-metragem.

Minha *impaciência criativa* (numa visão negativa) ou *apetite criador* (num posicionamento positivo) nunca me deixou colocar esforço em apenas uma obra, ou em apenas um projeto, ou mesmo em apenas uma manifestação artística. Por isso mesmo, sempre estive envolvido em criações curtas que me permitissem partir para uma nova experiência criativa, rapidamente. Além disso, na literatura, trabalhei analisando contos em iniciação científica, e estavam nos contos meus maiores prazeres na leitura. Gostava de ler aquelas histórias onde o que importava era o momento. Do mesmo modo, escrever contos, criar o instante, trabalhar em uma unidade de tempo, espaço e personagens sempre me bastou. Assim, estive satisfeito, na literatura, com a criação de contos, pois, aos moldes da música, eu me encantava com a ideia de ter uma obra que apresentasse diferentes escolhas formais, pontos de vista variados, personagens e histórias diversificadas, as tantas que coubessem em um *CD* ou álbum (no caso da música) ou em um livro com coletânea de contos (como na literatura). A vontade de escrever uma história mais longa só foi surgir quando passei a adaptar meus contos para roteiros de curta metragem e depois a criar curtas originais, em 2004. Ainda que a brevidade, o instante de vida, o texto condensado, o olhar fotográfico continuassem me encantando, percebi que esses textos (vídeos) eu não conseguiria juntá-los sob um mesmo olhar: não existe um “álbum de curtas” ou uma coletânea de curtas que, de um mesmo autor, os faça dialogar. Em um álbum musical, como em um *show*, ainda que as músicas pareçam e sejam as mais diversas, há sempre uma conversa entre elas. Há a música mais lenta em contraponto com aquela de ritmo acelerado; há a canção simples, e as harmonias mais trabalhadas. Escolhemos a ordem das músicas dentro do álbum, assim como escolhemos no livro

de contos, pensando em significar algo, em algum efeito no leitor ou ouvinte. Particularmente, não faço apenas coletâneas de contos. Sou como muitos autores que unem os contos através de um tema, uma identificação. Eles precisam ter algo compartilhado, mesmo que possam apresentar características que os façam destoar. Meus livros de contos estão sob títulos de **Contos de Contemplação** (o único que já lancei, em 2009, de forma independente), **Memórias do não-eu; Padarias e Mercadinhos; Palcos e picadeiros; Contos de rastro** e, como disse, cada conto traz identificação com o tema expresso pelo título.

No cinema, a forma do longa-metragem já foi utilizada como coletânea de pequenas histórias. Mas não é a forma usual, pelo contrário, é a exceção. Por isso, quando comecei a me interessar por roteiro cinematográfico, logo aventei a possibilidade de escrever uma história longa. Mesmo alimentando essa intenção de desenvolver um texto mais longo, sempre mantive o medo de não ter o foco necessário para cumprir todo o trajeto de escritura, além de também sentir certo receio de que, em algum momento, antes do trabalho terminado, eu pudesse “enjoar” do texto, ficar entediado e não terminá-lo. Por fim, não posso negar, havia a insegurança de não encontrar assunto ou não conseguir desenvolver os personagens para todo o material necessário a um texto longo.

Em 2008 e 2009, havia experimentado a criação de roteiro para duas séries, mas eram séries curtas, de seis episódios e com cada episódio tendo uma duração breve (20 minutos). Apesar de não ter desenvolvido todos os roteiros, apenas argumento e uns três capítulos de cada, já me senti mais seguro para a criação de um texto maior.

Existiam todos esses medos, mas passei pela experiência de escritura de *Uma canção para Ricardo* praticamente sem sofrê-los. Quando fiz o projeto de escrever um *blog* para documentar minha criação, em maio de 2012, eu tinha a ideia de que precisaria de alguns meses para poder criar umas dez situações (cenas). Como já escrevi antes, no primeiro exercício de escritura, criei oito cenas.

Minha maneira de criar não permite que eu fique muito tempo debruçado sobre um mesmo projeto, pensando o tempo todo sobre ele e trabalhando por ele. Entendo que outros escritores funcionem dessa forma e façam um ótimo trabalho agindo assim, porém, já compreendi que funciono melhor (ou simplesmente funciono) me afastando e voltando para determinado texto, indo de um para outro. Isso faz com que alguns projetos sejam esquecidos, outros surjam e tomem a maior parte do meu tempo. Portanto, o medo de enjoar do texto foi aquele que, em parte, se cumpriu. Precisei ficar afastado do roteiro para encontrar a solução para ele (e estou fazendo referência principalmente à terceira parte, como já expliquei anteriormente).

Ainda assim, em nenhum momento, cogitei desistir da história ou da escrita. Manter distância do roteiro, não trabalhar formalmente nele, não significa que eu perdi o foco, pois eu seguia pensando sobre ele de vez em quando, fazendo conjecturas e experimentando, mentalmente, algumas soluções.

Durante o tempo de doutorado, comecei a escrever um romance, escrevi alguns contos e planejei outros, fiz uma ou duas canções. No que diz respeito a roteiros, tive experiências de escrever para três disciplinas do doutorado (duas de roteiro e uma oficina de escrita criativa). Nessas disciplinas, fiz a sinopse de uma telenovela e desenvolvi um capítulo (de trinta páginas), adaptei um conto como curta-metragem e escrevi a bíblia⁴⁷ de uma série de três temporadas, com dez capítulos cada. Dessa série, escrevi o roteiro do primeiro episódio. Fora das atividades do doutorado, trabalhei em argumentos para séries na *web* com alguns amigos.

Todas essas experiências estavam (e estão) ainda no embrião, no planejamento. Porém, agora em julho, me propus a experiência de escrever outro longa metragem. Adaptei um conto meu. Consegui fazer o primeiro tratamento em apenas 4 ou 5 dias. No último dia, fiquei 5 horas seguidas escrevendo, não fiz estrutura ou sinopse das cenas. Tinha apenas algumas ideias de cenas e fui escrevendo direto, ou seja, começando uma cena ainda sem saber exatamente o que iria acontecer, desenvolvendo a frágil ideia que tinha delas. O roteiro ficou com 76 páginas, e para o segundo tratamento penso em chegar a 80 ou 90 páginas.

Descrevo tudo isso como forma de reflexão sobre a experiência de escrever *Uma canção para Ricardo*. Se, antes de iniciar o doutorado, eu tinha o medo de não conseguir ter determinação, assunto ou paciência para terminar um longa, durante esses anos de dedicação ao universo de Bernardo, Antônio, Andreia, Camila e Lucas, cheguei a ter medo de não conseguir fazer outro texto longo se não fosse sofrendo da mesma pressão de entregar um produto final, como é a tese. As realizações desmentiram as quase-verdades que o medo impunha, e essa conquista é importante. Muitas vezes ouvi relatos de escritores e roteiristas que diziam dedicar o dia inteiro de trabalho a apenas uma obra. Semanas, meses. De outros escritores, sabia de obras realizadas sem que outras atividades, por vezes profissionais, tivessem que parar. Estou enquadrado nesse segundo grupo. Segui trabalhando como professor, vivendo em outra cidade, Jaguarão, precisando viajar 14 horas semanais para assistir às aulas no doutorado e tendo que preparar aulas, orientar alunos, participar de reuniões. As viagens e o trabalho não foram, de forma alguma, um empecilho para minha escritura. Talvez tenham sido estímulo, ou a distração necessária para um

⁴⁷ A bíblia de uma série contém informações sobre os personagens, conceito da série, principais traços de estilo, argumento, tanto da série quanto dos episódios, e outras informações importantes que ajudem a entendê-la.

escritor, como eu, que não consegue dedicar-se a apenas uma coisa. Não acho difícil conjecturar que, se eu tivesse dedicação exclusiva ao doutorado, fosse mais difícil terminar o roteiro.

Fiz diversas referências, ao longo da tese, a experiências anteriores com a criação, apontando ideias que já havia tido, textos (literários, musicais, audiovisuais) que eu havia criado, ou idealizado a criação; da mesma maneira que narrei o processo de pesquisa teórica, por vezes contando com minúcias como cheguei a determinado texto, antes de comentar ou discorrer sobre o texto. Essas notas não foram fortuitas. Em um documento que se pretende refletir sobre a criação de determinada obra, no caso o roteiro de *Uma canção para Ricardo*, achei importante pormenorizar a criação, deixando escrito não apenas uma reflexão teórico-crítica, mas também uma espécie de diário de criação. Por acreditar no processo criativo como algo em constante desenvolvimento e constante armazenamento de ideias, conceitos, temas, personagens (como já expliquei baseando-me em Bordini, Bakhtin, Ostrower e outros), achei importante revelar minha experiência criativa e de pesquisa.

O processo de realização de minha tese me permitiu refletir e analisar meu processo de criação e compará-lo às declarações de outros autores e estudiosos. Além disso, permitiu-me refletir sobre a criação de gêneros como conto ou romance em comparação com a criação de roteiro cinematográfico. A seguir, trato dessas duas questões, começando pelas características da escrita do roteiro. Por fim, irei comentar sobre a escrita criativa em geral, utilizando depoimentos dado por vários autores em alguns eventos a que assisti nos últimos anos.

Durante o doutorado, participei de uma mesa, em um evento de escrita criativa, na PUCRS,⁴⁸ e comentei como é a escrita de um roteiro, do quão descritiva é uma cena e da necessidade de não ser poético, ou “literário”, e sim, que se atente para a imagem e o som. Uma mestrandia em teoria da literatura se mostrou admirada com isso e me perguntou então se, quando há, em um filme, uma cena poética e lírica, um nascer de sol, por exemplo, a cena era descrita de forma direta, sem metáforas, sem poesia, não exprimindo no texto escrito o lirismo do texto imagético. Eu confirmei que sim. Realmente, a beleza plástica do filme não se reflete em linguagem poética no roteiro, mas sim, em uma descrição onde é possível “ver” mentalmente a cena. O comentário dela e a sua expressão facial foram de desilusão, pois ela acreditava que no roteiro o lirismo estaria em palavras. Fernando Castets, um dos roteiristas do filme *O filho da noiva* (*El hijo de la novia*), dirigido por Juan José Campanella, declarou⁴⁹ ser um assunto delicado e, inclusive, desonesto por parte do roteirista, colocar lirismo no roteiro: “el guion poético es tramposo”. Ele deu o exemplo de um pôr do sol (curiosamente, o mesmo exemplo que a

⁴⁸ II FESTIVA (Festival da Escrita Criativa).

⁴⁹ Declaração feita durante o evento FRAPA (Festival de roteiro audiovisual de Porto Alegre), ocorrido nos dias 4, 5 e 6 de agosto de 2015. A declaração foi feita durante *master class* ministrada por ele, no dia 6.

mestranda, no evento que citei acima, usou). Disse ele que o roteirista pode descrever aquele cair de sol de forma poética, lírica, fazendo um belo trabalho com as palavras. Na hora de gravar, com todos os imprevistos que ocorrem durante a gravação, com as problemáticas de equipe técnica, de elenco, de orçamento, de cronograma, é possível que se tenha que fazer a imagem desse crepúsculo em um dia (ou dias) em que o céu não está tão bonito, pode estar nublado, ou mesmo a locação não oferecer a imagem descrita maravilhosamente bem pelo roteirista. Enfim, a equipe de gravação faz a imagem de um ou mais pontos como ele realmente se deu e, ao final, é bem provável que o comentário geral, no momento da equipe ver o resultado do filme, seja dizer ao diretor do filme e ao diretor de fotografia: “Que pena que esse escrito tão poético do roteiro não ficou no filme”.

Realmente, para quem está acostumado a ler literatura, o momento de ler um roteiro pode ser um pouco frustrante, ou enfadonho. Quando fui indagado durante minha fala sobre roteiro, no evento de escrita criativa, respondi que, para um olhar acostumado, não é difícil encontrar a plasticidade, a beleza de uma cena imagética, ainda que não esteja elaborada estilisticamente em palavras. Como exemplo disso, cito cena de *Uma canção para Ricardo*, a das folhas de árvore ao vento, na sequência “estações”.

EXT PÁTIO CASA DE BERNARDO DIA

Pátio amplo com muitas folhas secas no chão e, ao fundo, num canto do pátio, amontoado de folhas secas de plátano, vento sopra e uma folha começa a movimentar-se. Folha seca e um pedaço de chão, mais vento e ela dá duas rodadas em si, para um pouco, mas logo se movimenta, sendo arrastada por um ou dois metros, chegando perto das folhas amontoadas no canto, SOM DE VENTO mais forte, a folha se move e outra folha cai perto dela, mais uma rajada de VENTO e as duas chegam nas folhas amontoadas, ficando ali, juntas, mesmo com mais uma rajada, momento em que mais uma folha cai.

É possível perceber que é uma descrição apenas, sem adjetivações ou outros elementos que pudessem buscar sensações e lirismo na escrita. Além disso, é uma cena curta. Quando a reli pela primeira vez, confesso que a senti seca, brutalmente descrita, e com a decupagem implícita apresentando tantas vírgulas, para manter um plano só, que parece estar mal escrita: péssima literatura. Porém, quando a criei, imaginando as folhas de plátano que costumava ver nos outonos quase invernos pelas ruas do Cassino, e com aqueles amontoados de folhas, unidas por força do vento e de alguma barreira natural (uma árvore) ou artificial (um muro de casa) onde, nesses montes, os cachorros de rua (e os de pátio, como os meus) adoravam deitar, eu a senti, a cena, como uma das mais líricas e bonitas das que eu já havia feito para o roteiro. Mas, repito, isso foi quando eu criei. Quando eu reli, achei seca e chata.

Escolhi falar dessa cena em particular porque, apesar de estar escrita de forma descritiva e sem nenhuma tentativa de ser poética nas palavras, acredito que ela alcançou seu objetivo. No

arquivo que Cláudio Tarouco, um dos leitores do roteiro citado em 3.1.2, me entregou com suas anotações, havia um comentário nessa cena: “Lindo isso! O tempo do outono”. Percebi que a beleza que ele encontrou na cena não foi por sua descrição em palavras, mas sim, na visualização da cena.

Escrevi, no corpo do trabalho, sobre a criação da ideia, dos caminhos percorridos por uma vontade de escrever (ou um querer-escrever como disse Barthes), do percurso que a percepção, a sensação de algo faz em nós (baseado em Ostrower e Bakhtin). Fernando Castets, no mesmo evento de roteiro, citado acima, disse que o conceito de um filme não aparece formulado no momento da criação. Ele comentou que em um programa de entrevistas na Espanha, uns dois anos depois de sair o filme *O filho da noiva*, o entrevistador pediu que ele definisse a obra em duas frases. Castets resumiu: “um homem que, preocupado com o urgente, esqueceu do essencial”. A racionalização sobre a obra veio nesse momento, bem depois da criação. Mas o tempo todo, a história foi sobre isso, Castets apenas não tinha formulado, ou percebido, ser esse o conceito.

Quando escrevemos, temos consciência de alguma coisa, mas não toda. O criador não precisa racionalizar⁵⁰ no momento da criação. A criação é, já, uma forma de racionalização⁵¹. Mas é algo que terá uma formulação conceitual posterior. O artista organiza sua expressão, através de um mecanismo expressivo, diferente do da fala, porque é um expressivo simbólico. Está manifestando-se sobre algo, mas através de metáforas, alegorias, símbolos. Pode apresentar esse algo, essa ideia, de forma quase comum, ordinária, mas é, na verdade, uma construção rica, complexa, racional, lógica, pensando posição, oposição, síntese, antítese, tese. Todas essas questões me parecem não ser formuladas de forma separada, mas aparecem em bloco. Quando o pintor coloca um risco vermelho, e depois um marrom no quadro, por exemplo, poderá estar expressando medo, fúria, a mesmice, medo do tédio. Não podemos acreditar que ele apenas parou defronte do quadro e disse “vou expressar minha fúria, por isso vou colocar uma linha vermelha começando a 45° do canto da página e num semicírculo encontrarei a borda superior...” Ele pintou e aquela pincelada expressou o que ele sentia. A racionalização é posterior.

Um artista escultor pode olhar uma pedra e já retirar mentalmente seu excesso e antever a forma que ele irá esculpir. Ou pode ir esculpindo e encontrando aos poucos uma forma. Quando começo uma cena, não preciso saber como ela irá acabar, ainda que eu a tenha planejado.

⁵⁰ Uso a palavra “racionalizar” no sentido de “procurar compreender ou explicar (algo) de maneira racional, lógica, coerente” (HOUAISS, 2009).

⁵¹ É o enformar, dar forma, apontado por Ostrower.

Ela pode sair diferente. Quando começo uma cena, ela vai se construindo. Essa construção, as perguntas e respostas, as novas respostas que chegam vão se moldando, opondo, unindo, integrando umas as outras e é por isso que a criação é algo vivo. Não quer dizer que estamos recebendo um espírito que nos diz como deve sair. A criação se dá naquele momento. Se não acreditarmos nisso, não podemos acreditar no improviso, por exemplo, de um compositor e cantor que, de uma palavra qualquer cria a letra e a melodia de uma canção durante sua execução. Pode até já ter uma estrutura musical previamente criada e a que se vai respeitar, porém, algumas ideias, rimas, construções líricas ou narrativas podem não estar prontas de antemão. Na narrativa, acontece da mesma maneira. Posso planejar a história, estabelecer o que o personagem vai fazer, a maneira como vai se expressar, o que ele vai ser. Ainda assim, não poderei prever todas as falas e deverei contar com alguns “imprevistos na narrativa”. João Ubaldo Ribeiro, em um programa de televisão⁵², disse que um personagem de determinado romance seu estava destinado, na sinopse, a ser homossexual, porém, acabou não sendo, e outro, que o autor pensava ser hétero, revelou-se homossexual, em algum momento da história. Os convidados e a apresentadora do programa riram bastante da afirmação. Já vi alguns escritores⁵³, críticos e público afirmando que depoimentos como esse, ou seja, de autores que dizem se surpreender pelos personagens, ou não terem o controle total deles, é apenas uma brincadeira, pois se fôssemos acreditar nesses depoimentos, iríamos ter que afirmar que o personagem tem vida própria. Ouvi escritores afirmando, categoricamente, que isso é uma mentira de outros escritores, pois o escritor é quem “manda” no personagem e não o contrário. Sobre essa polêmica, penso que é lógico que o personagem não tenha vida própria, ele não se autoconstrói. Mas o criador vai descobrindo, moldando, construindo esse personagem aos poucos. Não recebemos ou concebemos uma cartilha dizendo exatamente como o personagem será e vai se portar. Planejamento, criação de estrutura, perfil dos personagens são um momento de criação. Assim como é criação construir os diálogos, as descrições de espaço, o desenvolvimento das ações. Quando João Ubaldo afirma que o personagem se modificou e não respeitou o que o autor havia previsto, está afirmando, na verdade, que, ao desenvolver as cenas e a narrativa, outros elementos de criação, que ainda não existiam em seu planejamento inicial, contribuíram para que houvesse a mudança do personagem e da história. Talvez tenha sido a construção de uma situação específica, algum diálogo, a interação com outro personagem, que foi mostrando ao autor, no caso João Ubaldo, que não

⁵² O programa era o Sem Censura, da TVE (tevé educativa), mas sou incapaz de lembrar o ano.

⁵³ Em evento do PPGL da PUCRS, Luiz Rufatto veio conversar sobre sua criação e em determinado momento disse que tem o controle total de seus personagens e riu de quem diz se surpreender com algo “realizado” pelo personagem. O autor também comenta sobre esse controle sobre os personagens em uma entrevista ao Jornal Literário Rascunho, disponível em: <http://rascunho.gazetadopovo.com.br/luiz-ruffato/>. Acesso em 25 de agosto de 2015.

seria coerente, ou verossímil, ou mesmo que seria mais surpreendente o personagem seguir para outro caminho. A meu ver, aqueles que criticam declarações como as de João Ubaldo demonstram acreditar que a criação vai até o planejamento do texto. Este é um momento de criação, mas a escritura da história, das falas, das situações também o é. A criação não se concentra ou se estanca no planejamento: a criação é do momento da ideia até o ponto final (da versão final).

Minha maneira de criar sempre foi sem planejamento. Quando criava letras de música, eu ficava na frente da folha de caderno elaborando uma primeira frase. Nunca, ou praticamente nunca, tinha um tema a cantar, uma história a contar. Depois da primeira frase, saía o resto da letra, e geralmente o final me vinha quando o texto se aproximava do fim da primeira ou segunda página. Quando comecei a escrever contos, já no primeiro conto, eu criei um tema (que seria o título da coletânea): contos de contemplação. Pensei em títulos, mas quase nunca elaborei como seria a história. Mais tarde, quando passei a criar roteiros, comecei a fazer a programação, a partir da ideia, seguir para o argumento ou *storyline*, depois realizar a estrutura e, por fim, escrever os diálogos, ações e descrições. Foi assim que planejei *Uma canção para Ricardo*, como já expressei antes. Mas também comentei que o personagem Bernardo foi o que mais demorou a ser entendido por mim, e a problemática do nome, descrita na seção dedicada ao personagem, demonstra isso (ou contribui para). Algumas cenas, na hora da escritura, foram se modificando, agregando características aos personagens e à própria história. Portanto, quando ouço um artista, professor, crítico ou mesmo público dizer que a criação precisa ser planejada, e que é impossível criar sem planejamento, realizo um desdém (silencioso e mental). Do mesmo modo, quando ouço alguém dizendo que a criação é apenas expressão de sentimento, que seria impossível a criação ser realizada de forma pragmática, elaborada, também sinto que esta pessoa está enganada. É possível que um criador utilize só uma dessas maneiras para criar (precise de enorme tempo de planejamento ou faça tudo de maneira que pareça ser apenas sentimento e não uma racionalização), porém, por experiência própria, vejo que tudo é possível.

Já criei uma música apenas ligando o gravador e começando a cantar. Letra e música feitas na hora. E já demorei meses para terminar uma canção de 4 minutos. Além disso, no meio musical, muitos compositores dizem só conseguir fazer a música primeiro e depois colocar a letra. Outros dizem que fazem primeiro a letra e depois colocam a canção. E um terceiro grupo diz que pode ser tanto uma maneira como a outra. Eu componho das duas formas. E ainda de uma terceira, como disse, fazendo tudo ao mesmo tempo.

Aproveitei este último espaço de reflexão para estabelecer meu lugar entre os modos de criar, entre os tipos de criadores. Expliquei minha escolha de gênero a ser desenvolvido como

tese, apresentei minhas escolhas como roteirista e, por fim, classifiquei meu *modus operandi*, minha forma de atuar em escrita criativa. Esta reflexão teórico-crítica, requisito de minha tese, esteve baseada na criação de *Uma canção para Ricardo*, mas também serviu para discorrer sobre todas as minhas criações, minha vivência na criação e minha predileção e dedicação ao mundo criativo, que não se restringe à literatura, começa na música e encontra um lugar quase perfeito de atuação, o cinema, lugar onde posso criar a história, escrever o texto, pensar e compor a música, e experimentar imagens. Uma obra completa!

REFERÊNCIAS

- ANSART, Pierre. História e memória dos ressentimentos In: NAXARA, Márcia; BRESCIANI, Stella. **Memória e (res)sentimento**: indagações sobre uma questão sensível. Campinas: Unicamp, 2004.
- ANSART, Pierre. Humilhações Políticas. In: MARSON, Isabel; NAXARA, Márcia (org). **Sobre humilhação**: sentimentos, gestos, palavras. Uberlândia, EDUFU, 2005.p. 15-30.
- ATTANASIO, Paul; JACOBS, Katie; SHORE, David; SINGER, Bryan; MORAN, Thomas; FRIEND, Russel; LERNER, Garret. 2004-2012. **HOUSE, M. D.** [Série de televisão]. EUA: FOX.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **A análise do filme**. 3ª ed. Trad. Marcelo Felix. Lisboa: Armand Colin, 2004.
- AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme**. 9ª ed. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2012.
- AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16ª ed. Trad. Estela dos Santos Abreu e Cláudio Cesar Santoro. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 6ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- BARTHES, Roland. [PERRONE-MOISÉS, L. trad.] **A preparação do romance**, [vol. I e II]. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERCHMANS, Tony. **A música do filme**: tudo o que você gostaria de saber sobre a música de cinema. 4ª ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2012.
- BORDINI, Maria da Glória. **Criação literária em Érico Veríssimo**. v. 1. 1991. Tese (Doutorado em Letras) - Pós Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS, Porto Alegre, 1991.
- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: Lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BRUCKHEIMER, Jerry. 2000-2015. **C.S.I.** [série de televisão] EUA: CBS.
- CAMPOS, Flavio de. **Roteiro de cinema e televisão**: A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Trad. Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

_____. **A cultura no plural**. Trad. Enid Abreu Dobránszky. Campinas, SP: Papirus, 2011.

CONTA comigo. Diretor: Rob Reiner. Roteiro: Raynold Gideon e Bruce A. Evans. EUA: 1986. Cor, 89 min.

CORACINI, Maria José R. F. A escrita de si na internet: histórias ao acaso e o acaso das histórias. IN: SCHONS, Carine Regina e RÖSING, Tânia M. K. (Orgs). **Questões de Escrita**. Passo Fundo: UPF Editora, 2005.

CURTINDO a vida adoidado. Direção e roteiro: John Hughes. EUA: 1986. Cor.

DANCYGER, Ken. **Técnicas de edição para cinema e vídeo**: história, teoria e prática. Trad. Maria Angelica Marques Coutinho. Rio de Janeiro: Elsevier, 2003.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo**: uma impressão freudiana. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ECO, Umberto. **Confissões de um jovem romancista**. Trad. Marcelo Pen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

EIKHENBAUM et al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

FARACO, Carlos Alberto. Aspectos do pensamento estético de Bakhtin e seus pares. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 46, n. 1, p. 21-26, jan./mar. 2011.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: **O que é um autor?** Lisboa: Passagens. 1992.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2009.

GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Trad. Adalberto Müller, Ciro Inácio Marcondes e Rita Jover Faleiros. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

HAROCHE, Claudine, Processos psicológicos e sociais de humilhação: o empobrecimento do espaço interior no individualismo contemporâneo. In: MARSON, Isabel; NAXARA, Márcia (org). **Sobre humilhação**: sentimentos, gestos, palavras. Uberlândia, EDUFU, 2005. p. 31-48.

HÉNAFF, Nolwenn. Blog: um Diário Pessoal para Existir, Ver e Ser Visto. In: AUBERT, Nicole; HAROCHE, Claudine (org). **Tiranias da Visibilidade**: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas. Trad. Francisco Fátima da Silva, Andrea Stahel. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.

HOJE eu quero voltar sozinho. Direção e roteiro: Daniel Ribeiro. BRASIL: Lacuna Filmes, 2014. 95 min. Cor.

IZQUIERDO, IVAN. **Silêncio, por favor!** 2ª ed. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2011.

KHEL, Maria Rita. Desejo e Liberdade: a estética do ressentimento, In: BARTUCCI, Giovanna. **Psicanálise, cinema e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

_____. **A estética do ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

KIEFER, Charles. **Para ser escritor**. São Paulo: Leya, 2010.

KOCH, Stephen. **Oficina de escritores: um manual para a arte da ficção**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **O ecrã global**. Lisboa: Arte & comunicação, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean. **A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada**. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MENDES, Sandro Martins Costa. **Contos de contemplação**. Rio Grande: Edição do autor, 2009.

O FILHO da noiva. Direção: Juan José Campanella. Roteiro: Juan José Campanella e Fernando Castets. Pol-Ka producciones; Patagonik Film Group; JEMPSA; Tornasol Films, 2001, 1 DVD (124 min), NTSC, Color.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 25ª ed. Petrópolis: Vozes, 2010.

PAMUK, Orhan. **O romancista ingênuo e o sentimental**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

_____. O romance no novo mundo. In: MACHADO, Cassiano Elek (org.) **Pensar a cultura**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia: a construção do personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1989.

PORTO, Maria Bernadette. Circulações Urbanas. In: BERND, Zilá (org.) **Dicionário das mobilidades culturais: percursos americanos**. Porto Alegre: Literalis, 2010.

SALLES, Cecília Almeida. **O gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANEAMENTO básico, o filme. Direção: Jorge Furtado. Brasil. Sony Pictures – AMZ, 2007. 1 DVD (112 min), NTSC, color.

SCHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora**. Trad. Marisa Trench Fonterrada. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. **O ouvido pensante**. Trad. Marisa Trench de O. Fonterrada, Magda R. Gomes da Silva, Maria Lúcia Pascal. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SILVESTRE, Lusa; NATIVIDADE, Cláudia da; JORGE, Marcos. **Roteiro de Estômago**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

TISSERON, Serge. As Novas Redes Sociais: Visibilidade e Invisibilidade na Internet. In: AUBERT, Nicole; HAROCHE, Claudine (org). **Tirantias da Visibilidade**: o visível e o invisível nas sociedades contemporâneas. Trad. Francisco Fátima da Silva, Andrea Stahel. São Paulo: Fap-Unifesp, 2013.

TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TOMACHEVSKI, B, Temática. In EIKHENBAUM et al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Editora Globo, 1973.

TREVISAN, Armindo. **A poesia**: uma iniciação à leitura poética. Porto Alegre: Uniprom, 2001.

VALENTIN. Direção e roteiro: Alejandro Agresti. Argentina: 2002. Cor

WILLIMON, Beau. 2013. House of Cards [série de televisão] EUA: Netflix.

XAVIER, Ismail. **O olhar e a cena** – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj. **Lacrimae rerum**. São Paulo: Boitempo, 2009.

