



NESTOR CANDI

**MUTAÇÃO DA BORBOLETA:
o roteiro audiovisual como gênero literário de transição**

**PORTO ALEGRE
2009**

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

NESTOR CANDI

**MUTAÇÃO DA BORBOLETA:
o roteiro audiovisual como gênero literário de transição**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro Universitário Ritter dos Reis como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof. Dr. Rejane Pivetta de Oliveira

PORTO ALEGRE

2009

C217 Candi, Nestor

Mutação da borboleta : o roteiro audiovisual como gênero literário de transição / Nestor Candi. – 2009.

182 f.

Dissertação (mestrado) – Centro Universitário Ritter dos Reis, Faculdade de Letras, Porto Alegre, 2009.

Orientação: Professora Dra. Rejane Pivetta de Oliveira.

1. Literatura. 2. Linguagem cinética 3. Roteiro cinematográfico
4. Gêneros literários I. Título.

CDU 82-9

NESTOR CANDI

**MUTAÇÃO DA BORBOLETA:
o roteiro audiovisual como gênero literário de transição**

Dissertação defendida e aprovada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Letras, pela banca examinadora constituída por:

Prof. Dr. Rejane Pivetta de Oliveira (UniRitter)
Orientadora

Prof. Dr. Regina da Costa da Silveira (UniRitter)
Examinadora

Prof. Dr. Flávia Seligman (UNISINOS)
Examinadora

**PORTO ALEGRE
2009**

A meus filhos, Eliana, Pablo e Melina.

RESUMO

Nascido com a revolução industrial como uma atividade lúdica ou um simples espetáculo de luzes e sombras, o universo imagético do cinema transformou-se num conglomerado econômico, produtivo e cultural de vastíssimas proporções. No vórtice fértil desse processo, encontra-se o roteiro audiovisual como essência geradora. Surgido como um ente indefinido, sofreu uma profunda mutação morfológica e constitui-se hoje como um gênero que opera em conjunção com as categorias definidoras dos gêneros literários, bem como com as formas da polissêmica linguagem cinética audiovisual. Para estudarmos a natureza própria do roteiro como gênero híbrido e ao mesmo tempo transitório, destinado a se transformar em imagens, iniciamos este trabalho com o questionamento dos gêneros literários, em sua teorização clássica; passando pela investigação das relações dos gêneros com a enunciação e os gêneros de discurso bakhtinianos, para chegarmos à complexa equiparação destes com a Linguagem Cinética Audiovisual. Ocupamo-nos ainda das múltiplas articulações entre a linguagem imagética e o espaço-tempo, considerando a organização da narrativa audiovisual e suas relações com a literatura. A fim de demonstrarmos a construção do roteiro, desde seus elementos constitutivos até a integração polissêmica das linguagens que nele confluem, na última parte desta dissertação exemplificamos o tema através de quatro seqüências do filme *La Dolce Vita*, de Federico Fellini. Partimos do Roteiro Literário, realizando exaustivas decoupages das cenas, a fim de reconstruir o Roteiro Técnico, para encerrarmos com análises comparativas dessas seqüências, o que nos permitiu tirar vastas conclusões a respeito da mutabilidade, versatilidade e adaptabilidade do roteiro como gênero literário em permanente transição.

Palavras-chave: roteiro cinematográfico, gêneros literários, *La Dolce Vita*.

ABSTRACT

The imagistic universe of the movies, born of the industrial revolution as a childlike activity or a mere show of lights and shadows, has become an economic, productive and cultural conglomerate of vastest proportion. On the fertile vortex of this process, the audiovisual script is found as an essence generator. The audiovisual script has begun as an indefinite entity, it has suffered a deep morphological shifting and, it constitutes, nowadays, as a genre that operates in combination with literary genre of definer categories, as well as with multi meaning forms of audiovisual language movies. In order to study the essential nature of the script as a hybrid and, in the same time, transitory gender, which is destined to be transformed in images, we have begun this paper inquiring the literary genres, on their classical theorization; passing through the investigation of genre relations with the enunciation and the Bakhtinian discourse genres, to reach the complex equalization with them and the Audiovisual Cinematic Language. We also have studied the multiple articulations between the imagetic language and space-time, considering the audiovisual narrative organization and its relations with literature. In order to demonstrate the construction of the script, from its constitutive elements to its multi meaning integration with the languages, which elements confluence to the last part of this research, we have given as example of the theme we studied, four sequences of the film *La Dolce Vita*, from Frederic Fellini. We began from the Literary Script, carrying out arduous scene decoupages, to rebuild the Technical Script, and concluding with comparative analyses of those sequences, which has allowed us to reach vast conclusions related to the script mutability, versatility and adaptability as a literary genre in permanent transition.

Key-words: movie script, literary genres, *La Dolce Vita*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 GÊNEROS LITERÁRIOS: IDENTIDADE, DIFERENÇA E AMBIGÜIDADES	14
1.1 Questionamento dos gêneros literários	14
1.2 Origem e transformações na concepção dos gêneros literários	18
1.3 Balanço geral	38
2 GÊNEROS LITERÁRIOS, ENUNCIÇÃO, GÊNEROS DO DISCURSO E SUAS EQUIPARAÇÕES COM A LINGUAGEM CINÉTICA AUDIOVISUAL	43
2.1 As categorias bakhtinianas e a linguagem cinética audiovisual	43
3 ARTICULAÇÕES DA LINGUAGEM CINÉTICA AUDIOVISUAL: O ESPAÇO-TEMPO ..	57
3.1 Organização seqüencial por planos	57
3.1.1 <i>Raconto ou fuga no tempo</i>	59
3.1.2 <i>Relações espaciais entre dois planos</i>	60
3.1.3 <i>Raccord de direção, de olhar e de posição</i>	61
3.1.4 <i>Metamorfose da linguagem cinética audiovisual</i>	63
3.2 Relações entre literatura e cinema	65
4 ROTEIRO: ESTRUTURA, GÊNEROS E TRANSITORIEDADE	72
4.1 Elementos constitutivos e misturas de linguagens	72
4.2 Princípios de construção do roteiro audiovisual	78
4.3 Teorias da narrativa	82
4.4 A composição do roteiro	90

5 A DOCE VIDA: TRANSPOSIÇÃO DO ROTEIRO AO FILME	103
5.1 Sinopse e argumento geral do filme.....	103
5.2 Do roteiro literário à realização cinematográfica	109
5.3 Primeira Seqüência.....	111
5.3.1 <i>Roteiro Literário e captação de imagens</i>	111
5.3.2 <i>Decoupage do filme e reconstrução do Roteiro Técnico</i>	114
5.3.3 <i>Análise comparativa entre a narrativa literária e a narrativa audiovisual</i>	118
5.4 Segunda Seqüência.....	123
5.4.1 <i>Roteiro Literário e captação de imagens</i>	123
5.4.2 <i>Decoupage do filme e reconstrução do Roteiro Técnico</i>	125
5.4.3 <i>Análise comparativa entre a narrativa literária e a narrativa audiovisual</i>	129
5.5 Terceira Seqüência.....	134
5.5.1 <i>A cena que não está no roteiro literário original</i>	134
5.5.2 <i>Comparação entre o roteiro literário e o filme</i>	138
5.6 Quarta Seqüência.....	142
5.6.1 <i>Roteiro Literário</i>	142
5.6.2 <i>Decoupage do filme e reconstrução do Roteiro Técnico</i>	147
5.6.3 <i>Análise comparativa entre a narrativa literária e a narrativa audiovisual</i>	153
CONCLUSÕES	159
REFERÊNCIAS	178

INTRODUÇÃO

A dependência que, na atualidade, o conjunto da sociedade tem dos meios de comunicação de massas - sejam estes fenômenos artísticos, experimentais, informativos, educativos, publicitários ou simplesmente destinados à entretenimento e diversão- é surpreendente. O cinema, o vídeo, a televisão, a Internet e todo um complexo universo imagético multimídia utilizam-se do que nós denominamos *Linguagem Cinética Audiovisual*, para a qual também confluem diversas formas da literatura, teatro, dança, fotografia, artes plásticas, música, som ambiente e incidental. Essa avalanche de hiperprodução verifica as maiores concentrações de capitais e lucros do planeta, superando a indústria automotiva e a de cosmética feminina (perdendo só para as derivadas da extração de petróleo - como a farmacêutica- e a indústria armamentista).

Na base dessa imensa e espetacular pirâmide de realizações, encontra-se um indivíduo (ou uma equipe deles) que imagina situações de conflito, cria enredos, caracteriza personagens, desenvolve diálogos, conta histórias (roteiro literário) e até colaboram com o diretor na confecção de um guia minucioso (roteiro técnico) para que outros artistas e técnicos altamente especializados concretizem essas idéias na realização concreta do filme. Ele sonha (individualmente, em parceria com o diretor ou integrando uma pequena equipe) o que haverá de transformar-se num gigantesco espetáculo assistido por milhões de espectadores. Portanto, seu trabalho sustenta toda a ciclópea estrutura industrial do mundo do espetáculo e da comunicação de massas. O nome desse artista ou escritor profissional, que escreve tanto com palavras como com imagens, sons e música é *roteirista*.

O produto de seus desvelos, portanto, é o *roteiro audiovisual*. Contudo, à medida que esse *roteiro* vai sendo produzido, objetivado, transformado em partes concretas do que será um filme pronto para a exibição pública, esse *roteiro* também vai sendo descartado como algo já inútil, haja vista que seu conteúdo deixou de ser virtual e passou a ser real. Como funciona esse fenômeno que gera uma volumosa e detalhada obra escrita, um texto que aparentemente pertence a um gênero literário híbrido no qual se entrecruzam miríades de especialidades? Esse gênero, o *roteiro audiovisual*, não obstante, é deixado de lado, abandonado logo depois de ter sido encenado, traduzido em imagens e sons, capturado e transferido a um outro suporte material para posteriormente ser processado, exaustivamente manipulado, montado junto com diversos outros elementos e editado com precisão, tomando nesse processo toda uma feitura técnica definitiva, surpreendentemente perfeita, capaz de oferecer algo completamente real.

Para estudar esse problema, desenvolveremos os itens que seguem, apresentados, cada um, nos respectivos capítulos: a) primeiramente, esboçaremos as mais importantes concepções de gêneros literários, da teorização clássica aos estudos mais recentes; b) em um segundo passo procuraremos descobrir as equivalências da linguagem cinética audiovisual com a *teoria da enunciação e dos gêneros do discurso* exposta pelo filósofo Mikhail Bakhtin; c) na terceira parte, explicaremos brevemente o funcionamento da linguagem cinematográfica, suas diferentes articulações de espaço-tempo, o sistema de *raccord*, corte, justaposição e edição de planos e seus diferentes efeitos de significação em relação às teorias de gênero; d) na seqüência, analisaremos as diferentes etapas de construção do *roteiro audiovisual*; e) no último capítulo selecionamos para análise quatro cenas do roteiro de *A doce vida* (1959) do célebre diretor e autor Federico Fellini (criador de filmes de arte que marcaram a história do cinema na segunda metade do século XX), comparando-as às respectivas cenas do filme, em suas diferenças e semelhanças, tirando as conclusões pertinentes, identificando suas características essenciais de hibridismo que pautam a permanente inter-relação entre literatura e linguagem cinética audiovisual, e verificando a transitoriedade desse produto, sem reconhecimento como gênero literário e descartável como gênese audiovisual.

Sabemos que a contextualização desse tema é bem difícil, porque ninguém estudou o roteiro como gênero literário, e menos ainda como *objeto estético ou técnico de caráter efêmero*. Foi analisado o cinema a nível semiológico, fenomenológico, antropológico; falou-se da linguagem e suas múltiplas articulações, de seu poder de penetração, comunicabilidade ou dominação massiva; escreveram-se centenas de livros analisando e ensinando a fazer roteiros; mas nunca se pensou ou escreveu acerca do roteiro como *uma estrutura-guia em trânsito*. Nosso trabalho consistirá no estudo analítico do roteiro audiovisual, peça chave, alavanca que, depois de gerar o processo total, é desestimada completamente, ou às vezes só reconstruída de atrás para frente, ou seja, escrevendo-o a partir da montagem definitiva do filme.

Muitos estudos foram realizados sobre a linguagem audiovisual e suas relações com a literatura e o teatro, assim como pesquisas sobre a utilização do som e da música para criar uma *envolvente presença narrativa*. Além de eminentes teóricos, também diversos diretores e roteiristas têm se expressado inteligentemente a esse respeito¹. Mas, que tenhamos conhecimento, nenhum estudo foi realizado sobre o tema a que nos propomos abordar.

Portanto, consideramos muito importante analisar o papel do *roteiro*, assim como as relações intrínsecas que, por ser um texto que se escreve com imagens (o que permitiria defini-lo como um *gênero literário-audiovisual*), estabelece com as outras linguagens que participam do espetáculo narrativo multimídia. Essa seria uma forma de lançar luz sobre uma etapa injustamente esquecida, ou no mínimo não tratada com a devida atenção, uma vez que consiste na verdadeira semente que põe em funcionamento o processo do espetáculo audiovisual. Por outra parte, de maneira freqüente, o *roteiro audiovisual* se comporta não somente como um *catalisador* (ou seja, como o elemento que provoca e agiliza o processo químico sem ser destruído ou modificar sua composição originária de maneira combinatória) mas de forma mais parecida com um monocristal de semicondutor, que dá origem a outro monocristal maior.

¹ Teóricos como Henri Agel, Dudley Andrew, Jacques Aumont, Mikhail Bakhtin, Béla Balász, Ronald Barthes, André Bazin, Walter Benjamin, Daniel Dayan, Gilles Deleuze, Brian Henderson, Roman Jakobson, Siegfried Kracauer, Jay Leyda, André Malraux, Maurice Marleau-Ponty, Christian Metz, Jean Mitry, Edgard Morin, Paul Virilio, entre outros; os próprios realizadores: Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Eugene Kuleshov, Grigory Kozintsev, Andrej Wajda, François Truffaut, Jean-Luc Goddard, e roteiristas da talha de Césaire Zavattini, Jean-Claude Carrière, Pascal Bonitzer, Eric Rohmer, Pier Paolo Pasolini, Garcia Márquez e tantos mais.

A roteirização é um fato de importância científica e técnica, mas que também pode ter relevância estética, porquanto poderá esclarecer *a origem ou gênese da criação fílmica*. Como nasce um roteiro multimídia? Como se relacionam suas etapas constitutivas? Que elementos criativos confluem para seu funcionamento? De que maneira e até que ponto se inter-relacionam as linguagens? Como se vinculam as funções polissêmicas e intercódicas?². Devido à imensa importância que as multimídias audiovisuais tem alcançado no mundo contemporâneo, essas dúvidas que ainda pairam sobre o tema devem ser analisadas, discutidas e estudadas com rigor teórico. E isso é o que nos propomos fazer.

² Entendemos o conceito *código* como um agrupamento de palavras ou outros símbolos usados para representar, identificar e controlar os elementos que integram certo conjunto de acordo com uma classificação preestabelecida; um sistema de símbolos que sirva para representar informações e instruções destinadas a que o espectador sinta determinadas emoções; ou um sistema de signos simples ou complexos, organizados e convencionados de tal modo que possibilitem a construção e transmissão de mensagens estéticas, históricas ou sociais.

1 GÊNEROS LITERÁRIOS: IDENTIDADE, DIFERENÇA E AMBIGÜIDADES

1.1 Questionamento dos gêneros literários

No princípio era o verbo. O verbo era a luz com que a espécie humana iluminava a criação, dando nome às coisas. A luz era a língua. A língua que nascia para contar o mito de sua própria origem.

As narrações orais, as histórias contadas pelos xamãs à beira do fogo, os relatos de sonhos, as lendas que personificavam e dramatizavam a compreensão dos fenômenos naturais e o comportamento dos seres vivos: as fabulosas fábulas têm milhares e milhares de anos rolando pela Terra. As pesquisas arqueológicas³ das últimas cinco ou seis décadas indicam que a existência do homem sobre este planeta mutante é muito mais antiga do que jamais se pensara. A tradição oral era já muito rica quando apareceram os egípcios, as altas culturas mesopotâmicas, os creto-micênicos, os dispersos gregos que habitavam um arquipélago em permanente estado de ebulição.

Para entender, explicar e transformar a realidade, para conseguir conformar o pensamento, os seres humanos criaram uma ferramenta prodigiosa: *a metáfora*. Para Cassirer⁴ a metáfora é a forma de expressão própria do pensamento sensível e mágico que aplica à palavra a característica dos objetos que ela designa, a partir de uma relação de semelhança ou analogia. Desde os primórdios, a palavra é uma metáfora em si mesma, e em permanente mutação, em rotação constante, gerando

³ Nos referimos especificamente às pesquisas iniciadas em 1920 pelo Dr. Louis Leakey e sua esposa Mary, na Tanzânia, continuadas depois pelo filho de ambos, Richard, e agora pela esposa de este, Meave (que acaba de evidenciar o *Kenyanthropus*, com 3,5 milhões de anos), e a filha mais velha do casal, Louise. Diversos descobrimentos na garganta do rio Olduvai e no lago Turkana, no Quênia, deram um rosto diferente à Paleo-Antropologia. Também se devem alguns encontros aos controvertidos Donald Johanson e Tim White, descobridores do *Australopithecus Afarensis* conhecido como Lucy.

⁴ CASSIRER, E. *A filosofia das formas simbólicas - I: a linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

outras entidades expressivas, numa incessante aventura de sentidos. A metáfora é a grande alavanca da poesia, que gera uma maneira de criar novas significações, de dar mais um sentido ao termo ou frase, além da referência objetiva. E a humanidade foi assim criando-se a si mesma através da poesia.

Portanto, sabemos que alguns indivíduos conceberam e geraram o que depois foi considerado *literatura*, e toda a espécie humana desfrutou dela bem antes que essa atividade fosse classificada. Porém, como tudo o que o planeta oferece de forma natural, o que a humanidade cria também sofre transformações permanentes. Assim, o conceito de *gêneros literários* foi sendo alterado sucessivamente ao longo da história, adaptando-se às diversas categorias estéticas e socioculturais, desde os primórdios greco-romanos até hoje, sendo ainda motivo de exaustivos estudos e sérias controvérsias. Além disso, esse debate relaciona-se intimamente com outras questões de fundamental importância no campo da teoria literária, como a relação entre sistema de pensamento e sistema de representação, entre forma e conteúdo, ou entre o individual, o social e o universal. Alguns teóricos chegam a questionar diretamente a necessidade ou até a própria existência de regras ou sistemas de classificação para as formas de expressão. O destacado teórico Tzvetan Todorov afirma:

Persistir em se ocupar dos gêneros pode parecer atualmente um passatempo ocioso, quiçá anacrônico. Todos sabem que nos áureos tempos dos clássicos havia baladas, odes, sonetos, tragédias e comédias; e hoje? Mesmo os gêneros do século XIX que, contudo, para nós não são mais inteiramente gêneros – poesia, romance – parecem desagregar-se, pelo menos na literatura “que conta” [...] Seria até um sinal de modernidade autêntica num escritor o fato de ele não mais obedecer à separação dos gêneros ⁵.

O próprio autor comenta um outro teórico, Maurice Blanchot, porque "ele [...] disse melhor do que ninguém [...] que não há, hoje em dia, nenhum intermediário entre a obra particular e singular e a literatura inteira, gênero derradeiro; e que a evolução da literatura moderna consiste precisamente em fazer de cada obra uma interrogação sobre o próprio ser da literatura" ⁶.

⁵ TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 43-44.

⁶ Idem, *ibidem*.

Apenas o livro importa, tal como é, distante dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob os quais recusa-se colocar e às quais denega o poder de lhe fixar seu lugar e de determinar sua forma. Um livro não pertence mais a um gênero, todo livro depende tão-somente da literatura, como se esta detivesse antecipadamente, em sua generalidade, os segredos e as fórmulas, os únicos que permitem dar ao que se escreve realidade de livro. Tudo se passaria, pois, como se, tendo-se dissipado os gêneros, a literatura se afirmasse sozinha, brilhasse sozinha na claridade misteriosa que ela propaga e que cada criação literária lhe devolve multiplicando-a – como se houvesse, por conseguinte, uma essência da literatura ⁷.

Blanchot afirma ainda que

"O fato de as formas e os gêneros não terem mais significação verdadeira [...] indica o trabalho profundo da literatura que procura afirmar-se na sua essência, arruinando as distinções e os limites" ⁸.

Como podemos apreciar, poderia ter-se a impressão que a literatura está procurando 'o específico literário', essa essência que parece ter sido alcançada ou revelada durante o século XX, especificamente na segunda metade dele. Da mesma maneira o cinema teve sua etapa de procurar 'o específico fílmico' para manter uma prudencial distância ou até conquistar sua total independência da literatura.

Não só Todorov ou Blanchot sustentam idéias revolucionárias a esse respeito. Estudiosos como Vitor Manuel de Aguiar e Silva perguntam-se:

"Existem ou não existem os gêneros literários? Se existissem, como deve ser concebida sua existência? E qual a sua função, o seu valor? [...] Considerando a questão numa perspectiva diacrônica, encontramos para estas perguntas muitas e discordantes respostas. E como os valores literários se afirmam e atuam na história, o modo mais adequado de abordar o problema dos gêneros literários será adotar a perspectiva diacrônica e analisar as mais significativas soluções concedidas a tal problema no transcurso da história." ⁹

⁷ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976, p. 204

⁸ BLANCHOT, Maurice. *L'Espace littéraire*. Paris, 1955, p. 229; e também *L'Entretien infini*. Paris, 1969, p. VI.

⁹ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976, p. 205.

A tentativa de reunir as diferentes práticas literárias e, em conseqüência, as obras produzidas num sistema que as definisse e pautasse sua criação - especificamente porque essas obras apresentavam uma determinada visão da realidade -, aparece já nos primórdios das civilizações greco-romanas. Para os gregos, a palavra *mimese* era multívoca, ou seja, possuía diversos efeitos de significação. Esse conceito constituía então o alicerce da criação artística. Porém, a tendência mimética, a atitude de imitar não correspondia a uma visão grosseira de realismo. Mimese relaciona-se também com *metexis*, que é participação. A palavra foi usada por Platão para indicar um dos modos possíveis da relação entre as coisas sensíveis e as idéias.

Agrupar as diferentes obras sob a denominação de gêneros literários pode se compreender com mais clareza se observamos que gênero vem do latim *genus-eris*, que significa geração, classe, espécie, origem, tempo de nascimento. É precisamente o que a teoria literária vem fazendo desde as origens da cultura ocidental e cristã é vincular, delimitar, filiar cada tipo de obra literária a uma categoria determinada, assim como definir sua modalidade estética em relação à origem de cada criação.

O termo *poética* também é grego e abrevia a expressão *poietikè téchne*. Passou ao latim dos romanos como *ars poética*, tal como é usada por Horácio. Posteriormente Boileau a define como *art poétique* e Gottsched usa o conceito para intitular seu livro, no qual define uma série de preceitos que deveriam ser seguidos pelos iniciantes a fim de “compor poesia de maneira irrepreensível” (*Critische Dichtkunst*). Emil Staiger acrescenta:

Uma poesia vale como irrepreensível quando corresponde a modelos existentes. Há modelos de vários tipos. O poeta pode imitar Homero, Píndaro, Sófocles ou Menandro. Assim, o ensinamento prático pressupõe um conhecimento de todas as possibilidades de criação poética. A Poética tem que fazer um inventário, reunir e ordenar os modelos e dar uma visão de conjunto. A divisão da Poesia apresenta-se como segundo problema [...] Quando a Poesia não é mais, como ainda para Gottsched, imitação da natureza e dos modelos existentes, e sim

uma atividade criadora, e não exprime um ser derivado, e sim o mais puro ser do homem, somente o modo de pensar mais fundamental é adequado a este objeto.¹⁰

Portanto, a configuração normativa ou descritiva dos gêneros, que fora definida como um conjunto homogêneo de regras mais ou menos fixas a serem obedecidas, ou simplesmente apresentadas como um grupo de traços que a obra poderia mostrar de forma predominante ou até em partes, como característica essencial ou tendência, vem se modificando de forma paulatina ao longo do tempo. Poderia-se dizer que cada época tem suas particularidades culturais determinadas, sua estética dominante e a maneira particular de ver e entender os gêneros literários produzidos e teoricamente pautados.

Períodos houve em que, a fim de proteger uma sorte de universalismo literário, vigoraram padrões rígidos e normas imutáveis. As obras eram valorizadas no sentido de sua observância das leis pré-fixadas. Porém, outras etapas desfrutaram de uma maior liberdade criadora, na qual foram aceitas as misturas de gêneros, identificando e valorando as obras que combinavam características de diversas categorias.

Mas, quantos gêneros literários existem? A história da literatura está cheia de exemplos de obras que não participam desta ou daquela categoria, e para as quais devia se criar uma nova classificação. Quantas vezes isso aconteceu e quantas variantes foram inauguradas para dar conta das novas produções? A conhecida divisão tripartida (gêneros lírico, épico e dramático) tem alcance para definir as características de todas as obras geradas na atualidade? Pensamos que, em nível epistemológico, seria mais correto analisar em linha diacrônica e eventualmente também em cortes sincrônicos, as instâncias mais significativas da trajetória dos gêneros literários através da história da cultura.

1.2 Origem e transformações na concepção dos gêneros literários

Como já dissemos, tudo parece ter começado com a *mimese*. Para os gregos, as artes tinham uma origem mítica, divina, em estreita relação com o inefável, com os grandes mistérios. Platão (c.427- c. 347 a.C.) foi o primeiro a destacar

¹⁰ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p.180-181.

claramente, de maneira fundada, as teorias do belo, o que considerava o *non plus ultra*, a essência mesma e “o sentido de ser” das artes em geral. Realizou também a ligação entre a arte e o caráter ontológico dos valores metafísicos.

A arte participa, nessa concepção, do ser originário, devendo por isso “imitar”, no seu conteúdo, a realidade das formas e das idéias primigênicas. Como na maioria das vezes isso não acontece, ou seja, a mimese é apenas verossímil e não visa à essência das coisas nem à verdadeira natureza dos objetos particulares, ela é falsa e ilusória, sendo prejudicial e perigosa ao discurso ideal do filósofo. Distante das mais altas exigências pedagógicas e morais, e limitada a representar, num terceiro nível, as formas originárias, a mimese foi depreciada por Platão. Privilegiando a verdade, o pensador considerou as imagens miméticas como imitação da imitação, já que elas imitavam a própria pessoa e o mundo do artista, os quais, por sua vez, já eram imitação (sombra e miragem) da “verdadeira” realidade original.¹¹

No livro III da *República*, Platão realiza três grandes divisões dentro da poesia: a *poesia mimética* ou *dramática*; a *poesia não mimética* ou *lírica*; e a *poesia mista* ou *épica*. Pelo que parece, essa seria a primeira referência teórica realizada em relação ao tema dos gêneros literários. Contudo, essa classificação é anulada pelo próprio autor no livro X da mesma obra, quando passa a considerar toda a poesia como mimética. Sua concepção deve ter mudado em função de que sua estética procura a unicidade da arte e a universalidade, portanto, sua tendência natural seria abolir os gêneros literários, rejeitando a arte como *poikilia*, ou seja, como multiplicidade e diversidade.

Pelo fato de Platão ter atribuído uma função moralizante às artes, a distinção das obras literárias segundo sua concepção de imitação converte-se na base da sua visão condenatória dos poetas. A culpa desses criadores radicaria no fato de que concedem autonomia às vozes dos personagens de suas obras, e isso seria contraproducente para o projeto político platônico de fundação e construção de uma cidade ou *pólis* ideal.

Já Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.), que fundamenta suas posições com base em preocupações de ordem estética, exalta o valor da arte justamente pela independência do processo mimético em relação à verdade preestabelecida,

¹¹ COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles (Mimese e Verossimilhança)*. São Paulo: Editora Ática, 2006, p. 5-6.

rejeitando assim a hierarquia platônica e refutando as teorias de seu Mestre. Na sua *Poética* - considerado o texto fundador da teoria literária do mundo ocidental, e que se constitui no primeiro trabalho sistêmico dedicado ao discurso literário - apresenta uma nova concepção da *mimese* artística, que se percebe na forma de recepção e leitura da realidade e da arte. O que o leva a destacar o trabalho dos poetas é verificar a diferença entre o mundo empírico e a realidade da arte.

Para Aristóteles, a arte já não significa “imitação” da realidade, senão possíveis interpretações do mundo exterior. E essas leituras tinham que ser expressas através de ações concretas das personagens da obra, tanto em pensamentos como em palavras, mas sempre das experiências vitais dos protagonistas. Brevemente Costa esclarece a visão aristotélica de *mimese*:

Afastada da perfeição, da divindade e da verdade primigênia, a *mimese* afirma-se como a representação do que “poderia ser”, assumindo o caráter de fábula. O critério do verossímil, que merecera a crítica de Platão por ser apenas ilusão da verdade, torna-se, com Aristóteles, o princípio que garante a autonomia da arte mimética.¹²

É importante destacar que, segundo Aristóteles, a distinção formal dos gêneros literários está intimamente relacionada com sua preocupação pelo conteúdo da obra. Ou seja, a peculiaridade do objeto estético deriva de sua significação mais profunda, da relevância daquilo que a obra expressa. Por exemplo, a grandeza dos caracteres e das ações heróicas caracterizam a solenidade da épica, e por isso o *hexâmetro dactílico*, sendo o verso mais afastado da fala cotidiana, é o que melhor se adapta para esse tipo de composição.

Horácio (65 - 8 a.C.), em sua *Arte Poética*, faz diversas reflexões sobre gêneros literários, exaltando especificamente a questão da adequação entre o assunto tratado (quer dizer, a especificidade do conteúdo exposto) e sua relação com o ritmo, o tom e o metro. Como percebemos, o poeta romano tinha preocupações formalistas, e observava especialmente a harmonia entre os recursos utilizados. Chamava a atenção para a correspondência estrutural e a unidade entre os elementos empregados, visando não servir-se de um tema cômico para ser expresso no metro próprio da tragédia.

¹² ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993, in COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles (Mimese e Verossimilhança)*. São Paulo: Editora Atica, 2006, p. 5-6.

Dessa forma, Horácio conseguiu impor um purismo imitativo, sacrificando a variedade em função do respeito às férreas leis da composição, eliminando assim toda possibilidade de hibridismo ou interpenetração dos gêneros, fato que seria realizado somente no classicismo do século XVI.

Com a queda do Império Romano e a ascensão da religião católica, diversos aspectos da Europa e do mundo ocidental influenciado pelo velho continente se viram transformados. A Igreja começou a crescer e a ocupar espaço político em miríades de feudos e reinados, rompendo definitivamente com o mundo clássico. Tudo o que se referisse ao universo greco-latino era, para os novos cristãos, assunto de idólatras politeístas: almas que tinham que ser salvas ou purificadas na fogueira. Isso fez com que também os gêneros literários sofressem drásticas modificações.

Chegado o século XV, os parâmetros mudam drasticamente com o renascimento da cultura greco-latina, aquela que tinha sido totalmente descartada ao longo de quase dez séculos pela igreja católica. Grupos de jovens artistas começaram a realizar escavações em volta de Firenze e outras significativas cidades, cujas ruínas estavam esquecidas. E das entranhas da terra começaram a surgir esculturas gregas entalhadas em mármore, ou cópias romanas primorosamente fundidas em bronze. Era o começo da arqueologia como atividade científica, como resgate do passado que ainda tinha muito para ensinar. Portanto, depois de séculos de ostracismo e rejeição, os postulados teóricos nascidos na chamada Antiguidade greco-latina regressaram, e com eles, a visão aristotélica da mimese, como imitação da natureza e não como um procedimento destinado à criação. Portanto, as regras que determinavam a teoria dos gêneros passaram a ser singularmente rígidas, a fim de valorizar a obra através da mais perfeita imitação.

O renascimento considerou a arte greco-latina como perfeita e a tomou como um modelo a ser aplicado e expandido. Os gregos *idealizavam* as figuras dos atletas olímpicos e os transformavam em paradigmas ou encarnações dos deuses, através do *cânone* de sete ou nove cabeças, o que determinava a altura ou comprimento do corpo humano. Os peninsulares dos séculos XV e XVI, por sua vez, idealizaram essa cultura antiga que tinha superado a noite medieval e agora documentava seu passo com miríades de surpreendentes peças como as que, dia a dia, estavam sendo recuperadas. Tomando esses valores resgatados do esquecimento como

base de um novo sistema de representação, foi se constituindo simultaneamente um novíssimo sistema de pensamento que, finalmente, caracterizaria o período.

Assim, passou a vigorar a universalidade da arte, sua essência supra-histórica e, dessa forma, os gêneros literários passaram a ser definidos segundo uma concepção imutável. Porém, algumas obras conseguiam pôr no limite o sistema de classificações imperante. O poeta Petrarca, com seu Cancioneiro, foi um dos que obrigou a ampliar os gêneros. Assim, às aristotélicas categorias de poesia dramática e narrativa acrescentou-se um terceiro gênero: a poesia lírica (que já existia nos escritos de Horácio). Nas obras dramáticas o poeta não interviria como voz. Já na poesia épica, por vezes era o poeta quem falava, e por outras eram as personagens por ele introduzidas. Na poesia lírica, o que caracterizava a expressão era justamente o fato de que a obra estava composta somente por reflexões do autor.

No século XVII apareceu um importante documento do racionalismo francês. Trata-se da Arte Poética de Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711). Essa concepção teórica determinava que a força original da obra de arte estava no brilho da razão que a tinha gerado, processo através do qual podia se atingir o bom-senso, a clareza necessária para seu entendimento, a adequação para localizar a obra em seu contexto e o desejado equilíbrio poético, condições todas indispensáveis para sua apreciação e perdurável valorização¹³.

Além disso, o classicismo concebe de certo modo supra-historicamente os gêneros literários, pois defende que a sua essência foi realizada de forma suprema e inultrapassável na literatura greco-latina. O gênero literário é assim entendido como um universo fechado, insusceptível de novos desenvolvimentos. Mas, no século XVIII, já passado da metade, foi que apareceu com força o movimento pré-romântico alemão conhecido como *Sturm und Drang*. Caracterizado por certa agitação e alvoroço, esse deslocamento trouxe no seu bojo novas idéias de historicidade que, conseqüentemente, atingiram em cheio os gêneros literários. Tudo indica que nesse movimento foi lançada a concepção do poeta como demiurgo que irá concluir com a revolução surrealista da pré-guerra e com o posterior movimento *Beatnik* (ou da *Beat Generation* americana) dos anos 50 e 60, no grito de guerra de Allen Guinsberg: *Poeta-Sacerdote!*

¹³ BOILEAU, Nicolas. *A arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Elos, 34).

Para os pré-românticos, o poeta era um ser excepcional, hipersensível, que recebia e jorrava poesia como um chafariz fazia com a água. Eles apresentaram a visão do poeta como gênio (amiúde incompreendido exatamente por suas características diferenciadas) e começaram a configurar o critério de “vanguarda”, jamais utilizado até esse momento. Esta visão do artista levava a considerar cada obra gerada por esse ser especial, como uma peça autônoma. Dessa maneira, todo tipo de classificação literária rígida e estrita perdia completamente pé e via-se condenada de antemão.

Os autores coincidem que, nesse período “A liberdade de criação permanece como bandeira dos românticos que, embora não apresentassem uma solução única para a questão dos gêneros, aceitaram a existência destes e propuseram suas teorias sempre apoiadas no princípio de derrubada das regras clássicas e do conceito de *mimese* reduzido à imitação de modelos, no qual se baseavam. O relacionamento entre a autonomia do escritor na estruturação da obra e a teoria dos gêneros levou, por exemplo, Friedrich Schlegel (1772-1829), um dos grandes filósofos do Romantismo, a observar, em seu *Diálogo sobre Poesia*, que da fantasia do poeta não podiam resultar obras caóticas, cada uma delas devendo construir-se de acordo com o gênero a que pertencessem, embora mantendo características peculiares”¹⁴.

O que dizemos ficou evidenciado pelo historicamente célebre *Prefácio* de Victor Hugo ao seu livro “*Cronwell*”, de 1827, que representa a rebeldia imperante entre os intelectuais e autores mais jovens, cujos conteúdos desbordavam às classificações clássicas. Nesse texto, o escritor e político francês defende o hibridismo dos gêneros, a partir da observação direta da realidade humana, na qual se misturam o belo e o feio, o riso e a dor, o grotesco e o sublime, o equilíbrio e o desborde, como uma de suas características essenciais. Assim, dessa dialética constante, surge a verdadeira riqueza de conflitos que permitem aos escritores mergulhar profundamente no espírito humano e nas suas complexas relações. A diversidade e o contraste é o que dá verossimilhança à literatura, e seria artificial, portanto, separar a tragédia da comédia, por exemplo. Pelo contrário, essa fusão daria um novo gênero: o *drama*, que incorporaria também elementos constitutivos de

¹⁴ SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios).

outros gêneros, apresentando-se como um gênero ideal (foi chamado o *gênero dos gêneros*) para que, através dele, os literatos pudessem expressar as circunstâncias e as caracterizações de personagens representativos dos novos conteúdos e concepções estéticas. O hibridismo tingiu outras espécies literárias da época, na qual também se desenvolveu criativamente a tragicomédia, o romance lírico, etc.

Contudo, no fim do século XIX, a substancialidade dos gêneros literários foi novamente defendida, dessa vez pelo crítico e professor universitário francês Ferdinand Brunetière¹⁵, em seu livro *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*.¹⁶ Com evidente influência dos dogmas clássicos, ele outorga um caráter essencial aos gêneros, muito além das características que poderiam ter como simples categorias de ordem. Uma substancialidade que os converte em entidades portadoras de um dinamismo especial, com significações absolutamente próprias. O Professor Brunetière teria ficado fascinado com as controvertidas teorias evolucionistas que o jovem Darwin¹⁷ tinha apresentado no mundo das ciências naturais. Dessa forma, transferiu algumas categorias da biologia, considerando que o gênero literário também é um organismo em permanente transformação, visto que ele nasce, cresce, envelhece e morre como os seres vivos. Exemplifica sua postura dizendo que a tragédia francesa, nascida com Jodelle, teria alcançado a maturidade com Corneille¹⁸, entrado em declínio com Voltaire¹⁹, e haveria de morrer antes de

¹⁵ BRUNETIÈRE, Ferdinand (1849-1906), crítico e professor universitário francês, defensor da substancialidade dos gêneros literários, num período histórico dominado pelo evolucionismo de Spencer (1820-1903) e Darwin (1809-1882) e o positivismo de Taine (1828-1893). Brunetière defende o desenvolvimento natural e social dos gêneros como uma entidade biológica, lhes atribuindo até características de herdade e raça, pela vasta influência recebida das ciências biológicas predominantes na época.

¹⁶ BRUNETIÈRE, Ferdinand. *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Paris: Hachette, 1890.

¹⁷ DARWIN, Charles (1809-1882), naturalista britânico. A partir das observações realizadas numa viagem de cinco anos a bordo do navio "Beagle", estudando a diversidade das espécies, em 1838 enunciou a teoria da 'seleção natural', e em 1859 publicou seu livro "A Origem das Espécies" (*On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*), lançando sua tese da evolução humana a partir de um ancestral comum a outros animais, especialmente simios.

¹⁸ CORNEILLE, Pierre (1606 -1684) foi o dramaturgo que deu as características às tragédias francesas de sua época. Ele foi um dos três maiores produtores de dramas na França, durante o século XVII, ao lado dos grandes Molière e Racine. Foi chamado de "fundador da tragédia francesa", e escreveu peças por mais de 40 anos. A extensão e riqueza de sua obra fez com que, na França, surja o adjetivo corneliano, que significa a vontade, o heroísmo, a força e a densidade literária, a grandeza da alma, a integridade moral, e uma oposição irredutível aos pontos de vista dos donos do poder.

¹⁹ VOLTAIRE, François-Marie (1694-1778), mais conhecido pelo pseudônimo Voltaire, foi um poeta, ensaísta, dramaturgo, filósofo e historiador iluminista francês. Suas idéias estruturam uma teoria coerente, que em muitos aspectos expressa a perspectiva do Iluminismo. Para ele, a sociedade devia ser reformada mediante o progresso da razão e o incentivo à ciência e tecnologia. Assim Voltaire transformou-se num perseguidor ácido dos dogmas, sobretudo os da Igreja católica. Voltaire introduziu várias reformas na França, como a liberdade de imprensa, um sistema imparcial de justiça criminal, tolerância religiosa, tributação proporcional, e redução dos privilégios da nobreza e do clero.

chegar a Victor Hugo²⁰. Este período histórico é extremamente interessante, porque nele apareceram e se divulgaram pelo mundo inteiro importantes teorias filosóficas, sociais, econômicas e políticas, como as de Spencer²¹ e, especialmente, Augusto Comte²², cuja visão orgânica e estrutural da espécie humana teve uma influência enorme em várias gerações sucessivas de jovens pensadores de países em formação, como os da América Latina. Assim, jovens idealistas lançados à política redigiram projetos e consagraram leis de capital importância para o desenvolvimento dessas nações, fundaram institutos educativos, sistemas de bibliotecas, museus, centros de pesquisa, colégios, escolas de artes e ofícios, laboratórios e comissões permanentes de investigações científicas e técnicas, universidades e demais instituições que muito influíram na conformação sócio-cultural desses povos. Da mesma maneira podemos observar o caso de Taine²³, cuja ascendência teve considerável importância no desenvolvimento do movimento conhecido como realismo-naturalismo.

Mas o embate ideológico e a oposição frontal às teorias de Brunettière, (e, por correlação, à maioria das anteriores), viria com a obra de Benedetto Croce²⁴. Com

²⁰ HUGO, Victor-Marie (1802-1885) poeta e escritor francês de grande atuação política em seu país. É autor de *Les Misérables* e de *Notre-Dame de Paris*, entre diversas outras obras. Com seu livro, *Cromwell*, publicado em 1827, alcança o grande sucesso. No prefácio deste drama em versos, que não foi encenado enquanto o autor esteve vivo, se opõe às convenções clássicas, em especial às tradicionais unidades de tempo e espaço.

²¹ SPENCER, Herbert (1820-1903), filósofo inglês e um dos representantes do positivismo, profundo admirador da obra de Darwin. É dele a expressão "*sobrevivência do mais apto*", e em sua obra procurou aplicar as leis da evolução a todos os níveis da atividade humana. É considerado o mentor do *Darwinismo social*, que procurava justificar a divisão da sociedade em *classes*, sugerindo que estes seriam exemplos de *seleção natural*.

²² COMTE, Auguste (1798-1857), filósofo francês, pai da *Sociologia* e fundador do *Positivismo*. Em 1826 iniciou a redação do "Curso de filosofia positiva", que lhe tomou doze anos. Entre 1851 e 1854 Comte redigiu o "Sistema de política positiva", em que extraiu algumas das principais conseqüências de sua concepção de mundo não-teológica e não-metafísica, propondo uma interpretação pura e plenamente humana para a sociedade e sugerindo soluções para os problemas sociais.

²³ TAINE, Hippolyte Adolphe (1828-1893) crítico e historiador francês. Seu método consistia em fazer *história* e compreender o homem à luz de três fatores: a) o *meio ambiente*, b) a *raça* e c) o *momento histórico*. Suas idéias foram aplicadas no movimento artístico *realista*.

²⁴ CROCE, Benedetto (1866-1952), filósofo e escritor italiano. "Como filósofo e crítico, não receio nenhum pensamento, por radical e destrutivo que pareça; e, como homem, aceito as mais duras provas. E, no entanto, quando me surpreendo a sonhar, sabeis qual aspiração encontro no fundo de minha alma? Um convento setecentista napolitano, com suas celas brancas e seu claustro, que tem no meio um pátio de laranjeiras e limoeiros e, fora, o tumulto da vida faustosa e soberba que em vão vem bater nas suas muralhas". Esta singela confissão de Croce faz um contraste agudo com a sua monumental obra filosófica, referência obrigatória para gerações de intelectuais. Em 1903 fundou a revista "La Critica", onde publicou a maioria de seus escritos. A revista duraria até 1943. Croce interessou-se primeiramente por história e, mais tarde, por influência do filósofo Gianbattista Vico, passou a interessar-se por filosofia. Por sugestão de seu amigo Giovanni Gentile, passou a estudar a obra do filósofo idealista alemão G. W. H. Hegel, escrevendo um livro sobre seu pensamento. Embora tenha ficado conhecido como um dos maiores filósofos marxistas, Croce rejeitou o marxismo. Elaborou sua própria filosofia, chamada de filosofia do espírito. A exposição destas idéias foi feita de forma sistemática, em quatro volumes que tratam de estética, lógica, ética e filosofia da história. Estes livros foram publicados entre 1902 e 1917. Em 1910, Benedetto Croce tornou-se membro do senado italiano. Entre 1920 e 1921, foi ministro da Educação, cargo que abandonou sob o regime fascista de Mussolini, voltando a ocupá-lo depois da Segunda

feito, o grande esteta e pensador italiano iniciou sua obra crítica com a publicação de *La storia ridotta sottoil concetto generale dell'arte*; um ano depois aparece *La Crítica Letteraria*; e em 1902 vê à luz a *Estética*, sua obra fundamental, na qual formularia suas mais importantes teorias, que tão importantes tornar-se-iam na renovação das artes e das letras européias. Mas é especificamente na fundamentação dos novos gêneros literários que fica em evidência a intenção de Croce de polemizar com Brunettière, negando suas posições dogmáticas e naturalistas. Tudo se baseia no fato de que o filósofo italiano identifica a totalidade das artes – e essencialmente a poesia, como seu núcleo gerador - com a *intuição*, como uma ferramenta que também pode ser utilizada nas indagações teóricas, mas também porque considerava a intuição como uma outra forma de conhecimento, diametralmente oposta à abordagem lógica, mas que possibilitava um conhecimento do parâmetro individual que por sua vez dava acesso às coisas singulares, permitindo penetrar no âmago da realidade. Além disso, a intuição operava como uma fantástica fonte criadora de representações imagéticas.

As reflexões de Croce incluíam a *intuição* como atividade concomitante da *expressão*, realizando uma distinção entre a *intuição* e a *sensação*, ou seja, do fluxo sensorial enquanto forma, o que em síntese constitui seu conceito de expressão. Portanto, se todo conhecimento devia ser *intuitivo* ou *lógico*, por conseqüência, os produtos desses dois processos seriam ou *imagens* ou *conceitos*. E como a intuição estava ligada à expressão de ações artísticas, essas iriam trazer liberdade da submissão intelectualista e da subordinação ao espaço-tempo real. Foi por isso, no âmbito do teatro, que Croce lutou tanto pela eliminação da célebre unidade de tempo e espaço.

Através destas caracterizações podemos perceber que o pensador de Nápoles recusava toda sujeição da criação poética à realidade, sendo que a primeira para ele significava a própria geração de imagens oriundas do conhecimento intuitivo, que por sua vez estava estreitamente ligado à noção de expressão. Como

Guerra. Entre 1943 e 1947, foi presidente do Partido Liberal. Em 1947 abandonou a política e fundou o Instituto Italiano de Estudos Históricos. O pensamento dialético de Croce exerceu profunda influência no panorama intelectual do século 20. Croce deixou várias obras de crítica literária, crítica de arte e teoria da história, entre as quais "*Ariosto, Shakespeare e Corneille*", "*História da Europa no século XIX*", "*Breviário de Estética*" e "*Croce, o Rei e os Aliados*", extratos de seu diário de 1943-44. Morreu em Nápoles, onde passou quase toda a sua vida, aos 86 anos.

se pode apreciar, essas idéias aproximariam Croce da concepção romântica, levando ainda mais ao extremo a idéia de que a obra era absolutamente individual, aumentando o isolamento dos criadores, que só poderiam ter leves parentescos entre eles (e suas obras entre elas, ligadas apenas por algumas características, nunca essenciais), razão pela qual deviam ser analisadas através de estudos estritamente particulares, chegando a sugerir que a história da literatura teria que ser construída mediante monografias dedicadas às figuras – e suas obras - mais importantes de cada período.

Dessa maneira, a estética do filósofo italiano nega a substancialidade dos gêneros, porém admite sua instrumentalidade no intuito de configuração de uma história da literatura, que também abarque aspectos socioculturais.

Especificamente nas páginas que dedica a explicar sua posição em relação aos gêneros literários em *La Poesia*, Croce afirma textualmente:

E depois, tendo-se pervertido o conceito de história da filosofia idealista no evolucionismo positivista, houve quem quisesse aplicar à poesia a evolução das espécies de Darwin e, como logicista que era, imaginou e executou na medida do possível uma história literária em que os gêneros proliferavam e se multiplicavam, sem necessidade de outro sexo, lutavam entre si e venciam-se uns aos outros, desaparecendo alguns deles e triunfando outros na luta pela existência. Tudo isto se passava, por assim dizer, na praça pública, de modo que, se uma obra composta no século XVII – como, por exemplo, as cartas de Mme De Sévigné, que permaneceram longo tempo inéditas- não tivesse estado em condições de participar na grande luta do seu tempo, era negligenciada nesta modalidade de história, ou era transferida para o século seguinte como aconteceu precisamente às cartas de Mme de Sévigné.²⁵

Portanto, até agora, vimos que a poesia – que está na própria gênese, no centro gerador, no âmago das artes - revela-se para Croce como *intuição-expressão*. Uma forma diferente de conhecimento e representação individual. Não racional, mas também não irracional, senão uma elaboração *alógica* e por isso mesmo irrepetível, de conteúdos que não poderiam ser evidenciados de uma outra maneira. Em nível teórico, portanto, se “cada expressão é uma expressão única” a obra poética, conseqüentemente, é *una e indivisível*.

A instauração de gêneros literários é para Croce um absurdo, porque se pretende definir e regimentar uma matéria proveniente de outro universo constitutivo

²⁵ CROCE, Benedetto *apud* AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria a Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976, p. 219.

totalmente diverso, como é o da intuição-expressão. Dessa maneira, desqualifica quaisquer tentativas de “conferir um predicado particular a um sujeito universal”²⁶.

A reação airada de Croce vai contra toda a rígida e estéril preceptiva que, desde o fundo da história, tenta reprimir as criações estéticas, impondo-lhes limites e restrições absurdas para tolher sua liberdade. Contudo, e ainda considerando-as arbitrarias e insubsistentes, o autor chega a admitir a *instrumentalidade* da noção de gêneros literários e seu caráter *adjectivo*, reconhecendo que podem ter utilidade na história da literatura, assim como para a análise das mudanças sociais acontecidas, especialmente circunscrita a uma região estabelecida e a um período histórico determinado. Ou seja, os gêneros podem colaborar com a análise de um determinado “recorte” do material a ser estudado, assim como na sistematização das fases, porém sempre considerados como um elemento extrínseco à própria essência da poesia, assim como aos problemas referidos ao juízo estético.

Sintetizando,

[...] os gêneros não existem como essências independentes e absolutas, como se fossem arquétipos platônicos [...] igualmente se revela inaceitável para a moderna estética a doutrina clássica segundo a qual a beleza teria alcançado a sua realização literária suprema nos autores greco-latinos, de cujo magistério decorriam as regras imutáveis de cada gênero. Finalmente, como Croce limpidamente evidenciou, a doutrina clássica dos gêneros literários falseia por completo o juízo estético, substituindo o conceito de beleza, critério legítimo de valoração estética, pelo conceito de subordinação ou de obediência a este ou àquele gênero. Este último aspecto da teoria clássica dos gêneros revela-se particularmente vulnerável, pois a experiência e a reflexão demonstram que o valor de uma obra jamais poderá advir de sua perfeita obediência a quaisquer regras.²⁷

Já longe de qualquer atitude dogmática e determinista, a poética moderna tentou restituir o conceito de gêneros literários, fundamentando suas categorias na história. Daremos alguns exemplos de teóricos que tiveram destacada atuação na poética e na crítica literária contemporâneas. De formação muito diferente, tanto ideologicamente como em relação a suas metodologias investigativas e críticas, todos eles tiveram em comum o fato de repensar e dar um lugar preponderante ao conceito de gêneros literários.

Os formalistas russos deram grande importância ao tema, começando pela teoria do *estranhamento* de Chkolovski (através da qual insistiu que nem todos os

²⁶ CROCE, loc cit.

²⁷ AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976, p. 220-221.

textos artísticos desfamiliarizam a linguagem, porém alguns o conseguem e chegam ao *estranhamento*, manipulando a composição e a narrativa). Foi longa e dura a discussão desse grupo, entre os mesmos integrantes e com adversários ou opositores do mundo científico local e até estrangeiro ao longo de sua trajetória, desde 1910 até 1930 pelo menos, ocupando todo o convulsionado período da Revolução dos Soviets, a morte de Lênin, a fuga de Trotsky e parte do mais perverso Stalinismo. É com Tynianov que o movimento tratado volta-se para o estudo da história da literatura, no afã de determinar 'o que era arte e que não era'; quais obras estavam ou poderiam ter estado a serviço do povo, e quais pertenciam à arte burguesa, portanto, eram contra-revolucionárias e absolutamente prescindíveis. São introduzidos desta forma os princípios de *função*, *sistema* e *dominante*, todos eles referidos ao processo social e à dialética do historicismo. Assim, a idéia de gênero literário como fenômeno dinâmico e em permanente mutação volta a ser proposta, especificamente pelo fato de que o autor russo-soviético caracterizava a história da literatura como *uma função* permanente do processo histórico.

Mas nem todos os membros do grupo dos formalistas concordavam com as mesmas teorias. Por exemplo, Tomachevski, que percebia a formação de traços de gêneros em volta de certos procedimentos perceptivos. Esses grupos de traços seriam *dominantes* na obra, embora também existissem outros agrupamentos de procedimentos imprescindíveis à criação das obras artísticas em seu conjunto. Rejeita assim toda classificação determinista lógica ou fechada dos gêneros literários, porque a dimensão dos mesmos sempre será dependente das diferentes instâncias históricas. Por isso, os mesmos procedimentos podem levar a resultados diversos segundo a época estudada.

Posteriormente aparecem duas sólidas teorias em relação aos gêneros literários, complexas, porém muito mais pertinentes. Uma delas pertence ao inquieto e celebrado teórico Roman Jakobson - herói de mil batalhas pela expansão da consciência humana -, que teve suas origens nos confrontos intelectuais da Rússia Czarista anterior à Revolução de Outubro e continuaram muito depois. Pai da fonologia e iniciador das pesquisas lingüísticas aplicadas e estudos interdisciplinares em vários países e em diversas línguas de raízes completamente diferentes - tais como as eslavas e as saxônicas -, numa de suas importantes obras publicada em

começos da década dos sessenta, relacionou as particularidades dos gêneros literários com a participação, ao lado da função poética – que é a dominante -, das outras funções da linguagem. Assim, a épica, centrada sobre a terceira pessoa, envolve a função referencial da linguagem; a lírica, orientada para a primeira pessoa, prende-se estreitamente com a função emotiva; a dramática implica a segunda pessoa e a função apelativa.²⁸

Outro teórico, responsável por uma sólida teoria é Emil Staiger. O estudioso esmiúça o particular, desestimando teorias apriorísticas e anti-históricas. Pelo contrário, acentua o caráter histórico do homem e os rasgos historicistas evidenciados em qualquer produção humana, entendendo a temporalidade como uma característica essencial da espécie. O professor Staiger recupera a tradicional divisão tripartite de lírica, épica e dramática (tragédia e comédia), como uma compartimentalização operacional que motiva suas reflexões teóricas. Reformulou essas categorias, substituindo as formas substantivas pelos conceitos estilísticos de lírico, épico e dramático. O mesmo autor explicita o fundamento desse retorno às categorias clássicas, baseando-se na própria realidade do ser humano, visto que

os conceitos do lírico, do épico e do dramático são termos da ciência literária para representar possibilidades fundamentais da existência humana em geral; e existe uma lírica, uma épica e uma dramática porque as esferas do emocional, do intuitivo e do lógico constituem finalmente a própria essência do homem, tanto na sua unidade como na sua sucessão, tal como aparecem refletidas na infância, na juventude e na maturidade.²⁹

Staiger vincula o *lírico* à “recordação”, o *épico* com à “observação”, e o *dramático* à “expectativa”. Assim, pode se verificar que essas características distintivas referem-se diretamente à temporalidade fundamental da existência vital, na qual a *recordação* (lembrança, sonho, memória) tem a ver com o *passado*; a *observação* (que é a visão do narrador, da personagem ou da sociedade de seu tempo, mas que implica também a historicidade de quem observa) com o *presente*; e a *expectativa* com o *futuro* (que, assim mesmo, não deixa de ser uma projeção histórica que, no seu âmago, traslada o sistema de pensamento da contemporaneidade da obra e, portanto, do próprio autor, a um período temporal

²⁸ JAKOBSON, Roman *apud* STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p.180-181.

²⁹ STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993, p.180-181.

ainda inexistente e portanto, virtual e imaginário, que se espera ‘encontrar’ no futuro). Assim, mediante essa visão original e profunda, Staiger oferece uma verdadeira guinada nos estudos literários e de gênero, vinculando-os muito mais com a história da cultura através da ontologia e da antropologia cultural. Dessa maneira, a análise dos gêneros literários se transforma no exaustivo estudo “da problemática existencial do homem”³⁰

Resulta importante acrescentar que, na primeira metade do século XX, ainda ecoavam algumas idéias vindas do Romantismo alemão, como as da existência de certas “formas naturais” do poético, que haviam sido enunciadas já pelo grande poeta, dramaturgo, escritor e cientista Wolfgang Goethe³¹. Essas formas naturais não escapariam do épos, a lírica e o drama, mas se aceitavam - até com o agrado do enérgico turbilhão romântico-, a freqüentação de *gêneros híbridos*. E é especificamente essa característica de mestiçagem estilística ou interpenetração conceitual ao nível de mistura de elementos constitutivos numa obra, uma das vertentes desenvolvidas por Staiger. Com efeito,

[...] o aspecto da teoria staigeriana, que convém ressaltar, é a proposta de que traços estilísticos líricos, épicos ou dramáticos podem ou não estar presentes em um texto, independentemente do gênero. Em caso afirmativo, é possível que aqueles traços apareçam em diferentes combinações, sendo por estas ressaltados ou diluídos, podendo-se mesmo percebê-los como tênues nuanças. Staiger analisa os traços dos gêneros em suas mais fortes presenças, mas sempre lembrando que nenhuma obra é totalmente lírica, épica ou dramática, não só por não apresentar apenas características de um único gênero, mas também porque essas características não se projetam, na constituição da linguagem, sempre da mesma maneira.³²

Porém o próprio autor compara esses “conceitos fundamentais” com as figuras geométricas usadas por um artista plástico (quadrado, triângulo, etc) que, posteriormente, serão estruturadas ou articuladas de diversas formas dentro do quadro.

³⁰ Idem, ibidem.

³¹ GOETHE, Johann Wolfgang von (1749-1832) poeta, escritor, pesquisador científico e filósofo alemão. Goethe foi uma das mais importantes figuras da literatura alemã e do Romantismo europeu de finais do século XVIII e inícios do século XIX. Juntamente com Schiller foi um dos líderes do movimento *Sturm und Drang*. Sua vasta obra compreende, além das inúmeras peças dramáticas, como o célebre *Fausto*, romances, contos, poesia lírica, cartas e descrições de viagens, assim como estudos de ciências humanas e naturais, em que se destacam a *Teoria das cores* e a *Metamorfose das plantas*. Seu pensamento e sua obra influenciaram a cultura de toda uma época. Goethe e Weimar, cidade em que passou os anos mais produtivos de sua vida, podem ser citados como sinônimos do classicismo alemão. Uma contribuição de peso para a história da cultura ocidental.

³² SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios)

Outro autor complexo que deve ser citado é o crítico literário canadense Northrop Frye ³³, que acrescentou aos três gêneros anteriormente definidos (épos, drama e lírica) uma quarta categoria: a ficção. E por que a ficção não seria incluída no épos, na épica narrativa? Porque o primeiro seria episódico e o segundo teria uma freqüência contínua. No caso do drama, existiria um enfrentamento direto entre as hipotéticas personagens e os espectadores, caracterizando-o pelo *ocultamento* (ocultação ou encobrimento) do autor. O quadro é modificado no caso do épos, visto que nele o autor enfrenta-se diretamente com a audiência e são as hipotéticas personagens as que se vêem ocultas. Já na lírica desenvolve-se uma forma – que é a hipotética- do tipo que em religião denomina-se “relação eu-tu”, a qual é o princípio de apresentação. Assim, cada um desses quatro gêneros estaria estreitamente vinculado a uma forma diferente de *mimese*: o épos mostra-se através da *mimese* da “escrita assertiva”; o drama pela simples *mimese* da convenção, ou externa; e a lírica pela *mimese* interna ³⁴.

Também tem que se ter em conta as interessantes contribuições da *Teoria do Efeito* e também da *Estética da Recepção*, propostas por Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss respectivamente ³⁵. Jauss determina que o momento da primeira experiência e aquele segundo ou posterior ato de reflexão sobre o lido são obviamente diferentes. E esclarece:

³³ FRYE, Herman Northrop que voltou a colocar o problema dos gêneros através de seu importante livro *Anatomia da Crítica* (publicado originalmente em 1957; capítulo “Crítica retórica: teoria dos gêneros”, p.239-329), no qual propõe que, “estudados em suas diferentes formas [...] o ritmo da repetição (corresponderia ao): épos (ou seja, à épica); o ritmo da continuidade: à prosa [...]; o ritmo do decoro: ao drama [...]; e o ritmo da associação: à lírica”. (op. cit.)

³⁴ FRYE, Herman Northrop (1912-1991) foi um dos mais célebres críticos literários canadenses do século XX. Nascido em Quebec, passou toda sua carreira, incluindo seus dias de aluno da graduação, na Faculdade Victoria, Universidade de Toronto. Chegou à proeminência internacional quando ainda era estudante. A poesia profética de William Blake há muito era considerada uma série de divagações delirantes que nunca poderiam ser entendidas. Frye encontrou nela um sistema de metáfora derivado do *Paraíso Perdido* e da Bíblia. Ele publicou suas descobertas como *Fearful Symmetry* em 1947. Dez anos mais tarde ele expandiu sua visão, defendendo em *Anatomia da Crítica* (*Anatomy of Criticism*, no original) que há certos arquétipos e símbolos usados por toda a literatura. Seu livro *O Código dos Códigos* (*The Great Code*, no original) examinou como as cenas e imagens da Bíblia são a base de toda a literatura ocidental. Ele também se ocupou de crítica cultural e social e recebeu 39 títulos honorários. *Anatomia da Crítica* permanece como um dos mais importantes trabalhos da crítica literária do século XX.

³⁵ Em sua celebrada obra *Teoria da literatura em suas fontes*, no capítulo *A Questão dos Gêneros* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, 2. ed., vol. 1, p. 237-74) Luiz Costa Lima analisa estes autores e suas teorias, e cita um parágrafo no qual se define o fato de que estas correntes de pensamento vêm seguindo uma “idéia de situação na qual um certo discurso funciona, é reconhecido como literário [...] O que [...] é fundamental, é a observação de que o discurso literário – e ficcional em geral - se distingue dos demais porque, não sendo guiado por uma rede conceitual orientadora de sua decodificação, nem por uma meta pragmática que subordina os enunciados a uma certa meta, exige do leitor sua entrada ativa, através da interpretação que suplementa o esquema trazido pela obra” (op. cit.).

A experiência estética não se inicia pela compreensão e interpretação do significado de uma obra, menos ainda, pela reconstrução da intenção de seu autor. A experiência primária de uma obra de arte realiza-se na sintonia com seu efeito estético, na compreensão fruidora e na fruição compreensiva (pelo que deve se) diferenciar metodicamente os dois modos de recepção [...], aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores em tempos diversos.

Por essas razões fica exposto que a formação do juízo estético se baseia na dupla instância de *efeito* e de *recepção*. Essas duas etapas devem ser comparadas na apreciação de uma obra: a visão tida na atualidade e a configurada historicamente, que foi sedimentando ao longo do tempo.

Indo nessa direção, Jauss³⁶ tomou a noção de *norma* do lingüista romeno Eugenio Coseriu, e o conceito de *situação discursiva* de Wolf-Dieter Stempel, e recupera o tema dos gêneros num ensaio de 1970. Nele sublinha que toda obra está estreitamente ligada a um grupo de dados ou informações que, por sua vez, vinculam o conjunto de relações a uma situação de apreensão específica. Esta, em conseqüência, pertence a um gênero pelo fato de que aceita um *horizonte de expectativas*, ou seja, que parte de alguns conhecimentos anteriores que inclusive poderiam guiar a leitura do texto. Os gêneros encaminhariam à leitura e até à produção da obra, oferecendo as pautas necessárias à recepção e certas determinadas marcas variáveis que colaborariam com a sua geração. Dessa forma se chega à conclusão de que a descrição, análise ou valoração de um texto literário sempre seria histórico e estaria orientado, segundo Costa Lima, “pelo conhecimento das expectativas com que são recebidas e / ou produzidas” as obras³⁷.

³⁶ JAUSS, Hans Robert (1921-1997), discípulo da hermenêutica de Gadamer, pertencia à prestigiosa Escola de Constança, na Alemanha. Analisando a história da literatura recente, afirmou que nem a *Teoria Literária Marxista* (a qual procurava demonstrar o sentido da literatura como retrato da realidade social), nem a *Escola Formalista* (que compreendia a literatura como uma sucessão de sistemas estético-formais sem relação com o processo geral da história) reconhecia o verdadeiro papel do leitor. Jauss propõe, então, que a história da literatura deve levar em conta as instâncias de recepção do texto. Segundo ele, uma obra é lida porque é compreendida, portanto tem sentido para uma época, para um grupo social. Superando a clássica separação entre história da literatura e estética, Jauss entende a permanência de uma obra através do tempo em função da atuação do público sobre essa obra e não em função dela mesma, por valores eternos e imutáveis contidos na obra. A estética da recepção, assim colocada, concebe o texto como objeto histórico. A proposta de Jauss é especialmente interessante porque o fator público desempenhava um papel extremamente limitado nas duas teorias que vigoravam até o séc. XIX.

³⁷ COSTA LIMA, Luis, op. cit. (1983), p. 266.

Outro teórico a se ter em conta na análise dos gêneros literários é o filósofo e militante político húngaro Georg Lukács³⁸, que mostrou interesse por estes estudos desde sua obra primigênia *Teoria do Romance* (1914-15), de influência hegeliana, na qual já teoriza sobre o tema, realizando numerosas observações acerca das características que diferenciam a narrativa da lírica ou do drama, assim como dos elementos que distinguem o romance da epopéia.

Dentro de seu importante trabalho de crítica literária, encontra-se o bem conhecido ensaio *Kafka ou Thomas Mann?*, no qual Lukács argumenta em favor da obra de Thomas Mann, considerando que se adapta melhor às características condicionantes da modernidade, enquanto se opõe abertamente ao modo de inserção de Franz Kafka no período histórico. Lukács critica as inovações formais de escritores modernistas como Kafka, James Joyce, e Samuel Beckett, preferindo a estética tradicional do realismo. Sendo assim, não surpreende que ele defenda o caráter revolucionário dos romances de Sir Walter Scott e Honoré de Balzac. Paradoxalmente Lukács afirmava que ambos autores, a despeito de suas nostalgias dos tempos aristocráticos, escreviam com um acurado senso crítico por causa de suas oposições à ascensão da burguesia (diferindo-se da oposição reacionária, justamente por pertencer a essa classe decadente e condenada, segundo o marxismo, à irremissível extinção). Esse ponto de vista foi expresso no livro *O Romance Histórico*.

³⁸ LUKÁCS, Georg (1885-1971) filósofo de grande importância no cenário intelectual do século XX. Inicialmente foi influenciado por Kant (mas também por Platão, Kierkegaard, Dilthey e Dostoiévsky), depois por Hegel e, finalmente, aderiu ao marxismo. Estudou em Berlim (1906-1910, onde fez amizade com Georg Simmel) e em Heidelberg (1913, onde se tornou amigo de Max Weber, Ernst Bloch e Stefan George). Retornou a Budapeste em 1915 e liderou um círculo intelectual que incluía figuras eminentes tais como Karl Mannheim, Béla Bartok, Béla Balázs e Michael Polanyi entre outros. À luz da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa, Lukács repensou suas idéias e tornou-se um dedicado marxista. Viveu em Berlim de 1929 a 1933, mas mudou-se para Moscou após a ascensão do Nazismo, permanecendo lá até o fim da Segunda Guerra Mundial. Depois da Guerra se envolveu no estabelecimento do novo governo da Hungria, como membro do Partido Comunista Húngaro. Além de ser um pensador do marxismo político, Lukács foi também um dos mais influentes críticos literários no século XX. Sua importante obra de crítica literária começou bem cedo em sua carreira, com *A Teoria do Romance*, um trabalho seminal de teoria literária. O livro é uma história do romance enquanto forma literária, e uma investigação de suas distintas características. Lukács opôs-se às inovações formais de escritores modernistas como Kafka, James Joyce, e Samuel Beckett, preferindo a estética tradicional do realismo. Ele defendia o caráter revolucionário dos romances de Sir Walter Scott e Honoré de Balzac. Este ponto de vista foi expresso no seu último livro *O Romance Histórico*, texto no qual faz uma revisão histórica da formação do gênero romanesco, desde as suas origens, passando pela época de sua consolidação histórica. Destaca a obra de Balzac e manifesta o seu repúdio pelas formas literárias naturalistas. Dessa forma, escritores como Gustave Flaubert são muito mal vistos pelo pensador húngaro. Além de ensaios, Lukács escreveu longos volumes sobre Estética. Acredita que apenas o realismo artístico pode produzir um alto grau de comprometimento e consciência. Todavia, cumpre lembrar que essa visão estreita contribuiu, mais tarde, para a erupção do Realismo Socialista russo, que condenou, entre outros, artistas de vanguarda engajados na produção artística comprometida com os ideais marxistas, apesar de partirem para a crítica da sociedade burguesa segundo outro viés.

Além desse trabalho, também é destacável o texto *Notas sobre o romance*, no qual o autor se debruça mais meticulosamente sobre a concepção marxista de literatura. Lukács faz uma revisão histórica da formação do gênero romanesco, desde as suas origens, passando pela época de sua consolidação histórica e chegando a prognósticos (considerados precipitados por vertentes teóricas marxistas, mas substancialmente divergentes da de Lukács) a respeito do iminente triunfo do proletariado.

É muito interessante sua afirmação de que o romance começa a adquirir forma a partir do livro de Miguel de Cervantes Saavedra, *Don Quijote de La Mancha*. Segundo Lukács, o capitalismo gera um processo social no qual se verifica a passagem da consciência coletiva (gregária - consangüínea - indivisa - tribal - interdependente - comunitária - recíproca - solidária) para a consciência individualista, e que precisamente esse fator é o que leva posteriormente à formação do romance enquanto forma predominantemente representativa da sociedade burguesa (individualista - competitiva - antagônica - contendente - rivalizada - opositora - conflitante). Nesse sentido, o romance avançaria rumo a uma consubstanciação realista - depois de ter passado pelo romance histórico de Walter Scott. Surgiria, assim, o romance realista como uma forma literária que apreende a individualidade como parte - célula elemento ou motivo núcleo - de uma estrutura mais geral, social, que a excede e contém. Dito de uma outra maneira, de acordo com Lukács (que, por sua vez, sentia-se apoiado nas principais correntes do materialismo dialético vigentes na época) o romance realista é a forma literária por excelência da era burguesa na medida em que privilegia o *tipo* - isto é, uma situação típica (conflito) vivenciada por um personagem típico (caracterização do personagem), colocado sobre um pano de fundo histórico relevante (contexto espaço-temporal).

De acordo com essa perspectiva, tem-se uma compreensão geral das contradições que engendram a sociedade burguesa e capitalista, uma vez que a situação narrada permite vislumbrar não só a particularidade que define a literatura, mas também o quadro geral de construção da mentalidade e de desvendamento das contradições e ideologias da sociedade capitalista. Nesse sentido, as ações, muito mais do que as minúcias descritivas, interessam mais ao crítico. Lukács destaca,

então, a obra de Honoré de Balzac como paradigmática dessa relação. Nega o traçado expositivo, a cópia imitativa, o retrato de ambientes como resenha pormenorizada, a visão contemplativa, distante, conformista, que aceita as circunstâncias como uma realidade irreversível, e prefere uma prosa mais enérgica, de andamento cinematográfico, que permita evidenciar o choque pessoal e cultural dos protagonistas dentro de uma moldura de raiz histórica-econômica-social na qual os fatos referidos sejam contados segundo uma percepção participativa capaz de evidenciar a caracterização de personagens *em função e através* dos fatos acontecidos.

Pelas mesmas razões, Lukács manifesta o seu repúdio pelas formas literárias naturalistas, que, segundo ele, em favor de "*formalismos*", sacrificam o nível "*actancial*" (ou seja, relativo ao modelo de narrativa pelo qual se explica uma estrutura, observando as relações estabelecidas entre *actantes* (ou protagonistas) de uma história, de um mito, etc, representado por seres animados ou inanimados) da narrativa, a fim de relevar aspectos da realidade que não necessariamente contribuem para um esclarecimento do público acerca de sua condição social. Dessa forma, escritores como Gustave Flaubert - e, posteriormente, todos os representantes das vanguardas históricas - serão incompreendidos e rejeitados pelo pensador húngaro.

O outro destacado ensaio do autor, *Narrar ou descrever?*, retoma os aspectos abordados no texto já analisado. De forma programática, Lukács afirma que, em nome da construção de uma consciência mais crítica acerca do papel social dos sujeitos - que, segundo ele, deve ser um dos objetivos da arte -, o "*narrar*" é preferível ao "*descrever*", na medida em que o primeiro revela contradições a partir de situações típicas, e o segundo descamba para formalismos que alienam o público.

Na obra *O Romance Histórico*³⁹, o autor oferece uma minuciosa distinção entre o romance e o drama, sendo que os temas atinentes ao romance, especificamente de transfundo histórico e social, haveriam de se converter numa das obsessões de Lukács ao longo de sua tumultuada vida dentro e fora dos partidos comunistas, tanto o russo como o húngaro. As detalhadas diferenciações

³⁹ LUKÁCS, Georg. *Le roman historique*. Paris: Payot, 1965, Cap. II.

feitas por ele entre o romance e o drama, se fundamentam nas diferentes visões que estas modalidades expressivas têm da dita “realidade”, a forma de abordagem, compreensão e descrição que, conseqüentemente, tem direta interferência na diversidade de *forma* e *conteúdo* (estes dois últimos elementos já presentes em Hegel). Por outra parte, e como não podia ser de outra maneira num teórico marxista, as categorias de Lukács tinham em conta fatores sociológicos e socioculturais. Com efeito, para ele, os gêneros literários seriam “criados e/ou cultivados” dentro de uma determinada estrutura social, assim como levava em conta a natureza do público a que são destinados, tanto no drama como no romance.

Além disso, Lukács escreveu também extensos volumes que compõem a obra intitulada Estética⁴⁰. De acordo com seu ponto de vista, que reflete apenas um dos desdobramentos possíveis e consolidados da epistemologia marxista - ao qual se opõe, por exemplo, o ponto de vista de Theodor Adorno -, o papel principal da arte é contribuir para a transformação da consciência do indivíduo, apresentando-lhe formas alternativas e profundamente críticas de confronto com a sociedade capitalista e seu modo de produção. Como vimos acima, Lukács acredita que apenas o realismo artístico pode produzir esse grau de comprometimento e consciência. Todavia, cumpre lembrar que essa visão estreita contribuiu, mais tarde, para a irrupção do Realismo Socialista russo, medíocre e reacionária pseudo-estética que condenou injustamente, entre outros, artistas de vanguarda engajados na produção artística comprometida com os ideais marxistas e a crítica da sociedade burguesa como o suprematista Casmir Malevich, El Lissinsky, Vladimir Tatlin, os brilhantes construtivistas Naum Gabo e Antoine Pevsner, o revolucionário criador da abstração lírica e orgânica Wassily Kandinsky, o inovador poeta Vladimir Maiakovsky, e grandes e irreprocháveis cineastas como Pudovkin, Kossinsev, Trauber e o próprio Sergei Einsenstein, que dedicaram suas vidas e suas obras ao triunfo da revolução.

Lukács trasladou para a sua *Estética* um dos temas que os cineastas mais cuidam, e sobre o qual mais prestam atenção: a “continuidade”. Com efeito, continuidade na ação, na atuação, nos gestos, no tom das vozes, nos textos, no

⁴⁰ LUKÁCS, Georg. *Estética. I. La peculiaridad de lo estético. 2. Problemas de la mimesis*, Barcelona, Ediciones Grijalbo, 1966.

cromatismo geral da composição dos planos, na direção e intensidade da iluminação de cada tomada, na cenografia, nos adereços, no vestiário. A continuidade é o que determina o *racord* entre uma tomada e outra, a estreita relação entre as tomadas, o encaixe, a correta imbricação entre elas, a forma de narrar fluidamente sem que se notem os cortes, sem pulos na imagem ou nos movimentos de câmara. Lukács, fascinado pelo cinema desde os primórdios da sétima arte, teórico de uma nova estética industrial, agudo e esquemático crítico da linguagem cinética audiovisual que estava nascendo e se desenvolvendo, tomou desta linguagem a *continuidade*, e a aplicou a suas teorias literárias. Em sua *Estética* também se dedica a discutir o problema da *continuidade* e da *descontinuidade*, no que diz respeito à determinação sócio-histórica, a qual, segundo ele mesmo, “é tão intensa que pode levar à extinção de determinados gêneros (a épica clássica) ou ao nascimento de outros novos (o romance)”⁴¹.

1.3 Balanço geral

Este breve levantamento dos "gêneros literários" através da história permite observar que este tema esteve presente em todas as épocas e ainda provoca reflexões importantes no âmbito da teoria literária. Na atualidade, o assunto se mantém num alto nível de discussão permanente, o que nos permite tirar algumas conclusões transitórias, decorrentes da própria teoria, a saber:

a) Não se deve descrever um gênero mediante deduções antecipadas, *a priori*, baseadas em pressupostos ou elementos prévios - mesmo tendo em conta características genéricas que as obras literárias vêm apresentando ao longo do tempo - sem levar em consideração as maneiras concretas de recepção dos textos, a fim de não agir arbitrariamente sobre a performance do receptor e sua resposta.

b) Visto e considerando que as características indicativas dos gêneros estão em permanente mutação, não devemos nos deixar levar pelos traços fixos, senão pelas transformações manifestas no ato de leitura, atentando para as expectativas criadas pelo próprio texto, embora sem esquecer que o posicionamento do criador em sua obra - ainda que oposto à reação que ele espera despertar ou receber do

⁴¹ LUKÁCS, Georg, op. cit. (1966), p. 302.

leitor em relação ao gênero- deriva precisamente das propriedades que historicamente vieram caracterizando os gêneros em cada uma das etapas culturais pelas quais passaram.

c) É imprescindível compreender que variadas leituras realizadas em outras tantas comunidades de receptores, produzirão diversos efeitos de significação, tanto se eles são da mesma, como se pertencem a uma outra tradição cultural. Se o texto apresenta uma desarticulação total ou parcial dos gêneros, ou se chega a propor a definitiva dissolução deles, esse rompimento radical haverá de se processar a partir da existência anterior de um conjunto de obras significativas que contribuíram para a formação de um horizonte de expectativas de gênero.

d) Em lugar de identificar uma determinada marca de gênero, é preferível verificar a relação existente entre vários traços na obra, antes deste ser reconhecido como gênero lírico, narrativo ou dramático.

e) Ter identificado o gênero a que uma obra pertence não lhe assegura localização literária. A teoria dos gêneros é, entre outras, um meio auxiliar para aprofundar o conhecimento literário, mas que não deve ser utilizada na avaliação ou julgamento crítico de uma obra.

Dentro da linguagem habitualmente utilizada pela crítica, a palavra "gênero" é utilizada tanto para referir as grandes categorias: lírica, narrativa e drama, como para identificar outras espécies reunidas nestas categorias, tais como a tragédia, a comédia, o romance, etc. A crítica internacional contemporânea, para evitar imprecisões, propõe definir a lírica, a narrativa e a dramática com a designação *formas naturais (naturformen)*, denominação criada por Goethe para diferenciá-las precisamente dos *gêneros (dichtarten)*, que indicariam as espécies históricas englobadas dentro daquelas. Esta conceitualização, obtida a partir de caracteres comuns extremamente genéricos, é muito mais ampla. Especialmente em contraposição com os gêneros, que mostram ser bem mais restritos. Temos assim duas designações procedentes de dois níveis diferentes de abstração.

Para encerrar este capítulo, e depois de um exaustivo levantamento destinado a verificar as mudanças acontecidas nos gêneros literários desde Platão à atualidade, passaremos a analisar as teorias da *enunciação* e dos *gêneros de discurso*, propostas pelo pensador russo Mikhail Bakhtin, não só porque esses

conceitos são fundamentais para o aprofundamento do tema que tratamos, senão porque é imprescindível que expliquemos como funciona o *espaço-tempo*, o *raccord* e as relações entre planos, na filmagem e na montagem cinematográfica. Ou seja, as articulações dos elementos dentro da denominada Linguagem Cinética Audiovisual, assim como suas *equiparações* com os conceitos bakhtinianos. A partir da análise destes parâmetros, a abordagem do roteiro deve crescer substancialmente.

Superada essa importante etapa, poderemos nos concentrar no *roteiro audiovisual*, visto como um gênero literário polimórfico, mutante, em transformação e, por sua vez, de transição, capaz de mudar de materialidade, mas não de conteúdo.

O roteiro não fez parte da longa história de transformações dos gêneros literários, por ter sido originado junto com a linguagem cinética audiovisual, pouco depois do nascimento do cinema como arte monumental do século XX. Mas, desde os primórdios, o roteiro começou a procurar sua própria e específica identidade. Não podemos esquecer que todas as outras linguagens estéticas humanas, a literatura, a dança, o drama, as artes plásticas e a música nasceram com o homem e com ele se desenvolveram e evoluíram. A linguagem cinematográfica (e sua antecessora, a fotográfica, dito seja de passagem) foi consequência da revolução industrial e, portanto, um produto estético e tecnológico da modernidade. Talvez por isso nasceu como arte de integração. Provavelmente o roteiro audiovisual não seja somente um caso de *hibridismo de formas naturais e gêneros literários*, senão a *incorporação de elementos convergentes num conjunto processual de variáveis coadjuvantes*. Por isso consideramos imprescindível consultar as teorias da *enunciação* e dos *gêneros do discurso* de Mikhail Bakhtin, porque elas podem nos oferecer subsídios para uma mais precisa e completa definição do roteiro audiovisual.

O célebre Tzvetan Todorov nos ajuda a fundamentar essa inclusão, desde um dos seus livros, dedicado especificamente a analisar *Os Gêneros do Discurso*:

Defendendo a legitimidade de um estudo dos gêneros, eis que nos deparamos, no caminho, com uma resposta à pergunta que havia sido implicitamente feita pelo título [...]: De onde vêm os gêneros? Pois bem, simplesmente de outros gêneros. Um novo gênero é sempre a transformação de um ou de vários gêneros antigos: por inversão, por deslocamento, por combinação. Um "texto" de hoje (também isso é um gênero num de seus sentidos) deve tanto à "poesia" quanto ao "romance" do século XIX, do mesmo modo que a "comédia lacrimajante" combinava

elementos da comédia e da tragédia do século precedente. Nunca houve literatura sem gêneros; é um sistema em contínua transformação e a questão das origens não pode abandonar, historicamente, o terreno dos próprios gêneros: no tempo, nada há de "anterior" aos gêneros. Saussure não dizia que: "O problema da origem da linguagem não é outro senão o de suas transformações"? E já Humboldt: "Chamamos uma língua original apenas porque ignoramos os estados anteriores de seus elementos constitutivos" [...]. Mas [...] que é, no fundo, um gênero? [...] os gêneros são unidades que podemos descrever sob dois pontos de vista diferentes, o da observação empírica e o da análise abstrata. Numa sociedade, institucionaliza-se a recorrência de certas propriedades discursivas e os textos individuais são produzidos e percebidos em relação à norma que essa codificação constitui. Um gênero, literário ou não, nada mais é do que essa codificação de propriedades discursivas "[...] uma sociedade escolhe e codifica os atos (de fala) que correspondem com maior proximidade à sua ideologia; eis por que a existência de certos gêneros numa sociedade, sua ausência numa outra, são reveladoras dessa ideologia e nos permitem estabelecê-la com maior ou menor certeza."⁴²

Da mesma maneira, verifica-se outro fator enunciado por Bakhtin, o historicismo, que se manifesta através da codificação e das propriedades discursivas (o que inclui os atos de fala). "Não é por acaso que a epopéia é possível numa época, o romance numa outra, o herói individual deste opondo-se ao herói coletivo daquela: cada uma dessas escolhas depende do quadro ideológico"⁴³.

Por outra parte, as artes sempre procuraram sua especificidade ôntica, estética e até técnica, porém, ao mesmo tempo, propiciavam sua integração com as outras linguagens, reunindo suas identidades como uma maneira de multiplicar a capacidade expressiva, sempre tratando de alcançar uma gama maior de conteúdos. Um exemplo disso é o teatro lírico, a ópera, que surge com força aproximadamente em meados do século XVII e ainda sobrevive, atingindo um fanático público erudito em todo o mundo. Esse gênero mistura o drama teatral com a música instrumental, vocal e eventualmente dançada, exigindo excelentes cantores-atores, a fim de dar forma a um espetáculo musical que, amiúde, exige um grande número de figurantes, uma complexa cenografia para cada ato, infinidade de roupas, adereços e maquiagem, uma iluminação extremamente elaborada - como nenhum outro evento necessitou até hoje, fora do cinema -, corais entrosados, corpo de baile misto e uma soberba orquestra sinfônica com até noventa instrumentistas virtuosos (incluindo diversos solistas concertantes), além dos mestres internos que preparam as vozes e as coreografias dançadas, colaboradores técnicos de todos os

⁴² TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 43-44.

⁴³ Idem, *ibidem*.

tipos, figurinistas, costureiras, cenógrafos, maquinistas, iluminadores, pintores, marceneiros, encenadores, regentes para o coral e a orquestra, e um experiente e criativo *regisseur*, que é quem coordena o espetáculo e se responsabiliza pela montagem total e a eleição dos cantores.

As artes sempre tentaram derrubar as fronteiras entre os gêneros, e isso se evidencia na poesia, que foi se desembaraçando da rima, da métrica, e de todas as normas que a estreitavam, até chegar - desde os surrealistas franceses (e logo, do mundo inteiro) - ao verso livre, à poesia narrativa, coloquial, sem metáforas (como Allen Ginsberg ou Ernesto Cardenal), a poesia ilustrada, declamada, encenada, representada, que funciona de forma plástica, fônica, e às vezes musical - sem ser canção. Da mesma maneira, e para conseguirmos nos aprofundar no tema, no próximo capítulo poderemos exemplificar o funcionamento dos *enunciados* e os *gêneros do discurso* bakhtinianos, realizando a importante equiparação desses conceitos com as diferentes nuances técnicas da linguagem cinética audiovisual, em sua complexa diversidade articulatória, o que vai resultar fundamental para a compreensão de ambos sistemas e suas múltiplas correlações.

2 GÊNEROS LITERÁRIOS, ENUNCIÇÃO, GÊNEROS DO DISCURSO E SUAS EQUIPARAÇÕES COM A LINGUAGEM CINÉTICA AUDIOVISUAL

2.1 As categorias bakhtinianas e a linguagem cinética audiovisual

Se, como diz Saussure, "o problema da linguagem não é outro senão o de suas transformações"⁴⁴ podemos afirmar que nela (e, conseqüentemente, nos gêneros literários e do discurso) *a única constante é a mudança*. Neste capítulo analisaremos detalhadamente as importantes categorias referidas à *enunciação* e aos *gêneros de discurso* - importantes conceitos apresentados pelo filósofo russo Mikhail Bakhtin ao longo do século XX - e, essencialmente, suas equiparações com a linguagem cinética audiovisual, a fim de esclarecer detalhadamente como estes parâmetros funcionam e se relacionam entre si. Segundo Bahktin, todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Portanto,

compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana [...] O emprego da língua efetua-se em forma de enunciados (orais e escritos) concretos e únicos, proferidos pelos integrantes desse ou daquele campo de atividade humana. Esses enunciados refletem as condições específicas e as finalidades de cada referido campo, não só por seu conteúdo (temático) e pelo estilo da linguagem, ou seja, pela seleção dos recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais da língua, mas, acima de tudo, por sua construção composicional⁴⁵.

Praticamente tudo o que os seres humanos fazem, individualmente, em grupo ou em nível da comunidade toda, tem a linguagem como meio de comunicação, expressão, entendimento, ponte, vínculo ou ocultação e exercício de poder. Todas as atividades humanas têm a linguagem como eixo central. A linguagem libera os

⁴⁴ SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, 1997.

⁴⁵ BAKHTIN, Mikhail: *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 261.

seres, lhes outorga independência e, ao mesmo tempo, os relaciona e coliga. Portanto, os enunciados são a essência das relações humanas, em nível individual (como sistema de pensamento) e social (como sistema de representação).

Contudo, podemos exemplificar como as características bakhtinianas operam em outras linguagens, tais como a linguagem cinética audiovisual, por exemplo. Nela, o parâmetro “temático” é a estrutura de partes, seqüências e cenas, ou seja, o conteúdo argumental, a trama, o enredo expresso nessas divisões, imprescindíveis para estruturar o conflito e contar a história. O “estilo” dos enunciados estaria integrado pela seleção dos diversos meios a serem utilizados (a seleção de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais), ou seja, pela escolha dos atores, das locações, da iluminação, do vestuário, da maquiagem, assim como pela meticulosa construção das tomadas, a movimentação de câmara, a profundidade de campo. Esse processo encerra com a construção composicional, que é nada mais nada menos que a etapa mais importante do processo de captação da imagem, da qual depende a posterior montagem das partes e edição da continuidade narrativa da obra: a composição e o enquadramento de cada tomada e sua seqüenciação, a seleção da lente ou objetiva, a escolha da abertura do diafragma⁴⁶. Mas como se relacionam estes elementos na própria construção do plano, na composição do enquadramento?

O conteúdo temático, o estilo (com sua seleção de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais) e a construção composicional, estão indissolivelmente ligados no todo do enunciado e são igualmente determinados pela especificidade de um determinado campo da comunicação. Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros de discurso*.⁴⁷

Para continuar exemplificando com o cinema, podemos afirmar que os gêneros de discurso, nesse vasto campo, são relativamente estáveis, e vão evoluindo, modificando-se, ampliando seus recursos estéticos, temáticos e técnicos, como aconteceu com a troca da edição com moviola que utilizava material fílmico

⁴⁶ Num sistema óptico, o diafragma é a abertura que controla a seção reta de um feixe luminoso que passa através desta, com a finalidade de regular a intensidade luminosa, reduzir as aberrações ou aumentar a profundidade focal ou de campo; sistema de paletas, proveniente da fotografia, que abre e fecha, permitindo ou não a entrada da luz, determinando assim até onde se poderá enxergar em foco ou a visão se tornará difusa, oferecendo a possibilidade de um uso expressivo das óticas ou objetivas, assim como da definição dos personagens ou situações em quadro).

⁴⁷ BAKHTIN, Mikhail, op. cit. (2003), p. 262.

(celulóide ou *zaffety*, som ótico ou magnético perfurado acoplado) pela utilização de vídeo na ilha de edição computadorizada, que teve uma influência decisiva tanto no sistema de cortes, empalmes, fusões, efeitos, etc., assim como nos aspectos estéticos. Os diferentes períodos históricos relacionam-se com mudanças estéticas que atingem as realizações cinematográficas: documentário (com suas subdivisões e especificidades essenciais, como o documentário antropológico-social, subaquático, ecológico, de artes plásticas, arquitetônico, histórico, etc), a comédia (que pode ser paródia, comédia musical, comédia romântica, farsa, etc), o filme policial (centenas deles foram realizados baseados nas novelas de Agatha Christie e William Irish), de terror (as diferentes versões de *Drácula* de Bram Stoker; *Frankenstein* de Mary Shelley; os filmes produzidos em base nos contos de Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft, etc), de espionagem (os tantos filmes de James Bond-007, sobre histórias inicialmente escritas por Ian Fleming), de mistério (a recente e interminável série *Lost*), espaciais (as séries *Allien*, *Jornada nas Estrelas* e *Guerra nas Estrelas*), etc.

Segundo Bakhtin,

a riqueza e a diversidade dos gêneros do discurso são infinitas porque são inesgotáveis as possibilidades da multiforme atividade humana e porque em cada campo dessa atividade é integral o repertório de gêneros do discurso, que cresce e se diferencia à medida que se desenvolve e se complexifica um determinado campo. Cabe salientar em especial a extrema heterogeneidade dos gêneros do discurso (orais e escritos).⁴⁸

Esse tema é de grande importância para poder classificar, entender e aprofundar as categorias essenciais, chegando ao âmago do problema dos gêneros do discurso, que estavam agrupados de maneira muito primária e obsoleta. Bakhtin mesmo percebe esse problema, quando especifica que

[...] a questão geral dos gêneros discursivos nunca foi verdadeiramente colocada. Estudavam-se – e mais que tudo - os gêneros literários. Mas da Antiguidade aos nossos dias eles foram estudados num corte da sua especificidade artístico-literária, nas distinções diferenciais entre eles (no âmbito da literatura) e não como determinados tipos de enunciados, que são diferentes de outros tipos, mas têm com estes uma natureza *verbal* (lingüística) comum. Quase não se levava em conta a questão lingüística geral do enunciado e dos seus tipos.⁴⁹

⁴⁸ Idem, ibidem.

⁴⁹ BAKHTIN, Mikhail, op. cit. (2003), p. 263.

No aspecto literário, até as décadas de sessenta e setenta estudavam-se ainda o drama, a tragédia, a comédia, a paródia, a farsa, a lírica, o épico e o retórico como únicos gêneros existentes, quando a literatura e, especialmente, outras mídias (como o cinema, o vídeo, o teatro, os *happening* e as intervenções em artes plásticas, a computação gráfica, etc.) já dispunham de materiais que não tinham classificação nos itens provindos do universo greco-latino e que portanto careciam de uma teoria que sustentasse sua funcionalidade, mudanças e operatividade. Conforme destaca Bakhtin:

Não se deve, de modo algum, minimizar a extrema heterogeneidade dos gêneros discursivos e a dificuldade daí advinda de definir a natureza geral do enunciado. Aqui é de especial importância atentar para a diferença essencial entre os gêneros discursivos primários (simples) e secundários (complexos) – não se trata de uma diferença funcional. Os gêneros discursivos secundários (complexos – romances, dramas, pesquisas científicas de toda espécie [...] etc) surgem nas condições de um convívio cultural mais complexo e relativamente muito desenvolvido e organizado (predominantemente o escrito) – artístico, científico, sóciopolítico, etc. No processo de sua formação eles incorporaram e re-elaboram diversos gêneros primários (simples), que se formaram nas condições da comunicação discursiva imediata.⁵⁰

Nesta etapa de fundamentação da teoria bakhtiniana o exemplo do cinema que estávamos utilizando é o que melhor nos permite conferir até que ponto seu sistema de classificação e análise é funcional e possui um alto grau de aplicabilidade. Com efeito, os gêneros do discurso encontram uma grande heterogeneidade na produção audiovisual como um todo, segundo já vimos e enumeramos brevemente, devido justamente à árdua tarefa de estabelecer a natureza geral de cada enunciado. Exporemos, então, a modo de amostra, alguns dos gêneros discursivos primários (simples), gerados nas situações comunicacionais discursivas próximas ou diretas.

Desde que se definem os lineamentos básicos de um conflito, como estrutura essencial de um roteiro de ficção, por exemplo (evidentemente caracterizado como um gênero discursivo secundário, devido a sua imensa complexidade técnica, literária, imagética, etc) realiza-se uma minuciosa “caracterização de personagens”, na qual cada um dos personagens principais – e obviamente os protagonistas - são construídos aos poucos, com extremo detalhe e riqueza de elementos constitutivos.

⁵⁰ Idem, *ibidem*.

Esse processo se faz com detalhes observados e apontamentos tomados da realidade. Cada personagem é a soma de partes de muitas pessoas reais que o roteirista tomou como base para construir um personagem maior que englobe fragmentos de diversos outros. Essas pequenas partes, seus gestos característicos, mímica, aspecto exterior, maneiras de vestir, de agir, caminhar, falar, poderiam ser vistos como gêneros discursivos primários. O roteiro pronto, com seus personagens perfeitamente caracterizados, pertence aos gêneros do discurso secundários, que resumem e reabsorvem os mais simples. Mas temos que determinar claramente a sua diferenciação:

A diferença entre gêneros primário e secundário (ideológicos) é extremamente grande e essencial, e é por isso mesmo que a natureza do enunciado deve ser descoberta e definida por meio da análise de ambas as modalidades; [...] Achamos que em qualquer corrente especial de estudo faz-se necessária uma noção precisa da natureza do enunciado em geral e das particularidades dos diversos tipos de enunciados (primários e secundários), isto é, dos diversos gêneros de discurso [...] a língua passa a integrar a vida através de enunciados concretos (que a realizam); é igualmente através de enunciados concretos que a vida entra na língua”⁵¹.

Para continuar com nossos exemplos cinematográficos, diremos que o estudo dos enunciados seria a análise dos planos seqüenciados, com sua diversidade de características técnicas externas: movimentos da câmara, *travellings*, laterais à esquerda ou direita, *travellings* à frente ou atrás, panorâmicas em todos os sentidos (acompanhando a ação dos personagens ou como ‘subjativa’ que mostra o que algum dos protagonistas está enxergando no ambiente ou na paisagem), *gruas*⁵² em sentido ascendente ou descendente, com lateralidade panorâmica, avanço ou retrocesso sobre o eixo (ou seja, centralizada no ponto de fuga perspectivo central), o jogo de luzes, o tipo de lente utilizado na câmara e o tamanho do plano.

Esses elementos operam no aspecto externo do plano. O que sustenta o aspecto interno é o conflito, o grau de significação inserido em cada plano suporte, os diálogos, a dramatização. O parâmetro “temático” configura a estrutura do filme; o “estilo” são os elementos cuidadosamente selecionados, o nível lexical com o qual a enunciação ficará em condições de ser constituída. E a “construção composicional”

⁵¹ Idem, p. 264-265.

⁵² Guindaste especialmente fabricado para uso cinematográfico, usado em exteriores ou dentro de grandes estúdios de filmagem. Têm a capacidade de movimentar-se em todas as direções. No seu topo leva uma plataforma em cuja extremidade se assegura a câmara, seu operador e, por vezes, até o diretor.

integra o diafragma⁵³ com o enquadramento dado a cada uma das tomadas. Quer dizer, a maneira como o diretor conta sua história com imagens. O estilo é a forma em que roteirista, diretor de fotografia, editor e diretor escrevem a história na tela (como diria Robert Bresson).

Esses elementos estilísticos que se verificam na linguagem cinética audiovisual constituem a diferença entre os gêneros primários e secundários e, essencialmente, mostram a natureza complexa e profunda do enunciado. Portanto, se tais enunciados propostos por Bakhtin realizam a língua, os enunciados audiovisuais constroem a obra e a própria linguagem cinética. Assim, as recorrências imagéticas terminam virando estilo.

Todo estilo está indissolúvelmente ligado ao enunciado e às formas típicas de enunciados, ou seja, aos gêneros do discurso. Todo enunciado – oral e escrito, primário e secundário [...] em qualquer campo da comunicação discursiva – é individual e por isso pode refletir a individualidade do falante (ou de quem escreve), isto é, pode ter estilo individual [...] A relação orgânica e indissolúvel do estilo com o gênero se revela nitidamente também na questão dos estilos de linguagem ou funcionais [...] O estilo integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento.⁵⁴

Ou seja, a nível artístico-literário ou cinematográfico, para continuar com nossos exemplos de aplicação das teorias bakhtinianas, o estilo é inerente ao enunciado, considerando os complexos elementos imagéticos, sonoros, musicais e representativos que lho constituem e também as formas típicas de enunciados que integram esse grande grupo de gêneros do discurso, orais, escritos e filmados, ditos primários (como “*inserts*” ou breves elementos componentes dos planos maiores) ou secundários, mais complexos e abrangentes.

Nas artes, o estilo individual faz parte do plano do enunciado. É uma característica dos criadores e suas obras. O estilo individual manifesta-se fundamentalmente pela maneira de usar os recursos técnicos, de reunir os elementos constitutivos, e pela forma com que o autor constrói a obra, utilizando-se das etapas simultâneas e sucessivas, gerando uma estrutura individual e articulações que lhe são peculiares, ao ponto de o público reconhecer sua forma de encadear imagens, de elaborar filmes. Esse reconhecimento se expressa

⁵³ Que é a abertura pela qual entra uma determinada quantidade de luz, determinando assim mesmo a profundidade de campo ou foco da cena.

⁵⁴ BAKHTIN, Mikhail, op. cit. (2003), p. 266.

claramente na adoção de neologismos que têm a ver com o estilo de um criador, como é o caso de Federico Fellini (*A Dolce Vitta*, *8 1/2*, *Satiricon*, *A nave vá*, *Amarcord*), haja vista que o público alcunhou o termo *felliniano* para indicar, precisamente, uma certa atitude surrealista, uma tendência a criar cenas mágicas, inventivas, plenas de ironia, simbólicas, extravagantes. Bakhtin termina essa parte de seu trabalho, explicitando que

as mudanças históricas dos estilos de linguagem estão indissoluvelmente ligadas às mudanças dos gêneros do discurso. A linguagem literária é um sistema dinâmico e complexo de estilos de linguagem; o peso específico desses estilos e sua inter-relação no sistema da linguagem literária estão em mudança permanente [...] Os enunciados e seus tipos, isto é, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem [...] Onde há estilo, há gênero [...] tanto os estilos individuais quanto os da língua satisfazem aos gêneros do discurso.⁵⁵

Com efeito, na medida em que mudam os enunciados transformam-se os gêneros do discurso. Essas mudanças, invariavelmente, geram câmbios estilísticos notáveis. As mutações parecem ser cíclicas, temporárias, possuem seu grau de historicidade e, decerto, estão em estreita vinculação com as modificações sociais. A linguagem literária é um receptáculo onde todas as dinâmicas e complexas variantes estilísticas encontram seu espaço de compreensão, ordenamento e expressão. Uma história dos gêneros do discurso lançaria de imediato luz sobre as substituições dos estilos literários que, por certo, poderiam ser convertidos em provas incontestáveis das transformações no decurso histórico da sociedade como um todo, com suas componentes econômicas, antropológicas, científicas e culturais. O estudo da evolução dos enunciados e, por lógica conseqüência, dos gêneros do discurso, ofereceriam verificações determinantes acerca das mútuas influências, correlações, trocas, intercomunicações que se sucederam a nível social. O “estudo do enunciado como unidade real da comunicação discursiva”, de certo, é o instrumento fidedigno para indagações profundas, suficientemente aptas como para dar conta dos complexos câmbios estilísticos e da linguagem.

O roteiro, à semelhança do romance, vale-se da representação de vozes sociais, como memória semântica do “aqui e agora” - que inclui “o que é e o que não é”. Venturelli assevera que “O universo da rua, do porto, do mercado, verdadeiras

⁵⁵ Idem, p. 268.

vitruines de disparatadas linguagens é a fonte real do romance [...] A língua como entidade única e oficial é desbancada e novas interpretações do mundo entrincheiram-se em todo ato de linguagem, contaminado pelo que o mundo é aqui e agora”.⁵⁶ O exemplo característico que se dá nestes casos sempre é o escritor mexicano Juan Rulfo (1917-1986), que em seu romance *Pedro Páramo*, e em seu livro de contos *El llano en llamas* resgata a fala popular dos camponeses dos desertos do Norte do país, e das regiões que rodeiam o México (Distrito Federal); ou também a prosa de João Guimarães Rosa, em contos como “Melim-Meloso” ou em seu romance *Grande Sertão: Veredas*, em que a fala dos tropeiros e camponeses é trasladada e posta em função estética.

Por sua parte, Tezza afirma que “Analisar um romance é rastrear as línguas que nele dialogam e compreender os desvios que cada uma sofre na obra, segundo as intenções de seu autor (não o autor biográfico, mas uma espécie de “voz que escreve”). Neste texto o autor se propõe “estudar os ângulos de refração no romance, o que implica mergulhar nas inter-relações dialógicas que constituem o cerne da narrativa.”⁵⁷ Deveria se considerar também o fato de que, por vezes, o monólogo interior do protagonista (que aparece no texto como uma narração em primeira pessoa, mas que, pela mesma razão, apresenta um certo “distanciamento”) é um espelho do entorno do protagonista, uma descrição pormenorizada dos outros personagens, do próprio autor (dessa “voz que escreve”) da qual oferece um retrato ideológico, moral e social, desde uma perspectiva sempre historicista (sem os mecanicismos dos Formalistas Russos que antecederam Bakhtin, nem dos “Deterministas Soviéticos” que o pensador enfrentou).

Maria Celina Marinho faz uma série de perguntas, inspirada na leitura de Bakhtin, as quais fornecem alguns caminhos de análise no que respeita à composição de vozes presentes no romance, perfeitamente ajustáveis à análise do roteiro:

- Como são caracterizadas as linguagens de personagens de diferentes grupos sociais?

⁵⁶ VENTURELLI, Paulo: Deus e o diabo no corpo dos meninos – sexualidade, ideologia e literatura: diálogos. In: FARACO, Carlos Alberto, TEZZA, Cristóvão, CASTRO, Gilberto de (orgs.). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba: Editora UFPR, 2001. p. 305-335.

⁵⁷ TEZZA, Cristóvão. A construção das vozes no romance. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, São Paulo. Editora da UNICAMP, 1997. p. 219-228.

- Através de que forma de citação essas personagens são dotadas de voz?
- Que tipo de acento apreciativo suas palavras recebem?
- Que intersecção com outros discursos suas falas revelam?
- De que modo essas vozes atuam na composição do discurso romanesco?⁵⁸

Estas respostas deveriam ser procuradas entre os próprios romancistas que utilizam uma variedade de “vozes” nos diálogos de seus escritos. Porém, ensaiaremos nós mesmos a tentativa de uma resposta. A caracterização dos personagens no roteiro cinematográfico de ficção supõe sempre a observação precisa (o mais rica possível) da realidade, o que inclui, obviamente, a maneira de falar e a utilização que o grupo social faz das diversas linguagens empregadas, com citações diretas e acento determinado (e praticado exaustivamente pelos atores). Assim mesmo, se os atores não conseguirem, existem dubladores capacitados como para encarar essa tarefa. A utilização de uma ou várias linguagens características sempre revela relações e contrastes interessantes em suas intersecções com outros discursos, indicação de regiões de origem, etnias, profissões. Esses contrastes e graus marcantes de oposição formam parte da caracterização dos personagens e do clima no qual se desenvolve o conflito ou trama. A diversidade de vozes atua de diferentes maneiras dentro do discurso cinematográfico, revelando as diferenças, fazendo ostensiva a marca dos personagens, enriquecendo a realidade argumental do roteiro.

Conforme salienta José Luiz Fiorin:

Bakhtin não vai teorizar sobre o gênero, levando em conta o produto, mas o processo de sua produção [...] Seu ponto de partida é o vínculo intrínseco existente entre a utilização da linguagem e as atividades humanas. Os enunciados devem ser vistos na sua função no processo de interação [...] Essas esferas de atividade implicam a utilização da linguagem na forma de enunciados. Não se produzem enunciados fora das esferas de ação, o que significa que eles são determinados pelas condições específicas e pelas finalidades de cada esfera [...] Só se age na interação [...] e o agir motiva

⁵⁸ MARINHO, Maria Celina N. Transmissão do discurso alheio e formas de dialogismo em *Vidas Secas* de Graciliano Ramos. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin, dialogismo e construção do sentido*. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP. 1997. p. 249-260.

certos tipos de enunciados, o que quer dizer que cada esfera de utilização da língua elabora tipos relativamente estáveis de enunciados”.⁵⁹

A tese baktiniana tem mais em conta o processo que levou ao enunciado relativamente estável a se consolidar como um gênero do discurso, numa esfera de atividade humana em particular, que as características do produto. Importa-lhe essencialmente a interação entre o uso da linguagem e as esferas de atividade social, ou seja, entre linguagem e sociedade, sabendo que fora dos núcleos dessas práticas não se geram enunciados, o que implica que cada esfera humana produz seus enunciados, determinados por condições particulares e finalidades próprias. Assim, cada grupo de cineastas, em cada país ou etnia, em cada grupo de profissionais que vêem sua atividade como uma forma de se expressar artisticamente, ou levados por um afã de aperfeiçoamento técnico, ou se importando fundamentalmente com o retorno econômico de seus produtos, cada um destes núcleos como esferas da atividade humana produz seus enunciados mais ou menos estáveis, o que origina gêneros do discurso, ou seja, idéias para serem filmadas, para produzirem filmes, linhas argumentais (*story-line*), sinopses, argumentos, roteiros, cada qual com suas características e penetração no mercado. Bakhtin é claro e categórico, quando expressa:

Os gêneros são, pois, tipos de enunciados relativamente estáveis, caracterizados por um conteúdo temático, uma construção composicional e um estilo. Falamos sempre por meio de gêneros no interior de uma dada esfera de atividade. O gênero estabelece uma interconexão da linguagem com a vida social. A linguagem penetra na vida por meio dos enunciados concretos e, ao mesmo tempo, pelos enunciados a vida se introduz na linguagem. Os gêneros estão sempre vinculados a um domínio da atividade humana, refletindo suas condições específicas e suas finalidades. Conteúdo temático, estilo e organização composicional constroem o todo que constitui o enunciado, que é marcado pela especificidade de uma esfera de ação.⁶⁰

Porém, como estes conceitos se verificam na prática artística? Os planos seqüenciados – integrados por uma infinidade de detalhes técnicos - são os *enunciados*, que devem ser vistos sempre na sua função no processo de interação e que, por serem relativamente estáveis, transformam-se em *gêneros discursivos*. Estes se caracterizam por um *conteúdo temático* (a trama, o conflito, o

⁵⁹ FIORIN, José Luiz: Os Gêneros do Discurso. In: *Introdução ao Pensamento de Bakhtin*. São Paulo: Ática, 2006, p. 61.

⁶⁰ BAKHTIN, Mikhail, op. cit. (2003), p. 61.

desenvolvimento da ação e reação entre os personagens em sua luta com o meio social ou entre grupos e forças contrapostas, os diálogos, a representação dramática) que não é o assunto específico mas um *domínio de sentido* de que se ocupa o gênero, quer dizer, o chamado *efeito de significação; uma construção composicional*, que em cinema chama-se “gramática cinematográfica”, a linguagem cinética audiovisual em ação, a relação de um plano com o outro, o encadeamento sucessivo de imagens, a utilização descritiva, emotiva, dramática, a costura que a música incidental vai realizando, a montagem ou edição das partes; e o *estilo*, que é a maneira de organizar os elementos, desde os mais pequenos adereços que se encontram dentro da cenografia, até as cenas mais importantes, nas quais o papel dos atores cresce com a tensão dramática.

A utilização desses meios é específica de uma esfera de ação, porque os gêneros sempre se encontram vinculados a um determinado domínio de atividade humana, a um sector da vida social, refletindo suas condições específicas e suas finalidades, representam determinados grupos ou categorias sociais, identificam-se com certos setores. Existe uma interconexão permanente da linguagem com a sociedade como tal. Precisamente, pode-se dizer que a linguagem cinética audiovisual se introduz na vida através dos enunciados concretos, ou seja, dos planos em continuidade, gravados profundamente na memória dos espectadores e citados permanentemente nos meios de comunicação se o filme transformou-se num “cult”. Isso ocorre porque o público em geral não lembra do filme inteiro, senão de uma cena, de alguns dos enunciados concretos. Por outra parte, é também pelos enunciados, pelos planos e cenas impactantes, pelas soluções de linguagem realmente criativas (e por isso, significativas), que a vida penetra na linguagem (porque o roteirista e o diretor, para escrever e realizar essas tomadas, esses fragmentos, essa história contada em imagens, tiraram inspiração e subsídios da vida mesma, da sociedade à qual agora volta o filme, procurando ocupar o seu lugar).

Trasladado especificamente à linguagem cinética audiovisual fica claro, então, que os gêneros do discurso são o encadeamento dos planos que, segundo a ortodoxia, tem que acontecer seguindo uma correlação de quarenta e cinco graus, podendo chegar no mínimo a trinta. Ou seja, cada um dos planos realizados deve

estar localizado a não menos de quarenta e cinco graus do anterior (podendo alcançar até noventa graus), com o qual a leitura dos planos em seqüência se faz mais fácil e, uma vez interiorizada, o público pode ler essa forma de narração em continuidade, sem sobressaltos.

Uma outra figura discursiva da construção composicional é a continuidade denominada de maior – média - menor (ou vulgarmente 3 / 2 / 1), que funciona como o exemplo dos dêiticos que ancoram a carta no tempo e no espaço (o lugar desde onde se escreve e a data em que se fez e/ou envia a missiva), ligando uma pessoa em particular (o remetente) que escreve para uma outra (o destinatário) que recebe a comunicação. Quer dizer, no caso do cinema, na etapa de captação de imagens, primeiro se realiza um plano geral (que cobre, por exemplo, uma esquina inteira, tomada desde o alto, na qual se observam as construções das quatro ruas que se encontram e, entre todos os prédios, um edifício em especial, apartamentos, escritórios, hotel, onde algum dos protagonistas se encontra, e onde justamente a câmara (seguindo a ação) irá procurá-lo. Num segundo momento, filma-se um plano geral bem mais curto (sempre a quarenta e cinco graus do anterior, ou não menos de trinta graus), que mostra mais em detalhe uma parte da rua onde os acontecimentos irão desenvolver a continuação.

Para encerrar a série de planos com uma tomada muito mais curta ainda, que mostra em detalhe uma entrada, *hall* ou vestíbulo, por onde vai entrar (ou sair correndo) o protagonista (sempre mantendo a alternância de angulação). Dessa maneira, o espectador vai se aproximando do lugar onde vão suceder importantes acontecimentos da história, de maneira paulatina, fluida, identificando o espaço e tendo uma clara referência dos lugares-chave que chamarão sua atenção de imediato e que têm importância no ordenamento das situações.

E como funciona o estilo como seleção de meios lexicais? Para Bakhtin,

O ato estilístico é uma seleção de meios lingüísticos. Estilo é, pois, uma seleção de certos meios lexicais, fraseológicos e gramaticais em função da imagem do interlocutor e de como se presume sua compreensão responsiva ativa do enunciado [...] Bakhtin não pretende fazer um catálogo dos gêneros, com a descrição de cada estilo, de cada estrutura composicional, de cada conteúdo temático. De um lado, porque a riqueza e variedade dos gêneros é infinita, uma vez que as possibilidades de ação humana são inesgotáveis e cada esfera de ação comporta um repertório significativo de gêneros do discurso [...] Bakhtin insiste no fato de que os gêneros são tipos relativamente estáveis de enunciados. O acento deve incidir sobre o termo

relativamente, pois ele implica que é preciso considerar a historicidade dos gêneros.⁶¹

Portanto, retornando aos nossos exemplos de cinema, se, por exemplo, temos que realizar um estudo histórico-crítico do filme de Federico Fellini *La Dolce Vita* (França / Itália, 1960), não importa dizer simplesmente que a obra marca a transição estilística do autor-diretor do neo-realismo inicial para um certo simbolismo surreal, observar que a narração segue a personagem principal (Marcelo Mastroiani) como se fosse um relato em primeira pessoa, verificar uma abundância de cenas em que se percebe a falta de comunicação entre as personagens, ou falar da estruturação da trama na qual se mostram as diversas relações que o protagonista tem com várias mulheres (esposa, amante, e outras) até seu encontro com a fascinante “diva” sueca (Anita Ekberg) com a qual vive uma antológica cena na *Fontana di Trevi*. Nem concluir afirmando que a visão moderna e sofisticada que Fellini nos oferece da decadente Roma é uma maneira de denunciar a interferência norte-americana na Itália de pós-guerra e uma conseqüente futilidade da existência pela determinante influência do frívolo capitalismo. Importa, sim, compreender por que o enunciado dos filmes de Fellini desta etapa – e desta obra em particular, como pedra basal de uma nova estética posterior, que teria uma imensa influência nas cinematografias de todos os países (não esquecer a advertência de Bakhtin acerca do “historicismo”) - está realizado de uma maneira tão particular, com planos e seqüências que aludem à presença virtual-real de Cristo nos céus de Roma e da suposta visão da Virgem Maria nos arrabaldes da cidade. Importa explicitar por que os movimentos não são da câmara indo detrás dos atores, senão que a narração está construída com planos preferentemente realizados com lentes normais ou grande-angulares⁶², que mostram espaços abertos nos quais são as personagens que se deslocam, entrando e saindo, funcionando como num teatro de marionetes. Importa resenhar quais elementos (condições específicas e finalidades) da esfera da atividade cinematográfica podem ter levado a criar esse tipo de enunciado, o que, em última instância, permite a aparição de gêneros do discurso com essa temática, estilo e organização composicional. Ou seja, como se gera, já não uma nova

⁶¹ BAKHTIN, Mikhail, op. cit. (2003), p. 62-63.

⁶² Grande-Angulares: objetivas de pequena distância focal (no passo de 35mm as mais usadas são as de 24, 28 e 35), que cobrem um extenso campo visual.

linguagem, senão uma nova apropriação da linguagem cinética audiovisual. Para tanto, cabe indagar sobre a montagem das cenas e o modo de editá-las em continuidade, com o aspecto e a configuração que tem a montagem dos sucessivos quadros. Devem ser destacadas ainda as finalidades da esfera de atividades artísticas em geral, e cinematográficas em particular, no início da década dos sessenta – com sua imensa potencialidade revolucionária e contestatória -, as quais eram tão completamente diversas de outros períodos históricos.

Decerto, para determinar esses importantes pontos, teríamos que analisar exaustivamente o conteúdo temático, o estilo e a organização composicional. Sabendo que o estilo é uma seleção de certos meios lexicais, a análise teria que se centralizar nesse processo seletivo, nas escolhas, que com certeza devem ter sido minuciosas, e não só do diretor como também de seus colaboradores – não esquecer que o cinema é uma arte de equipe e não uma tarefa individual, como a literatura. Ou seja, verificar como foi organizado cada plano e grupo concatenado de planos (seqüência ou cena) e como se desenvolveu precisamente a gramática do encadeamento, do relacionamento desses planos (segundo os eixos paradigmático e sintagmático), assim como do efeito que se origina justamente pela contigüidade das tomadas, como um efeito de significação adicional, que deve sublinhar a receptividade procurada.

Enfim, as propostas de Bakhtin nos levam a um outro tipo de estudo analítico, com resultados certamente diferentes, que ofereceriam novas fontes de luz para esclarecer diversos outros temas e questões, conforme explicitaremos no capítulo seguinte.

3 ARTICULAÇÕES DA LINGUAGEM CINÉTICA AUDIOVISUAL: O ESPAÇO-TEMPO

3.1 Organização seqüencial por planos

Em realidade, desde o ponto de vista fenomenológico, um filme (vídeo ou produção multimídia em geral, que tenha como eixo central a narrativa, documental ou ficcional) é uma sucessão inter-relacionada de fragmentos de tempo e de espaço. No roteiro está já determinada a maneira de organizar seqüencialmente os planos, o espaço que cada um deles poderá abarcar, a duração temporal aproximada desses planos e o momento em que a ação será cortada para passar a um outro plano. Esses processos técnico-criativos serão realizados na filmagem (captação de imagens, rodagem ou gravações de cenas) e, especialmente, na montagem ou edição.

Sem ter em conta algumas pontuações menores, de utilização muito menos freqüente (fusão de uma tomada com outra, efeitos de sobre-impressão oferecidos pela ilha de edição computadorizada, *fade-in* - abertura de quadro, efeito de aparecimento gradual de imagem e som-, *fade-out* - escurecimento de quadro, desaparecimento gradativo da visibilidade da imagem no final da seqüência-, páginas que viram, cortinas que abrem ou fecham cenários, etc.) que são sempre substitutos do “corte” (*raccord*, *cutting*) podem ser identificadas cinco relações possíveis entre dois planos, em função do tempo. Obviamente os dois podem ser contíguos e se sucederem na montagem. De alguma maneira, o exemplo mais evidente dessa continuidade temporal é a passagem do plano que mostra um personagem falando para o plano de outra personagem que escuta, enquanto a voz da primeira prossegue em *off*, sem interrupções, como acontece no *campo e*

contracampo (campo filmado na direção oposta à do campo precedente; por exemplo: o personagem que no campo se encontra de frente para a câmera, é visto de costas no contracampo). O segundo caso é o chamado “corte direto”. Se o plano A apresenta uma personagem que se aproxima de uma porta, põe a mão no trinco e a entreabre, o plano B (tomado, por exemplo, do outro lado da porta) pode retomar a ação do ponto exato em que o plano anterior a havia deixado, mostrando o seguimento real da ação, localizando a personagem no patamar da porta no instante de terminar de abrir a porta. Este movimento de plano e contraplano (idem contracampo) também pode ser captado com uma câmara de cada lado da porta, de forma simultânea, o que vai nos dar dois planos diferentes e complementares, que mostrarão a continuidade da ação sob dois ângulos diferentes. Na moviola⁶³, na hora da montagem, corta-se o final da primeira tomada e o início da segunda para conseguir a reconstrução perfeita da ação executada pelo ator.

Não obstante, pode existir um hiato temporal entre esses dois planos, que resulta numa excelente ferramenta expressiva na linguagem cinética audiovisual: a *elipse*.⁶⁴ Com efeito, recuperando o exemplo da abertura da porta, no momento de unir os dois planos citados, pode-se suprimir uma parte da ação (eliminar alguns quadros de filme ou alguns frames de vídeo), especialmente do segundo plano, e então, no plano A a personagem chega à porta, bota a mão na maçaneta e gira; no plano B, ela acaba de fechar a porta atrás de si. Isto é uma elipse. Há distintas maneiras de construí-la para produzir diversos efeitos de passagem de tempo. A elipse tem a faculdade de afetar a seqüência de várias formas, devido a que a ação da cena pode demorar um certo tempo, portanto, a elipse consegue incidir assim desde 1/24 de segundo até vários segundos, eliminando o supérfluo e criando sentidos especiais. Além disso, tem a vantagem de poder ser situada em qualquer estágio da continuidade cinética.

O mesmo acontece em caso de continuidade temporal, quando a troca de plano é capaz de, teoricamente, intervir num lugar a escolher. Um montador experimentado afirmará que só tem um ponto preciso, exato, para o corte direto ou a

⁶³ Equipamento de edição cinematográfica em forma de mesa, constituído de visores de imagem, cabeças leitoras de som, e outros acessórios, em cujos rolos passam as tomadas em filmico e se controla a simultaneidade de ruídos, música, diálogos e, especialmente, a sincronicidade das imagens. Ilha de montagem.

⁶⁴ Elementos de descontinuidade temporal, salto no tempo (recuo, *flash back* ou *raconto*; avanço ou *flash forward*); sistema de passagem de tempo eliminando imagens intermédias.

elipse – assim como um mestre xadrezista dirá que, entre várias possibilidades de movimentos, só tem uma jogada correta. Com isso ele quer dizer que, em caso de cortar e unir os planos nesse exato ponto, a mudança ou passagem de um plano ao outro não será percebida pelo público e, portanto, a ação será fluida e sem distrações. Mas se o “estilo” do filme é menos clássico, e opta por uma continuidade na qual a estrutura de montagem é mais aparente (como no Cubismo Analítico de Picasso, ou nos quadros de Piet Mondrian), um leque de possibilidades se abre a esse respeito.

O primeiro tipo de *elipse* já foi explicado e exemplificado. Ele pode ser mensurado em tempo e o corte direto num ponto exato não deixa que ele seja notado pelo espectador. Porém há outras formas de elipse. De fato, a presença dessa articulação da linguagem audiovisual que permite realizar passagens de tempo revela-se, especificamente, pela ruptura ocasionada na continuidade da narração, seja só enquanto imagens ou através de uma fratura tempo-som ou imagem-diálogos. No exemplo já dado, o observador pode calcular mentalmente o tempo que foi suprimido. Agora, no caso de que a passagem fosse (de forma visual, sonora ou ambas) de um cenário a outro, a continuidade interrompida ficará indefinida, necessitando de alguma referência que ajude em sua identificação, como um relógio, o crescimento de uma criança, um calendário, as modificações de um jardim ou o aumento nas dimensões de um arvoredo, ou o notório envelhecimento de um elemento convencional da cenografia. Este é o segundo tipo de elipse e o terceiro tipo de corte na montagem. Nela podem passar minutos como anos. A personagem pode caminhar por um corredor rumo a uma outra habitação com vinte anos, e abrir a porta com cinqüenta. Pode iniciar a subir uma escada com um bebê nos braços e chegar ao primeiro andar com a criança da mão, caminhando a seu lado. Se considera uma elipse “em nível de roteiro”, e resulta muito proveitoso no que diz respeito à narrativa propriamente dita.

3.1.1 *Raconto ou fuga no tempo*

Uma outra articulação importante da linguagem cinética audiovisual é o “recuo no tempo”, processo utilizado, como a elipse, para dar uma descontinuidade

temporal, porém vinculada a elementos narrativos de conteúdo. Essa operação denomina-se “*raconto*” em italiano, e o termo descreve tão bem sua função, que assim é chamado também em outras línguas. Re-contar, recordar ou narrar de novo o que aconteceu. Uma mistura de memória e visão ilusionista do passado, que simplesmente pode ser uma versão onírica do acontecido; um ajuste de contas com o já vivido, como vingança psicológica em direção ao que se lembra apenas; fragmentos de um devaneio; ou uma expressão de desejo direcionada a um tempo que está fora do tempo .

Esse “recoo no tempo” também é conhecido, em inglês, como *flashback*. De forma similar à elipse, que suprime alguns segundos, minutos ou anos, o *flashback* pode regressar no tempo – e até modificar o seu fluxo segundo diversas versões do mesmo fato. Esse é o último tipo de fusão temporal, relacionado com a percepção mental difusa do tempo suprimido na elipse, e oposto às elipses que separam fragmentos temporais pequenos, essencialmente para eliminar “os tempos mortos” (que não são imprescindíveis na narração e nos quais não acontece nada significativo). É um recurso tomado da literatura, especialmente do romance, assim como o comentário ou a narração em *off*, que vem do discurso psicológico interno ou da continuidade do pensamento em primeira pessoa.

O pulo no tempo em direção ao passado tem sua função oposta no *flash-forward*, que opera como um “avanço no tempo” em direção ao futuro. Salto adiante, sonho, delírio, recordações do futuro, anelos, esperanças, fatos planejados que se vêem – na mente - como se já tivessem acontecido ou se concretizado. *Raconto*, elipses, fugas no tempo, sem que às vezes os protagonistas saibam em que direção.

3.1.2 Relações espaciais entre dois planos

Já vimos como funcionam as diversas articulações no tempo, dentro da linguagem cinética audiovisual. Agora vamos mostrar os três tipos de relações possíveis e totalmente independentes que existem entre o espaço de um plano A e o espaço de um plano B. Esses três tipos de relações apresentam analogias evidentes com as classes de relações temporais.

A primeira forma de vinculação espacial entre dois planos é também de continuidade (podendo ser, simultaneamente, de tempo). Aquele exemplo do personagem que abria a porta e entrava é, nos três casos, um exemplo de continuidade espacial, já que no plano B vemos a mesma porção de área (inteira ou parcialmente) que vimos anteriormente no plano A. Cortar sobre o eixo, quer dizer, de um plano maior para outro menor seguindo a mesma direção e com o mesmo eixo, passando pelo centro geométrico do retângulo do quadro, é um defeito acadêmico grave (que pode ser visto diariamente nas novelas da Globo, pessimamente enquadradas e com uma continuidade por vezes desastrosa). Contudo, se o corte sobre o eixo for dado em dois planos que se contrapõem um de frente para o outro, é correto e não produz sobressaltos no espectador, porque remete a uma conversação registrada através de plano e contraplano. Assim, toda modificação na distância focal ou de plano sobre o mesmo eixo (ou do mesmo lado dele), seqüenciada, com o mesmo tema e com unidade de espaço (no mesmo cenário ou locação) é, basicamente, um exemplo de continuidade de dois planos e, posteriormente, de um deles em relação ao outro, até que se veja concluída a sucessão.

A única relação espacial entre dois planos, depois das analisadas, é a descontinuidade espacial, ou seja, a visão oposta à anterior. Todavia essa descontinuidade espacial tem duas subdivisões que comportam duas separações aplicáveis à elipse e ao *'raconto'*. De certo modo, o plano B, ao mostrar um espaço totalmente distinto daquele mostrado no plano A, pode estar expressamente próximo do fragmento de espaço visto anteriormente (por exemplo, no interior de um ambiente, num local fechado ou delimitado). Tal situação possibilitou a criação de todo um vocabulário de orientação que sublinha sua autonomia face à terceira possibilidade, ou seja, a de descontinuidade total e radical, em que o plano B não se situa no espaço em relação ao plano A.

3.1.3 *Raccord de direção, de olhar e de posição*

Analisaremos agora o conceito de *raccord*, que às vezes se confunde com um corte ou com uma mudança de planos, mas *raccord* se refere aos elementos de

continuidade entre os planos, sejam dois ou mais. Sua significação, porém, é bem mais ampla, alcançando um amplo sentido no campo do espaço, onde podem existir problemas de *raccord* nos olhares, nas direções dos deslocamentos ou posições dos atores em relação à câmara, ou até de objetos que não estejam em *raccord*. Podem acontecer também problemas de *raccord* em nível de espaço-tempo, como por exemplo, em nossas tomadas da porta que se abre e se fecha, tem que se coordenar as velocidades entre os dois planos, para que não tenha um “salto visual”. A prova de que o *raccord* é símbolo de continuidade é que a *script girl*, cuja principal atribuição é verificar permanentemente a boa continuidade (de cenografia, vestiário, adereços, iluminação, etc), chama-se em inglês *continuity girl*, e em português, “continuista”.

Prestar especial atenção aos *raccord* de olhar, de direção ou de posição começou a se fazer imprescindível, quando o cinema começou a realizar planos mais curtos que os gerais, especialmente quando o “Primeiro Plano” deu à linguagem cinética audiovisual a possibilidade de aproximação, isolando o restante do espaço e se concentrando nos gestos e nas ações dos protagonistas (Bela Bálaz, o célebre teórico dos inícios do cinema, resumia: *O cinema é o primeiro plano*). Assim, os diretores e *cameraman* deviam observar certas regras para que o espectador não se perdesse, nem ficasse privado desse sentido de orientação que ele experimenta diante da cena teatral (e, talvez, diante das “cenas” da vida mesma). Foi assim que nasceram os *raccord* de espaço, direção do olhar e dos movimentos de atores, de objetos, de posição das pessoas, de deslocamentos de carros, dos grupos de figurantes, etc.

Os dois primeiros tipos de *raccord* referem-se aos casos em que há ruptura mas, também, proximidade espacial entre os planos. Percebeu-se que, quando o plano A e o plano B mostram, separadamente, duas personagens que devem olhar-se, a personagem A deve estar olhando para o limite direito do quadro e a personagem B para o esquerdo, ou vice-versa. Se em dois planos sucessivos as personagens estiverem olhando para o mesmo lado do quadro, o espectador sentiria que os atores não estavam se olhando e que, de repente, ele, espectador, tinha perdido a noção de espaço no cenário ou na locação onde a ação estava acontecendo. Tal constatação, por parte dos cineastas posteriores, compreende, por

si só, uma verdade fundamental: que tudo está dentro do quadro, que o único espaço no cinema é o da tela e que este é infinitamente manipulável através de toda uma série de espaços reais (e de uma enorme série de procedimentos como o citado). Essa desorientação do espectador, conseqüentemente, é um dos instrumentos fundamentais da linguagem cinética audiovisual. É exatamente nesse ponto que começam a nascer às articulações desta linguagem, que foi de uma importância capital na evolução humana e em seu acesso e domínio do universo imagético.

Como corolário ao “*raccord* de olhar”, descobriu-se igualmente o “*raccord* de direção” (uma personagem ou veículo, que sai do quadro pela esquerda para entrar num novo quadro, representando um espaço vizinho ou consecutivo, deverá obrigatoriamente entrar pela direita; do contrário, dará a impressão de haver mudado de direção).

Enfim, no que se refere às mudanças de plano com continuidade espacial, percebeu-se que, quando duas personagens se encontravam na tela num plano relativamente aproximado, as respectivas posições para o primeiro plano (personagem A à direita, B à esquerda) devem ser respeitadas nos planos seguintes, sob o risco de criar-se uma confusão visual, tendo o espectador, invariavelmente, a impressão de que uma inversão de posições na tela corresponde a uma inversão no espaço “real”.

3.1.4 *Metamorfose da linguagem cinética audiovisual*

Na medida em que as técnicas de *decoupage* ou filmagem (rodagem, gravação, captação de imagens) evoluíram, essas regras foram se firmando (ao que temos que acrescentar a Correlação de 45°, o sistema de filmagem com 3 – 2 – 1 e vice-versa, e o *Master-shot*, ou plano seqüência, que vimos no começo). Ao mesmo tempo métodos que permitiam respeitá-las foram sendo aperfeiçoados (devemos citar aqui também o sistema de cortes e a maneira de trucar as velocidades de câmara para dar continuidade a planos distantes ou demasiado próximos), contribuindo para tornar cada vez mais claros os seus objetivos: fazer com que o corte fosse “imperceptível” às mudanças de plano com continuidade ou proximidade

espacial. Como o advento do som, chegou-se rapidamente a uma espécie de “grau zero do estilo cinematográfico”, pelo menos no que se refere às mudanças de planos.

Dessa maneira, ficou por bastante tempo fixada uma certa ortodoxia. Podia-se, claro, fazer algumas mudanças ou, preferentemente, variações sobre essas bases, sempre que se conhecessem bem os fundamentos sobre os quais a estrutura estava montada. Veio um período no qual predominava uma sorte de “classicismo”, uma “boa forma”, uma forma “correta” de filmar e editar em relação ao espaço tempo.

Mas a linguagem cinética audiovisual foi mudando com a Nouvelle Vague francesa (Jean-Luc Godard, François Truffaut, Alain Resnais); o Cinema Polonês das décadas dos sessenta e setenta (essencialmente Munch, Kavaleroitch e Andreij Wajda); mestres italianos como Antonioni, Visconti ou Federico Fellini, e depois, Bertolucci e Tornatori; alguns Checo-eslovacos como Milos Forman e Kristof Zanuzzi; alemães como Win Wenders, Herzog ou Fazbinder; japoneses como Akira Kobayashi, Kon Ichikawa, Kaneto Shindo e o Mestre Kurosawa; e os muito radicais norte-americanos do New American Cinema (Jonas e Adolphas Mekas, Lionel Rogosin e outros). E também, claro, com o Cinema Novo brasileiro e artistas inquietos como Glauber Rocha, que acudiu à saga dos Cangaceiros do sertão, mas também outros diretores que convocaram a proteção da literatura, como Nelson Pereira dos Santos que filmou *Vidas Secas*, o romance de Graciliano Ramos, e Joaquim Pedro de Andrade, que recorreu a *Macunaíma*, obra do brilhante Mário de Andrade.

Regras eram transgredidas, fronteiras ficavam difusas. Quando apareceu o vídeo e a possibilidade de andar com a câmara na mão, como se fosse um olho que representasse a curiosidade de milhares de espectadores, a linguagem tornou-se mais subjetiva, por um lado, e por outro, mais comunicativa, neutral, dando uma idéia de “falsa objetividade”, de realismo em ação. As mídias se democratizaram, e a linguagem se banalizou, perdeu o rigor, a sintaxe precisa, a escolha minuciosa do repertório lexical. Com a ilha de edição informatizada, uma imensa massa de hábeis operadores de computador, com total desconhecimento da gramática dos planos, começaram a montar diversas produções, sem rigor nenhum. Então “o defeito virou

efeito”. Com o advento do vídeo-clipe, boa parte da linguagem trabalhosamente construída ao longo de mais de meio século foi “detonada” em suas bases de sustentação e pulverizada com financiamento de capitais internacionais e total beneplácito das companhias norte-americanas, detentoras até hoje do monopólio da distribuição mundial de material audiovisual.

Atualmente, é preciso repensar o papel dos multimídia, assim como o conceito da função e natureza da mudança de plano, do mesmo modo que o do fazer cinematográfico como um todo, e sua relação com a narrativa (literária e imagética).

3.2 Relações entre literatura e cinema

Começamos a perceber que uma organização racional dos “cortes” (e dos próprios *raccords*) se impõe. Como vimos, cada mudança de plano define-se, efetivamente, por dois parâmetros: um temporal e um espacial. Há então, de fato, quinze tipos fundamentais de mudança de planos, obtidos pela associação, uma a uma, das cinco possibilidades temporais às três possibilidades espaciais. Além do mais, em cada uma dessas associações, há uma variedade quase infinita, determinada pelo tamanho da elipse ou do *raconto* (*flashback* ou *flashforward*) e, acima de tudo, por esse parâmetro que, por si só, é variável ao infinito: as mudanças de ângulo e de distância focal sobre um mesmo assunto e as absolutamente intermináveis (e regradas, com uma imensa gama de possibilidades combinatórias, provindas das artes plásticas e a fotografia e estudadas pela Psicologia da Gestalt e pela Fenomenologia da Percepção Visual). Os movimentos de câmara e de personagens, o conteúdo e a composição de imagens sucessivas podem definir um determinado *raccord*, mas não as funções gerais (teóricas, lingüísticas) do *raccord*.

No que se refere ao conteúdo da imagem, é interessante saber que um primeiro plano de um homem imóvel, justaposto a um primeiríssimo primeiro plano de um prato de sopa, cria a ilusão de que o homem está com fome. Mas esta é uma função *sintática* que nos ajuda a analisar o *raccord* como *significante*.

Do fenômeno comunicativo da linguagem audiovisual participam também os movimentos de câmara (e os que os personagens fazem dentro do quadro, assim

como fora dele, influenciando grandemente o que ainda continuamos enxergando), as entradas e saídas de campo, a composição plástica de quadro (que jamais fica estático, senão que permanentemente se modifica, dentro e fora de quadro, a razão de 24 quadros por segundo), os cortes e elipses, etc.

Não obstante, acreditamos que, no futuro, a mudança de plano será, para a linguagem cinética audiovisual – como o foi para a fotografia analógica e digital - a base de estruturas narrativas infinitamente mais complexas. Esses quinze tipos de mudança de planos também podem interferir entre si, o que dá lugar a todo um outro jogo de permutações plausíveis de ser estruturadas. Efetivamente, no momento da transição, a articulação entre dois planos pode definir-se por uma das cinco características temporais e por uma das três características espaciais já descritas, mas o desenvolvimento do plano B (ou mesmo de um plano posterior) pode revelar, retrospectivamente, que ele pertence a uma outra categoria, seja ela espacial ou temporal ou ambas.

Até agora fizemos a explanação, sumariamente esboçada, da fisionomia de um jogo de “objetos” – os tipos de mudança de plano e os parâmetros que os definem - podendo prestar-se a uma organização de pautas rigorosas, quase musicais, por alternância ritmada, repetições, retroação, eliminação gradual, repetição cíclica e diversificação sistemática. Como se vê, nos preocupamos em mostrar a função de alguns dos muitos complexos elementos que o cinema domina e utiliza em forma permanente. E pode-se apreciar que o conjunto não parece tão abstratamente teórico quanto se poderia crer.

Atualmente, como a linguagem cinética audiovisual vem querendo se libertar gradualmente das estruturas literárias – promotoras do “grau zero do estilo cinematográfico”, que reinou absoluto desde os anos trinta e até a entrada dos sessenta, e ainda hoje exerce grande influência por ter sido a matriz da codificação toda -, é inegável que, apenas através da exploração sistemática das possibilidades estruturais inerentes aos parâmetros narrativos, poderão as mídias libertar-se das formas antigas e desenvolver novas, mas mantendo a capacidade de definir a ação e transmitir conteúdos profundos, sem apresentar uma casca de tecnicismos vazios que não comporta a mínima mensagem. Esses novos modelos comunicacionais poderão se articular de maneira orgânica, conferindo enfim à linguagem uma

autonomia formal, cujo específico imagético vem sendo procurado desde a pós-revolução dos sessenta. Trata-se de estabelecer relações conseqüentes entre as articulações da *decoupage* (plano de filmagem, rodagem, captação ou gravação, sistema de representação) e as do roteiro técnico, determinando-se mutuamente. É o caso também de dar a mesma importância à desorientação do espectador quanto à sua “nova” orientação, prodigalizando marcas e sinais para que o espectador possa viajar dentro do filme de uma maneira quase que própria, transversal, individual, sem perder a leitura normal do decurso narrativo.

São apenas dois exemplos das múltiplas dialéticas que poderão constituir a própria essência dessas mídias por vir. Formas de mostrar em que a operação “*decoupage* de uma narrativa” (escolha dos planos, enquadramento, profundidade de campo, duração, tamanho, movimentos dentro e fora da câmara, relação entre um quadro e outro, corte, *raccord*, composição, etc) não fará mais sentido para o verdadeiro técnico ou artista imagético profissional, em que a definição de *decoupage* manejada aqui deixará de ser uma concepção experimental e teórica para transformar-se num instrumento da prática. É este tipo de linguagem cinética audiovisual que está se gestando e poderá se ver em ação logo.

Esses estudos nascem como um ramo da área de investigação, tanto do cinema em comparação com outras artes, como da própria literatura em sua relação com diferentes expressões estéticas. Esse impulso, por sua vez, se aventura num campo disciplinar mais vasto denominado Literatura Comparada, que vai influenciar profundamente a aproximação entre o cinema - e, logo mais, de outras mídias- e a literatura, pois demonstra que o cinema pode, se assim o desejar, privilegiar a narratividade, além de que muitas das estruturas narrativas têm idêntico funcionamento nos dois sistemas semióticos em questão, o cinematográfico e o literário.

A teoria sobre o cinema, independentemente do ponto de vista adotado, seja semiológico (Roger Odin, Christian Metz, François Jost, etc.), estrutural (Raymond Bellour, Francis Vanoye, André Gaudreault, François Jost, etc.) ou narratológico (Seymour Chatman, Jacques Aumont, Michel Marie, Alain Bergala, Marc Vernet, etc.), desde muito cedo confirmou a possibilidade de aproximação entre o texto narrativo fílmico e o narrativo literário, em virtude da utilização idêntica que ambos

fazem da veiculação de uma história através de um discurso peculiar a cada texto, discurso este manipulado por uma entidade narradora que combina personagens, as quais protagonizam ações, situando-se num determinado espaço e num dado momento na linha do tempo diegético.

O tipo de obra mais interessante para tais exames poderá ser, eventualmente, o cinema de ficção, de preferência aquele que evidencia o seu modo de veicular a narratividade, ou seja, o cinema expressivo, que coloca a tônica na forma como se problematiza e exprime a realidade. Pode ser digno de atenção também o cinema que mantém algum tipo de relação intertextual com a literatura, bem como os textos de valor estético reconhecidos e sancionados pelo cânone, ainda que esta última questão seja bastante polêmica.

Além de características textuais semelhantes, há muito que o cinema e a literatura ensaiam relações de fascínio mútuo. Frequentemente o cinema se constrói sobre a literatura, adaptando vários gêneros literários, provindos, sobretudo, das formas naturais da literatura narrativa e dramática. Para demonstrar a forte ascendência da literatura em relação ao cinema, e a título ilustrativo, talvez seja lícito evocar aqui uma teoria limite das relações entre ambos: a que defende a existência de uma essência do cinema, de um pré-cinema, de um cinema *avant la lettre*, incrustado em determinados textos literários narrativos, anteriores à forma de expressão cinematográfica, e que teriam como especificidade o fato de os escritores ordenarem o relato em função da incidência do olhar do narrador, da *visualização* da cena a ser narrada. Assim, para os defensores dessa teoria, a essência do modo narrativo cinematográfico existiria já em potencial em determinados textos narrativos literários e a descoberta do cinema, na década de 90 do século XIX, não foi mais que a descoberta da tecnologia que permitiu concretizar uma forma de contar que enfatizava a visão perceptiva da imagem de uma cena.

Uma das vertentes dos estudos de literatura e cinema poderia analisar o interesse deste por aquela e apurar as razões sociológicas de tal preferência. Também está aqui subjacente uma questão de recepção do texto literário e as repercussões sobre a recepção posterior do texto fílmico, logo, esta problemática poderia ser encarada sob a perspectiva da estética da recepção. Porém, é também provável que, por sua vez, o texto narrativo literário tenha-se deixado contaminar por

técnicas narrativas próprias do cinema. Poderia também se julgar importante a análise sociológica e ideológica dos motivos desta contaminação, provavelmente relacionados, por um lado, com o impacto visual de determinadas imagens e o seu poder sugestivo, e por outro lado, com a facilidade comunicativa do cinema, de absorção imediata.

Além destas influências / preferências / contaminações mais ou menos indiretas, surgem, em certos momentos, intromissões explícitas daquilo que forma parte do específico fílmico na literatura ou vice-versa, fazendo, por vezes, que o cinema pareça com a sublimação declarada do que sonha o escritor em particular.

Um tema importante, a ser mais desenvolvido no próximo capítulo, é o sentido em que o roteiro audiovisual pode ser considerado *semelhante* e, ao mesmo tempo, *distinto* em relação aos gêneros literários. Semelhante pelo fato de reunir *drama* (texto representado por atores, interpretado, apresentado de forma oral, gestual); porque nasce de escrever e descrever uma situação conflitante, realizar caracterizações detalhadas de personagens, procurar ações para que nelas demonstrem o que têm dentro e possam expô-lo (sem precisar de discursos de auto-definição ou intermináveis monólogos interiores, sempre em off). Diferente porque utiliza-se de elementos narrativos - no que diz respeito a uma certa ideologia descritiva, ou estética da narração imagética - que necessitam de um canal de comunicação específico, fotográfico-sonoro, de um lado; ou vertida em palavras, com as possibilidades de infinitas referências a momentos distantes no tempo e no espaço, pelo outro. Comparativamente aos gêneros literário, o roteiro é diferente quando tais ferramentas construtivas não podem ser compartilhadas; quando eventos ou conteúdos precisam intensamente do "específico" fílmico (tanto quanto, por sua vez, o específico literário), por suas propriedades discursivas.

Por último, ainda é premente pensar na singular situação gerada pela cooperação entre o escritor-roteirista e o diretor-realizador, na *co-criação* do fato fílmico, como amiúde acontece em certos filmes, sobretudo, no cinema europeu culto. Entre os italianos, só por citar um exemplo, é famosa a colaboração do célebre Federico Fellini com uma enorme quantidade de talentosos escritores-roteiristas, tais como Susso Cecchi d'Amico, Tonino Guerra, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello

Rondi, Bernardo Zaponni e outros. A qualidade do texto literário parece, assim, inspirar e condicionar a qualidade estética do filme.

Quando se faz um filme, na maioria dos casos, para sua produção o realizador parte de uma base constituída por um argumento original escrito ou, muito freqüentemente, adaptado de um texto literário. Aos estudos comparados interessa, em particular, esta última categoria, que contém as linhas gerais da história e os diálogos. Quando estamos perante a adaptação de um texto literário, o produto final resulta da combinação peculiar que o realizador opera a vários níveis - em função da sua capacidade estética e do seu orçamento - e que vão desde a motivação da escolha até as opções que têm no parâmetro da adaptação; desde o tipo de realização e montagem até o elenco de atores e a seleção da equipe técnica auxiliar. O filme resulta, muitas vezes, da realização cinematográfica pessoal de um determinado texto literário que esteve na sua origem, e neste sentido pode-se afirmar que um filme baseado num romance não é uma cópia mecânica do original, senão a transposição de certa convenção mediante a qual quer se representar uma outra realidade ou universo mental.

Essa simples constatação pode ser o suporte de toda uma metodologia de análise comparativa, pois talvez se possam isolar formas peculiares de produção de sentido, se pudessem ser combinadas metodologias de análise textual e metodologias de análise fílmica, operando, só num primeiro estágio, a cisão entre o texto - que está na origem - e o filme, produto final, de forma a apurar maneiras próprias de modelização, construção ou re-construção do real. Os dois sistemas são completamente diferentes, e quando o filme adapta o romance acontece toda uma metamorfose: a intervenção da câmara como narrador o elemento que vai descobrindo a realidade em conflito; o fato de que o drama está 'encarnado' em atores, que oferecem uma determinada fisionomia aos personagens; a edição, que escolhe e recorta só alguns e determinados fragmentos de essa história; pela inclusão da música; e especialmente pelos diferentes códigos e convenções utilizados na realização do filme, elementos culturalmente significativos que mantêm vinculação com suas origens.

Consoante às especificidades de cada sistema semiótico (o literário e o cinematográfico) assim se poderão encontrar especificidades próprias na produção

do sentido. Nos estudos do texto literário é habitual a análise ter em conta uma, ou várias, das instâncias ou dimensões da literatura, a saber: o autor (como ser social, como doador do texto, como produtor do texto, como produtor de outros textos que formam sua obra), o contexto (o papel do contexto na produção do texto: adesão do texto a... ou rejeição de... um período literário, um movimento, uma forma natural da literatura ou um gênero), o texto (temática, modos de articulação entre a temática e o discurso que a veicula, relações do texto com os outros textos que constituem o corpo da cultura) e o leitor (formas de equacionamento desta instância pelo próprio texto, papel do leitor na busca ou na produção do sentido, homogeneidade ou variabilidade sincrônica e diacrônica da recepção de um dado texto). Dada a possibilidade de estabelecer um paralelo, ainda que redutor, entre as instâncias do literário e do cinematográfico (realizador - contexto – texto / filme - espectador), parece resultar operacional um esquema de análise que contemple as duas vertentes do fílmico (o texto e o filme) e que equacione as possibilidades de funcionamento de todas essas instâncias. É com base nesses pressupostos que se propõe um conjunto de possibilidades de análise que possa servir, metodologicamente, como ponto de partida aos estudos de literatura e cinema.

4 ROTEIRO: ESTRUTURA, GÊNEROS E TRANSITORIEDADE

4.1 Elementos constitutivos e misturas de linguagens

O que é precisamente um roteiro audiovisual? Como se escreve um roteiro? É construído de forma racional ou criado num raptó de inspiração? Essa mesma inspiração é literária, dramática ou audio-lumino-cinética? O trabalho é feito de forma individual ou por uma equipe entrosada, na qual cada especialista cuida de uma determinada parte?

Estas e outras perguntas são as que o público em geral não lembra de fazer depois de assistir a um filme, uma vez que a “realidade” do que se vê na tela parece apagar as etapas anteriores. O roteiro é um guia para o desenvolvimento de determinadas etapas que seguem uma estrita ordem de prioridades? Uma espécie de planejamento descritivo para a realização de um filme? Algo como a planta dos arquitetos, ou o projeto dos engenheiros? Um diagrama capaz de conduzir os passos dos encenadores, cenógrafos, fotógrafos, iluminadores, atores, vestiaristas, maquiadores, sonoplastas e tantos outros técnicos que participam da produção de um filme? Que dizem os especialistas? Em que podem nos ajudar os cineastas (roteiristas, argumentistas, adaptadores, dialogistas, dramaturgos, escritores, professores, críticos, teóricos, analistas, diretores), eminentes personagens sempre envolvidos em tarefas atinentes à criação, produção e distribuição de roteiros e, portanto, de filmes?

Syd Field, amparado em sua longa experiência em fazer e ensinar a fazer roteiros, compara e conclui:

Bem, não é um romance e certamente não é uma peça de teatro [...] Se você olha um romance e tenta definir sua natureza essencial, nota que a ação dramática, o enredo, geralmente acontece na mente do personagem

principal. Privamos, entre outras coisas, de pensamentos, sentimentos, palavras, ações, memórias, sonhos, esperanças, ambições e opiniões do personagem. Se outros personagens entram na história, o enredo incorpora também seu ponto de vista, mas a ação sempre retorna ao personagem principal. Num romance, a ação acontece na mente do personagem, dentro do *universo mental* da ação dramática [...] Numa peça de teatro, a ação ou enredo ocorre no palco, sob o arco do proscênio, e a platéia torna-se a quarta parede, espreitando as vidas dos personagens. Eles falam sobre suas esperanças e sonhos, passado e planos futuros, discutem suas necessidades e desejos, medos e conflitos. Neste caso, a ação da peça ocorre na *linguagem* da ação dramática; que é falada, em *palavras* [...] Filmes são diferentes. O filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos de filme [...] O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática.⁶⁵

O roteiro tem em comum com o romance e o drama o fato de estar geralmente dividido em início, meio e fim, embora essas etapas não se desenvolvam exatamente nessa ordem. Mas isto acontece com os roteiros de filmes clássicos e comerciais, produzidos por Hollywood. Nas obras de arte, essas estruturas originárias podem ser bem diferentes. Então, que quer dizer *estrutura*?

Essa palavra significa muitas coisas, a saber: é a organização, disposição e ordem dos elementos essenciais que compõem um corpo ou alguma coisa; é um processo, uma construção; mas também é o modo em que foi feita essa construção, pelo fato de ter a ver com a organização das partes e estar sempre em função de um objetivo de cunho genérico e global. A estrutura é aquilo que dá sustentação essencial, a armação, o arcabouço; pertence à ordem dos elementos que aportam constituição emocional e resistência psicológica, agregando, reunindo elementos que compõem um todo, verificando assim mesmo sua inter-relação com este todo. Mas, simultaneamente, é um processo organizativo, construtivo (no modo como as partes de uma construção são organizadas entre si para ter sustentação, solidez), como no caso da estrutura do roteiro audiovisual. Em lingüística, estrutura é a rede de associações que se constroem a partir de correlações e oposições entre os elementos lingüísticos; e em sociologia, o sistema de crenças e valores religiosos pertencentes aos membros de um grupo social; o conjunto das inter-relações sociais de uma cultura, como costumes, família, ordem jurídica, etc.

⁶⁵ FIELD, Syd. *Manual do roteiro (os fundamentos do texto cinematográfico)*. Tradução de Álvaro Ramos. 2. ed, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

Tudo isso e mais um pouco é o que significa no campo da concepção e criação de roteiros. A estrutura é a trama que sustenta a obra e mediante a qual se desenvolve o conflito que enfrentam os personagens entre si, com eles mesmos, e com o meio ambiente, num determinado contexto social e numa etapa histórica específica. A estrutura é como a urdidura do tecido, é a forma básica do roteiro que sustenta e assegura todos os elementos do enredo em seus respectivos lugares. Então vemos que deve existir um conflito. Um enfrentamento que se desenvolve (e eventualmente se resolve) através de ações e diálogos. E quanto menos diálogos melhor, porque então teremos mais cinema e menos teatro.

Os velhos mestres de cinema usavam a comparação com o xadrez. Que se necessita para jogar xadrez? As peças, o tabuleiro e os jogadores. E que mais? Pois a regras, porque sem elas não existiriam limites, nem começo de jogo, nem meio jogo, nem final de jogo. Então, onde está o xadrez? No enfrentamento das partes, na relação conflitante das peças e o todo, no embate de ambas facções na moldura do tabuleiro. O xadrez está no choque organizado, determinado pelo regulamento, desenvolvido na estrutura funcional das regras. Assim mesmo, a obra audiovisual está prevista, planteada no roteiro, e documentada no filme. O jogo (o xadrez ou o cinema) está na ação estruturada, na relação das partes entre si que fazem o todo.

Da mesma forma, a história que quer ser contada é uma totalidade, que por sua vez tem uma série de partes, de elementos constitutivos: os personagens, as múltiplas cenas representadas numa diversidade de locações, os movimentos de câmara, os diálogos, o efeito de luzes e sons, a música, a inter-relação entre as distintas tomadas. A estrutura é que assegura esse todo, essa narrativa em seu respectivo lugar, assim como a relação dos elementos encontrados (e desconstruídos) é que unifica e dá corpo ao roteiro, ao conflito, ao enredo, à totalidade das ações.

Esse é o paradigma estrutural, o modelo ou esquema conceitual, a estrutura essencial, básica, primordial, fundamental do roteiro. Uma forma de contar em imagens e sons. Desde as cavernas, quando o poeta-mágico-xamã, quando o artista-médico-sacerdote de que fala Arnold Hauser⁶⁶ declamava e cantava o mito das origens da linguagem e da tribo, pronunciando com cuidado e infinito prazer

⁶⁶ HAUSER, Arnold. *História social de la literatura y el arte*. Grijalbo, 1966.

essas metáforas que lhe permitiam dar nome às coisas, e medir o tempo, e ordenar os dias, e encurtar as noites, e espantar o medo, e explicar a vida, quando tudo isso acontecia e o xamã-mutante se convertia em tigre, em *runa-uturunco*⁶⁷ ante os olhos desorbitados de seus irmãos, desde essas entranháveis origens o ser humano vem contando histórias. Porém, segundo lembra Jean-Claude Carrière, um dos mais relevantes roteiristas do cinema, parceiro do genial Luis Buñuel,

quando em 28 de dezembro de 1895, abriram o primeiro cinema público no *Grand Café*, num bulevar de Paris, os irmãos Lumière achavam que a sua atração duraria pelo período das férias, e talvez até por mais alguns anos, mas que as pessoas se cansariam dela como a gente se cansa de um brinquedo. No seu nascimento, o cinema ou, para ser mais preciso, o filme projetado em um auditório, já se sentia temporário.⁶⁸

Quer dizer, os Lumière pensavam que tinham descoberto uma engenhoca, jamais uma nova forma de expressão plausível de desenvolver uma linguagem revolucionária que mudaria o pensamento e a psique humana.

Em *Iniciação ao Cinema*, J. P. Chartier faz uma aguda observação acerca da relação entre diversas linguagens artísticas e sua penetração social:

O cinema é um meio de expressão muito recente ainda para que seja possível prever, exatamente, a transformação que a linguagem das imagens trará ao conteúdo mesmo da cultura, mas é preciso assinalar que ele reencontra, a partir dos filmes falados, uma tradição antiga, muito mais importante na história da humanidade do que a escrita: *a tradição da cultura oral*. A cultura oral, o ensinamento oral, eram a base de toda civilização até uma data relativamente recente [...] O filme resume as vantagens da transmissão oral e o caráter fixo e permanente do livro.⁶⁹

A psicologia da percepção visual, teoria da *gestalt* ou gestáltica, postula que a mente humana possui capacidades inatas para criar formas ou estruturas formais; considerando estas como conjuntos organizados, cujos elementos têm uma tendência espontânea a estruturar-se, sendo assim o dado imediato da percepção. Tais teorias levaram os pensadores gestálticos a realizar sólidas contribuições às noções de forma cinematográfica, inclusive as vertentes que analisam especificamente as respostas do público frente a determinados estímulos. Já Paul Cézanne tinha ensinado que, nas artes plásticas, "*quando a cor alcança sua máxima*

⁶⁷ Homem que se transformava em felino (jaguar ou puma) nos rituais das culturas pré-colombianas, tanto dos Andes como das florestas.

⁶⁸ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. São Paulo, 1995.

⁶⁹ CHARTIER, J.P, s/d

riqueza, a forma atinge sua total plenitude." ⁷⁰ Portanto, trasladando estes conceitos ao cinema, podemos determinar a existência de estruturas *cromoformais* de vastas significações.

Estes estudos divulgaram-se extensamente através de autores como Rudolf Arnheim.⁷¹ Para esses teóricos, de alguma maneira, estrutura e forma são conceitos que podem ser considerados quase sinônimos. Assim, a forma seria uma configuração física característica dos seres e das coisas, como decorrência da estruturação das suas partes constitutivas. Também as reiterações ou recorrências propositais transformar-se-iam em estruturas coerentes, que seguem um padrão familiar, tal como alinhamento, simetria translativa, simetria de reflexão especular, etc. Essas agrupações podem ser identificáveis de maneira morfológica ou em nível de comportamento dentro de uma composição ou trama, até transformar-se num arquétipo ou paradigma por repetição do *motivo núcleo* ou da *célula elemento*.

Aristóteles considerava a *forma* como o princípio que determina, modela ou delinea a matéria bruta, fazendo com que cada ser adquira uma identidade imagética, um traçado definido, uma configuração característica (ao contrário da forma platônica, que não transcende os entes que ela mesma constitui). No *kantismo*, a *forma* é vista como cada uma das leis e estruturas inerentes ao espírito humano que possibilitam o ordenamento apriorístico do material múltiplo e caótico oferecido pelas sensações, viabilizando dessa maneira a compreensão da realidade.

Na lógica, *forma* é a natureza geral e fundamental da relação entre os termos em qualquer enunciado, alcançável pela abstração da concretude material e empírica que particulariza cada formulação lingüística. Assim, também no roteiro, a estrutura formal define-se precisamente como a trama constitutiva gerada pelas relações dinâmicas (e dialéticas) dos termos mutáveis e translativos que a configuram.

A psicologia cognitiva estipula que os seres humanos procuram decifrar o entorno mediante a demonstração de hipóteses e a posterior extração de deduções. Dessa maneira, a disciplina nos oferece um vasto e diversificado guia destinado a promover rica informação acerca das atividades e respostas do espectador.⁷² Mas

⁷⁰ HESS, Walter. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. BsAs: Nueva Visión, 1994.

⁷¹ ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. 2. ed., Barcelona: Paidós, 1990.

⁷² BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1995.

também nos provê de diversas ferramentas para a importante etapa de 'caracterização de personagens', assim como para montar uma estrutura sólida, em blocos sucessivos, que possam ir se apoiando entre eles. Outro paradigma psicológico - muito utilizado na tarefa de planejar e realizar filmes - está relacionado com a absorção do espectador no processo de assimilação da estrutura formal de uma produção cinematográfica e deriva da psicanálise freudiana e de seus sucessores.⁷³ Existem algumas teorias psicanalíticas que verificam o atrativo emocional que o filme tem como "prazer" ou "desprazer". Outra linha de pesquisa se centra em como as estruturas narrativas criam uma identificação com as personagens ou situações (empatia, simpatia, ou tomada de consciência; catarse ou catexia; identificação e projeção sentimental, *versus* concentração, num forte conteúdo mnemônico, convicção, discernimento). Alguns analistas concentram sua atenção na atribuição de significados implícitos e sintomáticos aos filmes exibidos, interpretando-os como se fossem pessoas. Uma breve recompilação dessas teorias foi coletada e analisada por Dudley Andrew⁷⁴ e sua consulta é de especial utilidade tanto para roteiristas como para teóricos das especialidades integradas afins ao tema. Também David Bordwell revisou as diferentes tendências da interpretação psicológica e psicanalítica no cinema em de seus trabalhos mais eruditos.⁷⁵

Outro importante recurso na estrutura formal do roteiro audiovisual são as repetições, tanto na dimensão dos planos em função da óptica escolhida, como nas angulações. Trata-se de um modo de composição baseado em reiterações ou simetrias internas, o que cria uma espécie de compasso, de ritmo em crescendo ou diminuendo, como forma de criar escadas visuais ou arpejos seqüenciais de ida e volta, tipo 1-2-(3)-2-1, maior-meia-menor, paralelismo e oposição, sistema que produz um efeito estrutural de versificação sustentado numa estrófica com rima e metro mais ou menos fixos, que poderíamos chamar de *sistema estrófico recorrente*. A estrutura de variações rítmicas, assim como as composições baseadas em diferenças e semelhanças entre as agrupações de planos sucessivos, tornam mais inteligível determinadas seqüências complexas. Estes são mais alguns itens -

⁷³ Wilhem Reich, Carl Jung, Melanie Klein, Alfred Adler, René Spitz, Jacques Lacan, Pichón Rivière, Hermann Rorschach, André Green, Emilio Rodrigué, Didier Anzieu, Erik Erikson, Hanna Segal, Hélène Deutsch, Herbert Rosenfeld, e tantos outros.

⁷⁴ ANDREW, Dudley. *Concepts of Film Theory*, New York, Oxford University Press, (1984).

⁷⁵ BORDWELL, David. *El significado del filme*. Barcelona, Paidós, 1995.

apenas tocados pelos teóricos e analistas, quase que exclusivamente por Sergei Eisenstein no período em que procurava "dialéticas da forma", acerca das quais não existem suficientes estudos metódicos, ficando o tema em aberto para próximas abordagens.

Chegado a este ponto, é importante fazer uma ressalva: pelo dito percebemos que todo roteirista e cineasta utiliza princípios formais e estruturais básicos, que são a essência do *específico fílmico* e eixo fundamental da linguagem cinética audiovisual, porém, esses criadores têm consciência dessa utilização? Muitos deles o fazem de forma intuitiva (considerando que a intuição é uma outra forma de conhecimento e não um sistema irracional de aproximação a um fenômeno), mas a maioria os aplica de forma totalmente deliberada. Por outra parte, assim como Noam Chomsky sustenta que o ser humano possui uma capacidade física e mental inata para criar e praticar línguas orais e escritas (e mais de uma, aliás); e o *gestaltismo* assegura que, da mesma maneira inerente podemos perceber e criar estruturas e formas; de forma correlativa as disquisições antropológicas e filosóficas podem nos levar a perceber que o homem tem uma natural e congênita tendência a responder de forma parecida, frente a motivações similares. Se o que concebemos e enunciamos é correto, então os criadores multimídia têm internalizada uma forte estrutura narrativa, de tradição oral, ancestral, coletiva, que vem sendo implementada desde as origens da espécie até hoje, desde os primeiros relatos de sonho até a manipulação das produções imagéticas mais sofisticadas que possam nos oferecer agora as novíssimas tecnologias de *displays* (LCD) que combinam ferramentas digitais com o cristal líquido, a reprografia, os raios X e *laser*, a fibra ótica, a holografia e os complexos sistemas de campo gravitacional eletro-magnético próprios.

4.2 Princípios de construção do roteiro audiovisual

Vivemos rodeados de histórias, imersos em contos e narrações. Desde crianças apreendemos a vasta e multívoca realidade através de fábulas e mitos, contos de fantásticos seres naturais ou sobrenaturais, e complexas lendas que guardam a densa trama das origens das espécies no planeta. Quando um grupo de

amigos, colegas ou parentes se encontra não fazem outra coisa que contar e recontar histórias, suas ou alheias, com as quais querem exemplificar determinados fatos, confirmando assim suas posições ideológicas, políticas ou religiosas. Nós, seres humanos, percorremos a senda existencial criando, personificando, analisando, referindo histórias. Nosso passo através de um tempo - que mais parece um espaço translativo - nos impele a consultar oráculos ocultos nas entranhas da existência mesma, a fim de descobrir respostas e compreender a abrupta cessação da vida.

Quando escapamos aos duros tempos da vigília, nos internamos nos labirintos metamórficos dos sonhos, que não são outra coisa que a narrativa do reverso-anverso da existência em estado de alerta, de "ser no ato". Também nos sonhos contamos histórias e com isso compensamos frustrações e desejos irrealizados. Este parece ser um comportamento inerente, implícito, próprio do ser humano, e por isso é importante estudar a narração como sistema formal; a estrutura intrínseca e as variações desse conjunto de elementos; os princípios de construção narrativa, para compreender o comportamento humano em relação à linguagem cinética audiovisual em sua estreita vinculação estrutural com o roteiro audiovisual, e verificar como este se constrói e manipula, como forma essencial de comunicação e expressão artística.

Tanto no cinema de ficção, como no documentário, sempre se conta alguma anedota, alguma história com princípio, meio e fim; com diversos personagens e alguns protagonistas; com desenvolvimento mais ou menos complexo. Sempre existe um conflito, forças que se digladiam entre elas, com o meio ambiente ou com a sociedade, a fim de superar as limitações impostas e conquistar sua permanência, crescimento e superioridade. Este parece ser um comportamento essencial da espécie humana, tanto no caso da criação como na recepção, percepção ou processamento dos relatos.

A maioria das definições clássicas determinam que uma narração é algo como uma corrente de acontecimentos, geralmente vinculados por uma relação causa e efeito, desenvolvidos numa determinada moldura espaço-temporal. As narrações podem ser de complexidade variável e até conter linhas paralelas de desenvolvimento, cujas respectivas tramas só vêm a se encontrar - e assim justificar

sua existência - no desenlace final do conflito, quando as diversas vertentes colidem e o conflito se resolve. O enredo ou argumento pode ter um ou até dois *plots* ou *pontos de torção*: o primeiro pouco depois da apresentação inicial da história, quando o andamento dos acontecimentos parece encontrar o rumo, e o segundo quando a estrutura mostra sinais de estar resolvida. Justamente este efeito de rotação inesperada faz com que toda a história tome um rumo diferente, surpreendente para o espectador, que prende poderosamente sua atenção no último segmento da narração.

Amiúde o *argumento* é menor que a *história*, visto que o espectador ainda consegue deduzir mais elementos que aqueles que lhe foram realmente apresentados explicitamente nas seqüências iniciais, conformando uma série de relações que não viu e que somente supõe. Assim, só com alguns dados o receptor constrói uma narração, mais completa que a que realmente acontece na tela. O termo *argumento* inclui todo o visível e audível nas tomadas previstas no roteiro, ou seja, os dados que verdadeiramente foram apresentados ao espectador. O resto de elementos apenas indicados como suporte ou moldura da narração revelada pela câmera, como o entorno geográfico ou as locações urbanas dentro das quais se registram os acontecimentos, pertencem ao mundo *diegético*, porque se supõe que existem no universo real aludido, mas estão fora de quadro ou da cena. Porém, esses elementos também podem compartilhar o quadro com outros *não diegéticos*, como os créditos ou a música incidental, que não pertencem concretamente à estrutura narrativa, mas que envolvem tecnicamente o evento como um produto industrial.

Os agentes que desencadeiam o processo conflitante de *causa e efeito* são, em geral, as personagens. Para que estes elementos catárticos consigam apresentar uma concatenação convincente de fatos, devem ter sido delineados exaustivamente, com uma riqueza e diversidade de rasgos que lhe outorguem personalidade própria. Este importante processo do roteiro chama-se *caracterização de personagens*, e é a base para a construção dramática, dialogística da narrativa. O fator desencadeante da narrativa também pode ser uma catástrofe natural, um elemento invasivo ou externo à comunidade. Porém, uma vez que estes incidentes deixam estabelecida a situação de enfrentamento, entram em luta as características

humanas (psicológicas, antropológicas, históricas). Em geral nestas instâncias entram também em vigor as diferentes motivações de cada uma das ações encontradas, que formam uma densa trama de justificativas e fatores morais. Mas a estrutura formal de um roteiro não se constrói apenas conformando a narrativa e exibindo ações. Nos filmes de suspense ou terror, é a ostentação dos efeitos e a radical ocultação das causas o que mantém o público atento e em permanente estado de exasperação, prestes à surpresa e ao espanto.

Como ficou mostrado, podemos re-definir o roteiro como a mistura e o entrecruzamento de linguagens em diferentes instâncias simultâneas e especialmente sucessivas, com uma utilização particular e fragmentária do tempo. Uma estrutura geradora que se vai construindo a si mesma a partir de princípios de gênero, evidenciando uma forte inspiração literária no nível do argumento, mas que necessita imprescindivelmente de uma minuciosa estruturação narrativa no parâmetro específico da história, aproveitando-se da infinita riqueza das imagens articuladas mediante a linguagem cinética audiovisual, mas também dramática, através da representação atoral, do histrionismo gestual, das desenvolvidas técnicas teatrais e da expressividade dialógica contida na poesia verbal. Esse processo tem como fim dar forma concreta à história audiovisual transcrita no roteiro. Porém, devemos destacar que essa estrutura tão complexa e especializada, o roteiro audiovisual, seja original ou adaptação de uma obra literária, possui um caráter eminentemente transitório, sendo absolutamente descartado enquanto a captação de imagens, filmagem ou rodagem, conclui-se.

Para analisar a estrutura formal de uma construção narrativa, podemos resumir, então, o processo nas etapas que seguem:

a) Verificar quais são os fatos pertencentes à história narrada que se nos apresentam diretamente no argumento, e quais são as que podemos (ou devemos) deduzir. Encontramos nele material *diegético* e *não diegético*?

b) Qual é o primeiro acontecimento que aparece no roteiro (ou no filme) e como se relaciona com os fatos posteriores? Como funciona a concatenação posterior de causas e efeitos?

c) Qual é a relação temporal dos fatos principais da história? Existem efeitos de manipulação no roteiro para que a apreciação do tempo em relação ao espaço chegue alterada ao espectador? Existe uma rítmica reiterativa?

d) O desenlace reflete uma estrutura de roteiro coincidente com a proposta formal apresentada inicialmente? Todas as linhas paralelas abertas antes e depois dos pontos de torção foram encerradas, ou ainda ficaram algumas abertas e que subsistem fora dos marcos da obra?

e) A construção narrativa apresenta as informações da história através de alguns poucos personagens ou se espalha livremente entre eles em diferentes espaços e tempos? Aproveitando a profunda caracterização de personagens, a informação é rica e diversificada, explorando diversos estados psicológicos ou é linear e planimétrica?

f) O roteiro forma parte de um gênero literário conhecido ou é um híbrido? Reconhece-se como um gênero de discurso primário ou secundário? Em ambos casos: o roteiro nos proporciona suficientes convenções de gêneros para guiar nossas expectativas?

g) Em caso de ser um filme de arte que evita as convenções dos gêneros mais comercializados pela indústria, quais estruturas formais e que princípios construtivos usa então para conformar sua narrativa?

h) A estrutura narrativa escolhida teve em conta qual era o *público alvo* da produção? O roteiro mostra claramente o *que* quer se transmitir ou expressar? Dessas respostas surge claramente o *como* há de ser realizado o filme?

4.3 Teorias da narrativa

Sabemos que toda sociedade organizada tem, numa determinada etapa histórica, um sistema de pensamento e um sistema de representação. As idéias impostas socialmente são canalizadas de uma determinada forma, mas as maneiras escolhidas para expressá-las têm, por sua vez, uma direta influência na estrutura ideológica. Essa dialética em permanente rotação vai evoluindo com o passar dos tempos e modificando ambos os parâmetros, que são função um do outro. Na época de Aristóteles não existia cinema, mas o teatro grego era uma forma de arte de

extrema importância. A palavra *theatron* significa "lugar para ver", e esse era efetivamente o espaço destinado a pôr em evidência - seja em discussão ou reafirmação - determinadas concepções, através de formas características de apresentação. As teorias miméticas tomam como modelo o ato da visão. Por isso cuidou-se tanto a perspectiva e o ângulo de visão que o espectador teria no teatro grego. Por volta de 425 a.C. adicionou-se um proscênio que destacou mais ainda o espaço preferencial dos atores, melhorando assim a já poderosa acústica. Todos esses cuidados estavam destinados a aprimorar o ato presencial por meio dos quais, através de convenções previamente estipuladas, mas em permanente mutação, expressavam-se os mais profundos câmbios do espírito grego, expondo assim essas mudanças num nível social.

Em sua célebre *Poética*, Aristóteles distinguia entre, os *meios* de imitação (palavras, sons, cores, movimentos, etc.), o *objeto* plausível de ser imitado (por exemplo, algum aspecto fundamental da conduta humana, revelado por meio da ação), e o modo, o estilo em que esse objeto seria imitado (quer dizer, o *como* imitar, o que Borges chamaria de *artisticidade*). Assim ficou determinado que existem várias diferenças e possibilidades: pode-se imitar por meio da narração, ou apresentar as personagens como se estivessem vivendo frente a nós (ou seja, contar ou mostrar); e pode-se escolher a forma, a maneira de contar: o poeta pode fazê-lo por si mesmo ou através das personagens.

De tais considerações nascem as teorias *miméticas*, que consideram a narração como a representação de um espetáculo, em contraposição às teorias *diegéticas*, que concebem a narração como um ato literário, verbal: contar de forma oral ou escrita. Como pode-se observar, o roteiro audiovisual utiliza-se de ambas as tradições. Na mimética, narração equivale à exibição, a mostrar, e recepção é análoga ao perceber. Por isso, existe tanto cuidado com a cenografia e as perspectivas do palco. Diretores de teatro e cinema, como o sueco Ingmar Bergman, dedicavam muito tempo e esforço para encontrar os *centros focais* e o entrecruzamento das *linhas de fuga* no cenário e no set de filmagem. A pressão narrativa da mimese faz da perspectiva um sistema mais mental que ótico.

Durante os séculos XVI e XVII, os escritores começaram a considerar diversas artes sob uma mesma categoria, traçando diversos paralelismos entre elas.

Assim, com a ascensão da literatura de ficção, os romances começaram a ser considerados como grandes imagens em expansão ou visões trabalhosamente elaboradas, na tentativa de atrair e prender a atenção dos leitores. A caracterização de personagens era comparada com a maneira de pintar retratos, e as descrições de situações dramáticas pareciam estar destinadas ao palco. As comparações entre o romance e a dramaturgia marcaram a segunda metade do século XIX, propiciando a teoria mimética da narração literária, popularizando a concepção da novela como espetáculo. Seguindo os passos de seus predecessores, o escritor Henri James faz analogias entre a literatura e as artes plásticas: "O romance é de todas as imagens a mais compreensiva e flexível".⁷⁶ Organiza suas analogias em função da visão, comparando os recursos técnicos com artefatos de iluminação utilizados em teatro e cinema ("refletores"), assim como com enquadramentos (característicos da linguagem das câmeras fotográficas ou de cinema), identificação da profundidade de campo e conhecimento das distâncias focais para fixar "pontos de vista". Este último item foi desenvolvido pelo escritor inglês como uma metáfora da perspectiva pós-renascentista. São aplaudidos os escritores cujos textos parece que "se contam sozinhos", nos quais não se percebe a presença do autor, como os escritos por Flaubert e Maupassant.

Posteriormente também foi comparada a narrativa literária com a linguagem cinética audiovisual desenvolvida pelo cinema. O conceito pioneiro de "câmaralho", concebido pelo documentarista soviético Dziga Vertov⁷⁷ induz os críticos a dizerem que o escritor se parece com o cineasta, e não com o pintor. As analogias fazem pensar no observador externo como uma câmara fixa, no protagonista como uma câmara subjetiva em panorâmica ou *travelling*, e assim por diante, seguindo a tradição mimética. Rudolf Arnheim, já entrada a convulsionária década dos sessenta, começa a definir um filme como uma sucessão de imagens, numa classificação de tipo fenomenológico, parecida com a que em fins do século XIX fizera Maurice Denis - jovem pintor, discípulo de Gauguin - dizendo: "Antes de ser uma natureza morta, uma mulher nua ou uma cena de batalha, um quadro é uma superfície plana coberta de cores distribuídos de uma certa maneira".⁷⁸

⁷⁶ JAMES, Henry. *El futuro de la novela*. Madrid: Taurus, 1975.

⁷⁷ GRANJA, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

⁷⁸ HESS, Walter. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. BsAs: Nueva Visión, 1994.

Porém a linguagem cinética, a avidez fílmica supera a adesão geral das artes à tradição mimética, criando um olho perspectivo chamado "o observador invisível". Assim, os acontecimentos da história são vistos através da visão desse testemunho imaginário, desse olhar oculto, imperceptível, desconhecido. Já numa monografia de 1926, o Mestre Pudovkin sustentava que a lente da câmara representa os olhos de um observador implícito que enxerga a ação atentamente. O próprio diretor que determina o enquadramento do plano decide os movimentos da câmara e a duração da tomada, é ele mesmo um "observador especializado". Alguém que não deixa rastros, cuja história também parece contar-se sozinha. No que diz respeito à montagem, Pudovkin sugere que é possível encurtar o *tempo*, a rítmica tensão interna da edição dos planos, a fim de reproduzir no espectador a excitação crescente de um observador invisível. Na passagem de um plano largo e distante a um outro próximo, o grande Mestre da edição fílmica Karel Reisz sustenta que o diretor proporciona uma descrição "psicologicamente correta" do processo normal de contemplação de um detalhe. Além disso, o observador invisível - transformado na câmara-olho- funciona como se fosse um "outro protagonista", podendo ser identificado com o narrador da história. Pudovkin também identificava a lente da câmara com a visão do diretor no momento da composição e o enquadramento da tomada a ser realizada (o ângulo de enfoque); outros teóricos posteriores viram a própria câmara como a narradora da história, ou sendo ainda "o ponto de vista" de quem contava os fatos. O modelo da "testemunha invisível" participou de todas as teorias clássicas do cinema, sendo usada como elemento indagador ou resposta para elucidar assuntos relacionados com o espaço, o autor, o ponto de vista e as etapas da narração.

O brilhante Sergei Eisentein também comungava com a tradição mimética. Apesar de usar ocasionalmente analogias lingüísticas como "sintaxe fílmica", permaneceu comprometido com a idéia de que o cinema era um espetáculo montado para os espectadores. Como Meyerhold e Bertolt Brecht, o talentoso roteirista e diretor russo intentou sempre que seus cenários fossem um veículo para uma narração quase que onisciente e com ostensiva presença, em permanente processo de expressão. Essa visão "expressionista", levada ao campo teórico, sustentava uma narração capaz de transmitir qualidades essencialmente emocionais

em cada uma de suas detalhadas descrições. Evidentemente, por sua visão revolucionária, Eisenstein considerava que o verdadeiro propósito dessa expressividade era a "persuasão", através da qual as massas seriam conscientizadas e educadas (segundo os preceitos advindos do próprio Lenine, que considerava o cinema como a mais importante ferramenta de convencimento histórico-político).

Assim, insistiu em que a representação não podia ficar simplesmente numa descrição planimétrica, senão que devia procurar o crescimento permanente da significação em cada seqüência, com o fim de alcançar um grau maior de emoção. Essa expressividade em ação - verdadeiro alimento da persuasão - converteu-se na base do conceito de "atração", que é um dos eixos fundamentais de suas teorias: o denominador comum dos espetáculos de teatro ou cinema destinados a galvanizar a percepção dos espectadores; a unidade de impacto do evento, como descarga perceptual e emocional. Tais "atrações" não eram somente os gestos e movimentos do ator (através dos quais podia se expressar como se falasse), senão a montagem cenográfico-espacial, a encenação, a iluminação, os efeitos sonoros, as infinitas articulações de câmara que poderiam ser utilizadas para mostrar essa cena, as diversas formas em que as tomadas poderiam ser montadas.

A montagem seria então uma elaborada organização de descargas que conduziriam o espectador a tirar da seqüência uma conclusão ideológica adequada. Assim nasce a famosa teoria *eisensteniana* da "montagem de atrações" (que foi sua mais completa teoria do cinema e da montagem) que consistia numa re-elaboração mais abstrata sobre idéias dele mesmo que já estavam presentes no manifesto do FEKS (Fábrica de Atores Excêntricos) em 1922 (talvez pelo fato de que o autor considerava o cinema como uma extensão contemporânea e tecnológica do teatro).

Desta maneira, o filme reúne uma série de atrativos (ou seqüências de "atrações") que funcionam como estímulo para a resposta do espectador. Adequadamente concatenadas as tomadas, essa "montagem de atrações" atuaria diretamente no sistema nervoso do receptor, associando reflexos não condicionados com acontecimentos específicos da história contada e criando assim novos reflexos condicionados em relação com o tema do filme. Da mesma maneira que no teatro (de Meyerhold a Brecht, e obviamente depois, com o Living Theatre, Barba ou

Renzo Cassali) o efeito desejado é, ao mesmo tempo, perceptivo, afetivo e cognitivo. Eisenstein considerava a narrativa cinematográfica (seja através da escrita no roteiro, ou mediante a justaposição de tomadas no fílmico) como uma representação expressiva das ações da história, porquanto considerava que a câmara não era um representante do espectador e sim um instrumento de transformação dos acontecimentos pro-fílmicos da concepção de Pudovkin, plausível de maximizar seu efeito, assim como a montagem era a fase mais palpável da construção do filme e portanto, às vezes, até forçará a verossimilhança em favor de seu impacto.

Ou seja, como aconteceu outras vezes com as artes plásticas através da história da cultura, a estética poderá chegar a "alterar" a realidade embora seja sempre "em função" da expressão, da construção, da sugestão, do impacto visual, da carga emocional ou psicológica, de outros intencionais valores de conteúdo. Procurando a *performance* expressiva máxima de uma determinada essência emocional, Eisenstein troca então à representação por uma espécie de "interpretação" ao serviço da narração em imagens dos fatos emocionais expostos, luta contra o modelo do observador invisível, e insiste a vida inteira em que os elementos pro-fílmicos da realidade são plausíveis de construir uma narrativa (da qual o receptor extrai os estímulos necessários como para construir sua história).

Até agora analisamos preponderantemente a tradição mimética vinda de Aristóteles. Já Platão considerava que a narrativa era uma atividade lingüística. No seu livro *A República*, distingue a maneira pura e simples de contar (*haplé diégésis*) na qual o próprio poeta é quem faz o relato, em contraposição à narrativa imitativa (*mimese*) - do que o drama é o principal exemplo, caso em que - o poeta fala através de suas personagens. O termo *diegése* ou *diégese* tomou novo alento para descrever a história referida num filme, e até para denominar o mundo fictício da história, a sua essencial ficcionalidade. O *diegético*, então, oferece a visão lingüística formulada por Platão. Essa concepção pode ser rastreada no Renascimento, mas realmente as teorias diegéticas têm alcançado uma transcendência maior no século XX, mais ou menos nos mesmos tempos em que a crítica anglo-americana promovia

as teorias miméticas, os já estudados *formalistas russos*⁷⁹ sugeriam que a literatura era, acima de tudo, uma questão de linguagem.

Paralelamente Mikhail Bakhtin proclamava que o texto literário era uma mistura historicamente variável de discursos. Para ele o romance é um exemplo de *polifonia*, cujas vozes provêm de diferentes registros de linguagens faladas e escritas: algo como uma montagem de vozes (ou uma edição de diálogos fílmicos). Também podemos citar aqui o teatro de Bertolt Brecht, com o uso da estrutura episódica, os comentários de vozes superpostas, a inserção de títulos ou cartazes que sublinhavam ou comentavam a cena como uma maneira de frisar temas ou consignar que o público tinha que se fazer consciente com muita clareza. Paralelamente, esses aspectos de "literaridade" mostravam o aspecto *diegético* que as concepções aristotélicas tinham apagado.

Mas como as teorias diegéticas se introduziram no cinema? Os créditos devem ir novamente para os formalistas russos, que foram os primeiros a explorar as analogias entre cinema e linguagem de forma detalhada e precisa. Revelaram um paralelismo entre o uso "literário" da linguagem que eles tinham proposto para os textos verbais e o equipararam com o uso "poético" das imagens concatenadas do cinema. Inclusive fizeram comparações entre um plano e uma linha de poesia (verso), procurando os equivalentes fílmicos de epítetos, metáforas, símiles e outros elementos constitutivos da poesia, considerando a existência de uma base lingüística em diversas formas, especialmente no "discurso interno". Eles consideravam que a estilística do cinema fosse uma sorte de sintaxe fílmica que normatizasse a forma em que os planos tinham que se imbricar para conformar "frases", "orações" e "parágrafos". Esse tipo de considerações e analogias foram tidas em conta - embora parcialmente - no cinema de Vertov, Eisenstein, Pudovkin e Kuleshov.

⁷⁹ O Formalismo Russo foi uma influente escola de crítica literária, em atividade entre 1910 e 1930. Dela fizeram parte as obras de um grande número de acadêmicos russos e soviéticos de grande influência: Chklovski, Tomachevski, Vítor Sklovski, Yury Tynyanov, Boris Eichenbaum, Roman Jakobson e Grigory Vinokur, que revolucionaram a crítica literária entre 1914 e a década de 30, estabelecendo a especificidade e a autonomia da linguagem poética. O Formalismo Russo exerceu maior influência em pensadores como Mikhail Bakhtin e Yuri Lotman, e no estruturalismo por inteiro. Os membros do movimento são considerados os fundadores da crítica literária moderna. Sob o domínio de Stalin o "formalismo" tornou-se termo pejorativo para denominar a arte elitista. Foi um movimento diverso, que não produziu uma doutrina unificada, e nem um consenso sobre os resultados dos seus esforços. Resumo disponível em <<http://pt.wikipedia.org/>>, com acesso em março de 2008.

Até não aparecer o estruturalismo francês e a semiologia, desconhece-se a utilização sistemática da teoria lingüística na análise de filmes. Porém, como afirma Bakhtin, referindo-se à narração literária, com freqüência a narrativa fílmica pode ser até melhor caracterizada pelo entrecruzamento de fatores narrativos potencialmente equivalentes que pela hegemonia de seus elementos sob a denominação geral e monolítica de uma metalinguagem que tente descrevê-la. Os aspectos estruturalistas tomam uma vertente da aproximação *diegética*, mas a aplicação no cinema das categorias lingüísticas de enunciação, derivadas de Émile Benveniste, tiveram uma maior divulgação.

A primeira distinção se produz entre os termos *énoncé* (o enunciado) e a *énonciation* (la enunciação). O primeiro é a parte de um texto, uma corrente de palavras, frases ou orações concatenadas por princípios de coerência e percebidas como constituindo um todo. A enunciação, por sua parte, é o processo geral que cria o enunciado. Segundo Benveniste, equivale, essencialmente, ao próprio ato. Isso inclui o falante, que põe em funcionamento o código lingüístico; o ouvinte, companheiro num diálogo; e algumas referências ao mundo compartilhado por ambos. A enunciação inclui também a situação, o contexto situacional do enunciado, o marco ou moldura que o contém e lhe dá sentido. Finalmente, na enunciação encontramos formas lingüísticas específicas que Benveniste chama "meios": pronomes, a pessoa e o tempo verbal, modelos sintáticos como a interrogação e o imperativo, etc.⁸⁰ Cada utilização da língua - falada ou escrita - implica ambos procedimentos: o enunciado e a enunciação.

Outros teóricos de cinema tentaram utilizar as teorias de Benveniste, aplicando suas categorias por analogia, assumindo o filme como um enunciado. Mas, como identificar a enunciação desse enunciado? Quem "fala" no filme e dispara o código da linguagem cinética audiovisual? Com quem fica acertado o diálogo e como se verificam as respostas? Quais seriam os equivalentes fílmicos da pessoa, o tempo, o modo e outros meios da enunciação? Algumas destas respostas foram proporcionadas por Christian Metz quando sustenta que o cinema, como instituição, carrega consigo uma dimensão enunciativa em virtude das intenções estéticas e comunicativas do cineasta (autor-roteirista-diretor) e suas influências

⁸⁰ BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I e II*, Campinas: Pontes, 2005.

sobre o público em geral.⁸¹ Mas o filme tradicional se apresenta a si mesmo como *histoire* porque apaga todas as marcas da enunciação. Como o romance do século XIX, o filme apresenta a ação em tempo passado e em modo impessoal. Porém, Metz assegura que esta impressão é falsa, porque o filme é discursivo, mas se "mascara". A câmara é um agente invisível do discurso, porque faz avançar a história ao mesmo tempo que a exhibe. Metz sustenta que os espectadores identificam-se com essa mirada todo-poderosa (que é a janela, o fato de olhar através dela e, ao mesmo tempo, o que acontece do outro lado da mesma) e ainda assim temos a sensação de que o sujeito *enunciante* somos nós. É como se o filme, que parece não ter narrador, fosse contado por nós mesmos que o assistimos.

A teoria da enunciação tem proporcionado um maior impulso ao estudo detalhado dos estilos e da construção audiovisual e ajudado os cineastas a pensar seus trabalhos de narrativa fílmica de uma maneira mais sofisticada, com a consciência da estrutura e seus valores mutáveis e combinatórios.

4.4 A composição do roteiro

Ingressaremos agora num terreno mais concreto e objetivo, expondo e analisando brevemente as etapas de composição de um roteiro, assim como algumas teorias sobre a construção dramática. Já explicamos que o roteiro é a estrutura formal, a coluna vertebral do filme (dado que o resto do esqueleto estaria composto pelas criativas intervenções dos técnicos que constroem o filme, cada um deles desde sua especialização, conduzidos e coordenados pelo diretor). O roteiro é o projeto do filme, desenvolvido e explicitado em seus mínimos detalhes, o plano básico que guia os passos da equipe de realização, a urdidura e a trama que tecem a narrativa audiovisual, determinando as etapas, ênfases, nuances do conflito. O roteiro é um filme no papel. Uma semente, o zigoto, o embrião, o óvulo fecundado: está todo ali, potencialmente. O roteirista escreve histórias, porém, histórias bem contadas. Não precisa de estilo próprio, boa redação literária; não vai ser julgada sua maneira peculiar de contar com palavras. Mas sua história deve estar habilmente estruturada, suas personagens têm que ser ricos e originais, seus

⁸¹ METZ, Christian. *Psicoanálisis y cine. El significado imaginario*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1979.

diálogos profundos. Além do mais, o roteiro deve mostrar as cenas de maneira clara, esmerada, para que estas sejam compreendidas pelos técnicos que haverão de trabalhar em sua concreção (a literatura é uma tarefa individual: o cinema é arte em equipe). Para isso não vamos listar regras fixas, regulamentos, fórmulas de sucesso. Estas existem e são utilizadas, sim, mas somente nas produções extremamente comerciais e na avalanche de escória fabricada expressamente para ser distribuída por televisão, mas não em cinema de qualidade técnica e artística. Em lugar de mágicas receitas, os profissionais procuram princípios que encontram sua razão de ser na própria natureza das histórias. No lugar de limitar e estreitar os horizontes, empregar hábil e inteligentemente essas ferramentas, libera os criadores e aumenta as escolhas disponíveis. Lope de Vega - o dramaturgo mais fértil de todos os tempos, autor de mais de mil e quinhentas peças de teatro - escreveu em verso um amplo texto sobre teoria e prática do teatro publicado em 1609, mas confessava que, à hora de sentar-se a escrever, trancava as regras com sete chaves.

O roteirista, se não for ao mesmo tempo o diretor, precisa escrever de tal maneira como para conseguir se comunicar claramente com todos os técnicos que realizarão o filme. Ele tem que *ver* o filme. Sua visão é fundamental e suas intenções para alcançar o objetivo devem permear todo o processo. O cinema é um espetáculo lúmino-acústico-cinético que, através da bidimensionalidade, constrói a tridimensionalidade com o adendo do tempo (operando assim em quatro dimensões). Adaptar uma obra literária é muito mais complexo que escrever uma história nova, pensando só em valores imagéticos. Constantemente tem que se contrabalançar a fidelidade à fonte original com as necessidades dramáticas plasmadas em imagens e sons. O filme está obrigado a expor manifestações visuais, enquanto a literatura usa a imaginação do leitor. Na imaginação exuberante das crianças, os 'efeitos especiais' são muito mais espetaculares que na tela. Se fala muito de 'cinema de autor' quando o roteiro original é do próprio diretor, mas em verdade, o autor do filme é a equipe de realização. Chega a ser tão grande a importância da equipe de iluminação e câmara (fotografia); da turma de cenografia, vestuário e maquiagem; tão desbordante o trabalho dos atores (e dos que fazem precisamente o *casting*, a seleção de todos eles e depois os que os treinam, preparam e *marcam*), que a questão autoral, no mínimo, é discutível. Porém tudo

começa no roteiro. Em caso de não ser uma mesma pessoa, roteirista e diretor devem trabalhar juntos, a fim de chegar a ter a mesma 'visão' acerca do filme.

O roteiro audiovisual se divide em duas ou mais colunas. Numa se descreve a ação (imagem), e na outra o som (diálogos, barulhos, e trilha musical). Esse texto compreende toda a informação técnica necessária para a realização do filme ou vídeo. O valor deste trabalho não está na clareza e precisão de seu desenvolvimento mais do que na elaboração de sua linguagem. Integra-o a) a localização física e temporal do conflito (unidade de tempo e espaço); b) as tomadas e seu enquadramento (que se descreve em particular no chamado "*story board*", espécie de história em quadrinhos, geralmente anexa), a altura e angulação de câmara, a lente a ser utilizada, a profundidade de campo plausível de ser atingida, assim como a descrição dos movimentos detalhados da câmara em relação aos atores e à cenografia, as condições de luz, os eventuais efeitos, etc; c) os diálogos entre os atores, as narrações em *off*, os barulhos reais ou de efeito, e a trilha musical, com intérpretes em câmara ou fora dela, adicionada, ambiental ou incidental, pesquisada ou composta especialmente. Pode se acrescentar a este volume uma série de apêndices, d) como a *planta*, com os movimentos de câmara detalhados em cada uma das tomadas, vistos desde cima, como num diagrama arquitetônico, que ajuda extraordinariamente o cameraman e seus colaboradores; e) o *desglosamento de produção*, por atores, por locações, por iluminação, por cenografia, etc; e outros elementos explicativos, como a caracterização das personagens, detalhes do vestuário, da cenografia, fotografias das diversas locações distantes, etc.

A escrita de um roteiro deve ter uma meta definida, *um super-objetivo* (utilizo aqui a denominação que o mestre de atores Stanislavsky usava para guiar a construção de um personagem por parte de seus alunos-atores), ou seja, *um objetivo central e totalizador que abarque os objetivos parciais de cada segmento da narração*. Mas, para definir a estrutura, o roteirista deve ter bem claro, o que se quer filmar? Qual é o público alvo? Como o filme será feito? - desde as possíveis condições financeiras, passando pela escolha das locações, a integração do elenco de atores e figurantes, os membros da equipe técnica, o cronograma de trabalho, etc.

Desde o começo o roteirista deve trabalhar sempre em cima destes objetivos:

- 1) *provocar o interesse do espectador* com um início rico e intrigante, que também pode incluir uma voragem de ações que o envolva e subjogue;
- 2) *continuar a manter esse interesse* do público ao longo do desenvolvimento do filme com diferentes ações, simultâneas e/ou sucessivas;
- 3) através das ações, trabalhar muito a movimentação dos personagens e do entorno, propondo *uma relação dinâmica entre os factores mais importantes que participem do conflito*;
- 4) *propor um conflito suficientemente sólido e rico como para que seu desenvolvimento e resolução ocupe todo o filme*; esse conflito não pressupõe necessariamente lutas violentas, senão a determinação do caráter contraposto dos elementos apresentados: ação e reação, protagonista *versus* antagonista, impulso de vontade e resistência ao meio, etc;
- 5) esse indivíduo, enfrentado com outro, com ele mesmo, ou com a sociedade, *tem que superar ou resolver o conflito*, sendo ele e/ou o entorno modificado pelo processo.

Devemos destacar que esta estrutura deve *estabelecer uma progressão na evolução do conflito*. Existem quatro etapas de progressão narrativa: 1ª, Introdução ou Exposição; 2ª, Desenvolvimento; 3ª, Culminação do Conflito (clímax, confronto); e 4ª, Desenlace (conclusões). Essas fases podem ser subdivididas e posteriormente imbricadas; entre a primeira e a segunda se desenvolve o conflito, o primeiro *plot point*, a circunstância dramática; mas também pode ser introduzido perto do final do desenvolvimento a figura do segundo *plot point* ou ponto de torção, em que o processo troca de direção, haja vista a aparição de um fato especial, diferente, que obriga a uma forçosa correção do rumo da ação ou da trajetória de alguns personagens e suas respectivas circunstâncias.

A primeira etapa é precisamente a introdução à narrativa, *a apresentação do conflito*, e *consiste na exposição dos elementos que possuem um papel importante na história*: os personagens do drama e o conflito que devem enfrentar (no caso do filme de ficção) ou a localização do eixo principal e os colaterais (no caso do documentário). É a abertura do filme com a enunciação dos termos de ação e a instalação (em parte ou totalmente) do conflito, a qual tem dupla função: a) fixa com clareza o caráter das personagens (dependendo da importante etapa prévia da *caracterização* no caso da ficção) ou determina os *parâmetros* (no documentário), a situação, o ambiente, os fatores que serão importantes no desenvolvimento

posterior; b) introduz o espectador (que vem alheio, de fora do ambiente e das circunstâncias expostas na obra) no clima do filme, razão pela qual requer uma captação (entendimento, assimilação) tanto racional como emotiva, para que o receptor se interesse ou localize o conflito e comece a interiorizá-lo.

A segunda é o *desenvolvimento e articulação do conflito*. O que se apresentou na etapa anterior, evolui: descrevem-se as relações entre o protagonista e o antagonista, fundamentam-se ações ou atitudes, expõem-se as alternativas históricas ou conceituais que indicam o rumo da ação, o crescimento progressivo, a diversificação ou o aprofundamento do processo.

A terceira etapa corresponde à *culminação do conflito*, ao enfrentamento das tendências, dos personagens em oposição, das situações encontradas, das tensões dramáticas, das acentuadas divergências, das lutas de interesses, pelo poder, raciais, de gerações, sociais, de classe. É o *clímax*, o ponto alto do enfrentamento, o confronto decisivo.

A quarta e última instância é o desenlace, a nova situação resultante depois do choque, como se resolveu o conflito. A nova fase dos personagens ou situações no documental. As conclusões, que habitualmente são conhecidas como "a moral da história" (por mais que não tenha uma intenção moralista), ou seja, em que se transformou o processo, a ação dramática, depois da conflagração.

Para desenvolver essas fases e seus respectivos conteúdos dramáticos, o roteiro se escreve seguindo uma determinada seqüência compositiva. Sempre se parte de (I) uma *idéia* (uma frase com mais ou menos duas linhas); de uma faísca que pouco depois se transforma em labaredas: um indivíduo que luta por impor suas idéias ou por alcançar alguma coisa aparentemente utópica. A idéia, apesar de ser só uma fagulha tem que conter no seu bojo (como a semente ou o zigoto) a totalidade da história.

Depois vem (II) a *Story Line* ou *linha argumental*. Ela tem somente umas cinco ou seis linhas escritas, mas possui princípio, meio e fim. É um resumo, uma síntese antecipada, um extrato prévio. Amiúde é descrita como uma breve "vista aérea". Parece-se ao que nós mesmos respondemos quando fomos assistir a um filme e, na saída, os amigos nos perguntam: - *de que trata?* Aí nós dizemos, - *é a história de uma pessoa que tem determinadas características e quer conseguir tais*

objetivos, então, para isso, ele procura a colaboração de tais e quais e faz isto e aquilo, assim, depois disto outro, chega a um final no qual acontece aquilo outro (e ele fica com a mocinha).

Na continuação vem o que alguns chamam (III) *argumento*, outros *estrutura*, e os demais conhecem por *sinopse*. Ocupa meia lauda e possui mais algumas informações. Aqui já são apresentados os protagonistas e os personagens principais. Alguns roteiristas lhe acrescentam uma breve caracterização de personagens que permite ir tomando contato mais estreito com as circunstâncias que vão operar na história. Nessa etapa aparece o *plot point*, que é o sentido da narrativa, a ação principal, o conflito ou *motivo núcleo* da ficção (e o *eixo principal* do documental): o centro da ação dramática. Em outros casos existem dois *plot point*, e o segundo estoura quase no final do desenvolvimento, mudando radicalmente o curso dos acontecimentos, tendo assim uma enorme influência no desenlace, pelo que é chamado também de *guinada do filme, segunda ação ou ponto de torção*

Entre essa *out-line* e o próximo estágio, alguns teóricos aconselham realizar (IV) uma *scaletta* (termo italiano paradoxalmente muito usado pelos espanhóis), onde pode se apreciar melhor a proporção dos segmentos, especialmente entre uma cena, a anterior e a seguinte. Ou seja, para poder verificar o equilíbrio da estrutura e o ritmo das etapas da *progressão narrativa*.

Então se escreve o roteiro propriamente dito, conhecido por estrutura, *script*, tratamento ou primeiro tratamento. Nós preferimos chamá-lo (V) *Roteiro Literário* porque nele está a descrição das cenas. Trata-se de uma continuidade dialogada, um livro cinematográfico (bem mais parecido com um romance ou uma peça de teatro), sem indicações técnicas. Pelo contrário, nele se acentuam os aspectos de aparência dramática, de conteúdo literário. Um texto como para dar aos atores a fim de que a equipe que os apóia possa começar a fazer leituras dramáticas, marcações de vozes, gestos e coreografias, improvisações com o sem roupas, e a ensaiar os diálogos (sem câmara nem luzes).

As etapas definitivas se encaram com a redação da *decoupage* técnica, roteiro de direção ou diretor, o segundo tratamento, para nós denominado (VI) *Roteiro Técnico*, provido de plantas, *story board* e partitura de som (onde se indica a localização precisa dos barulhos produzidos para inserção em câmara, detalhes dos

diálogos para inclusão exata do material de microfonia, e trilha musical incidental). Este roteiro pode ser distribuído entre os técnicos, para que cada equipe comece a tomar suas respectivas providências. A partir dele, monta-se a última e fundamental etapa, que vem concatenada com a anterior: (VII) o *Desmembramento de Produção*, a decoupage da qual saem as planilhas com os cronogramas diários de trabalho; as plantas de iluminação e sonorização elaboradas acima das plantas que explicitam detalhadamente os movimentos de câmara e os enquadramentos de cada um dos planos (desenhados já no *story board*); a estrutura de som para os cálculos de microfonia, separadores, mixagem e gravação em vários canais; os rascunhos da cenografia e adereços, o vestuário detalhado e perfeitamente desenhado para sua imediata confecção, os diagramas de maquiagem e penteados; a parafernália de iluminação e câmara, com precisões de potência, direção, qualidades, gruas, tripés, *dolly*, carros, trilhos, movimentos como panorâmicas ou *travellings*; as planilhas de alimentação, transporte e salários dos peões e figurantes diaristas, e tantas coisas mais. Estes são, numa breve síntese, a estrutura de narração, as etapas de progressão narrativa, a seqüência de composição e os elementos do desenvolvimento e construção de um roteiro.

Insistimos em que não existe uma regra de ouro, nem uma estrutura fixa para a narração audiovisual: cada nova história é seu próprio protótipo. Sem receitas nem fórmulas mágicas, vemos que a boa contação exige muita criatividade e senso comum. Em geral, o primeiro ato mostra quem são os personagens, envolve o espectador com as pessoas e com a situação da história toda. O segundo ato o mantém envolvido e aumenta seu comprometimento emocional, levando ele rumo a um ponto culminante do conflito. Mas é no terceiro ato, quando se resolvem os conflitos, se desatam os entrelaçamentos e o enredo conduz o receptor rumo a um final satisfatório onde as oposições se sintetizam ou resolvem. Este é o tradicional *continuum* que apresenta um início, um meio e um fim.

O roteirista deve manter seu receptor sumido numa espécie de estado onírico, quase catatônico, imerso no que está sendo contado, excluindo da mente todos os demais pensamentos. Se o espectador pede balas a seu acompanhante ao lado, não se tem estabelecido esse estado hipnótico procurado, e a pessoa está vagando com a mente em nada ou em tudo ao mesmo tempo, sem selecionar a cena

oferecida como centro de atenção. Para isso o roteirista tem que dissimular as uniões entre cenas e suavizar as passagens de uma a outra, mascarando as emendas onde foram costurados os fragmentos da narrativa. Mas basicamente sabemos que o primeiro ato introduz o espectador no universo das personagens e estabelece o conflito central dos protagonistas em torno do qual será construída a história. Podem ser dadas pistas dos obstáculos a vencer e estabelecidos os objetivos a serem cumpridos. O segundo ato elabora com muito mais detalhes e intensidade o processo em andamento, oferecendo mais e melhores informações ao espectador (algumas delas desconhecidas do receptor) e o mantém como um aliado e companheiro de lutas e conflito. Nessa etapa, o protagonista separa-se do grupo dos personagens e se destaca na procura das metas. Ele muda e se desenvolve e essas mudanças são percebidas nos fatos, nas ações (produtos dos *sub-plots* introduzidos na narrativa). No terceiro ato, o eixo principal e os sub-enredos são todos resolvidos de formas diferentes e de forma sucessiva, mas todos eles apontando no mesmo sentido e com as mesmas finalidades coadjuvantes do eixo central, e o conflito encerra no seu ponto de exaltação maior.

É importante destacar que o universo da história tem que ser uma criação única. Essa especificidade está contida na história e se origina em duas fontes básicas: a natureza do protagonista (ou do grupo dos personagens centrais), assim como da natureza de quem narra a história. Evidentemente o roteirista passa sua memória (e porque não, seus desejos frustrados e dissabores existenciais), suas experiências e visões do mundo ao universo vital do conflito. Ele está disseminado em todos os protagonistas. Mas, para que isso funcione, a caracterização de personagens, profunda e extensa, deve ser realizada mesmo antes de começar a estender-se a trama narrativa. Delineado o protagonista deve desenhar-se o antagonista, que é a oposição, a dificuldade, a resistência que impede o livre fluir das energias, seja uma entidade ou a sociedade como um todo, essas duas forças opostas e em permanente contradição formam o conflito ou os sucessivos conflitos da história. Em alguns filmes o protagonista é seu próprio antagonista e está sempre em conflito interno (*Hamlet*, *Dr. Jekyll e Mr. Hyde*, *Bonnie and Clyde*, *Raging Bull*, *O Homem do Braço de Ouro*). Nestes exemplos, o conflito principal se dá dentro do protagonista, porém também existem certos antagonismos externos, familiares ou

sociais, e essas duas forças opostas têm que se ir contrabalançando permanentemente, dando sempre prioridade a uma delas, não podendo existir superposição. Um conflito interno, numa história com antagonista externo, ajuda o protagonista a se tornar um ser humano mais complexo e interessante. No cinema sempre é difícil mostrar o processo interno do protagonista e personagens centrais, o que sempre tem que ser externado em ações (e não como uma explicação ou um discurso interno, como na literatura). O roteirista está obrigado a encontrar ações que revelem emoções interiores que denotem diversos aspectos da personalidade do personagem - por vezes contraditórios - para que seja tão humano como o público. Revelando cuidadosamente informações fragmentárias, que evidenciam que alguns personagens têm mais conhecimentos que os outros sobre o conflito ou parte dele, o roteirista consegue criar uma trama de suporte interno, um poderoso subtexto. Se esse mecanismo é captado pelo receptor, permite-lhe participar mais intensamente das ações e interiorizar as complexas personalidades em oposição, penetrando mais no drama.

Para mexer com essas ferramentas, o roteirista descobre caminhos escrevendo. Citando o velho E.M. Forster, o roteirista Bill Wittliff pergunta-se, surpresa: *Como é que eu vou saber o que penso antes de ver o que escrevo?* Com efeito, a maioria dos criadores descobre o que são e o que pensam somente quando vêem aparecer essas evidências no papel ou refletidas nas suas obras. Mas todo escritor de imagens e sons tem claro que, para que o roteiro tenha unidade, só pode haver um objetivo (eixo principal, motivo núcleo). Tal como na teosofia sincrética oriental, o importante é destacar "a unidade na diversidade". O fato de outros personagens - assim mesmo interessantes, ricos e complexos - também terem desejos e objetivos vitais não deve confundir o fato de que a história que estamos narrando é a busca do objetivo do protagonista. Para que exista conflito, esse objetivo deve despertar oposição, inveja, reações adversas, tanto no núcleo familiar como no social, ou até na comunidade toda. Sem essa adversidade não existiriam divergências acentuadas nem enfrentamento. A natureza do objetivo é um dos fatores principais para determinar a atitude do público em relação ao protagonista e à oposição que enfrenta. Protagonista e objetivo estão identificados tão

intensamente em nós que é impossível levar em conta um sem tomar também o outro em consideração.

Porém, o desenvolvimento do conflito é que vai contar a história. Esta é uma das palavras-chave neste tema. O conflito é o ingrediente essencial de qualquer trabalho dramático ou de roteirização, tanto seja para o palco como para a tela (e provavelmente também para as páginas). Sem conflito não teremos história capaz de prender o público. O conflito é o próprio motor que impele a história adiante, ele fornece movimento e energia. Sem conflito a narração não deslança. Ele é que está na base de tudo, é o estopim e a própria dinamite. O conflito amiúde está cheio de obstáculos, que não aparecem todos juntos de uma vez, senão que se apresentam de maneira sucessiva (e até simultânea). Sabe-se por experiência histórica que o público perdoa (ou aceita) quase tudo no começo de um espetáculo, mas quase nada no final. Se o receptor não ficou satisfeito ou convencido com o final, nada do que aconteceu até esse momento terá validade, importância, qualidade ou verossimilhança para ele. Mas isso não quer dizer que tem que se negligenciar a premissa de abertura e começar por uma cena qualquer.

O ideal é que a exposição inicial sempre contenha na íntegra o potencial do conflito e certas informações pertinentes e específicas sobre o protagonista e as personagens principais. Existe um princípio chamado de *revelação e reconhecimento*. Ele estipula que o espectador deve ficar sabendo sempre de alguma coisa que o protagonista - ou um personagem importante - desconheça (e isso cria uma ironia dramática): esse é o momento conhecido como *revelação*. Toda vez que houver uma revelação desse tipo para o público, quem conta a história fica obrigado a criar um momento de *reconhecimento*, em que o personagem descobre aquilo que nós já sabemos. A *revelação* põe o espectador numa posição de superioridade - sabendo algo mais do que um personagem central ou o mesmo protagonista - e o reconhecimento lhe depara uma sensação de completude e cumplicidade, porque comparte informações e segredos com os heróis, e isso se traduz num sentimento de intensa participação dramática. Já o suspense é uma ferramenta mais poderosa ainda, porque se baseia na revelação de algumas coisas ao público antes de revelá-las a um ou mais personagens. Com o suspense, o

público fica interessado, de coração na mão, esperando que os personagens descubram o explosivo escondido, ou morram porque não o descobriram.

Não temos que confundir correria com ação. Pode existir muita movimentação em cena e pouco ou nenhum conflito e, portanto, pouca ou nenhuma ação dramática. O roteiro é um plano de ação. O grosso de um roteiro compreende a descrição das ações e as atividades das personagens. As ações que executam podem ser mais importantes que os diálogos que travam. Desde o ponto de vista estritamente fílmico, as cenas mais eficazes consistem em muita atividade, variada ação e pouco ou mesmo nenhum diálogo. As características e o processo interior dos protagonistas devem ser revelados através das ações que levam a história adiante, devido a que ações e atividades eficazes são elementos visuais, coisas que o espectador vê (e por isso mesmo, lembra). Por oposição, as cenas mais fracas são justamente aquelas em que o diálogo assume a responsabilidade de carregar, sozinho, todo o peso dramático.

E falando nos diálogos, digamos que a máxima responsabilidade e contribuição do roteirista seja a estrutura. Os diálogos têm de ser funcionais. Cinema não é teatro, é imagem, ação, visualidade, quanto mais pura melhor. Os diálogos são um remanescente do teatro, do drama. A hora na qual o diálogo menos funciona é quando tenta dizer ao público o que está acontecendo. O bom diálogo surge naturalmente da personagem, da situação e do conflito, revelando a personagem (caracterizando-o, por exemplo) e levando a história adiante. Mas deve estar direcionado e ter um padrão: a) precisa caracterizar quem fala; b) ser coloquial, característico de quem fala, mas sem sair da estrutura geral; c) refletir o estado de espírito de quem fala, transmitindo dados de sua personalidade e transmitindo emoções; d) revelar as motivações de quem fala (ou ocultá-las); e) refletir o relacionamento de quem fala com os outros personagens; f) ser fluido e conectivo, brotando de um segmento e desembocando em outro; g) levar a ação adiante; g) transmitir informações ou expor alguns fatos (resumindo ou distorcendo-os); h) prenunciar o que está por vir; i) ser claro e inteligível ao público. Por vezes os roteiristas e o diretor reúnem-se com os atores e, juntos praticando, decidem quais são as melhores maneiras de redigir os diálogos, como sempre fez Federico Fellini e

seus roteiristas, em colaboração com os atores. Isto porque serão eles os que lhes darão vida, os que terão que pôr esses textos realmente em ação.

Portanto, estamos agora em condições de assegurar que o herói da jornada passará pela *tensão principal*, arribará à *culminância* e finalmente irá encarar a *resolução do conflito*, mas no processo terá se transformado, por vezes de maneira radical. O que aconteceu no transcorrer do filme é precisamente o que modificou o protagonista, às vezes também os personagens centrais e as circunstâncias do contexto. Na estrutura tradicional em três atos, o segundo corresponde aproximadamente à metade do filme, pelo que a tensão principal passa a ser o conflito desse segmento (normalmente identificado com o primeiro *plot*). Porém, chegando na culminância, cria-se uma nova tensão (produto da introdução do novo *plot point* ou ponto de torção) que modifica o rumo do conflito e leva diretamente à resolução da história. As circunstâncias e os personagens mudados (especialmente o protagonista) entram novamente em colisão e geram uma outra tensão inesperada no terceiro ato, o que leva à resolução final. A situação conflitante desaparece e o instável torna-se estável, perto do final. Como vemos, a *tensão principal* (que foi o corpo central do drama e suportou o esforço de manter o interesse do espectador) e a *culminância* (que é o ponto alto do roteiro, o acontecimento para o qual se encaminha tudo o que se deu até esse instante) são situações de grande fluidez, ao passo que a *resolução* (que é o ponto onde precisamente o público começa a relaxar, a soltar a tensão mantida até esse momento) é uma situação estável com tendência à permanência. Para este ponto, os velhos mestres roteiristas usavam uma frase metafórica: a culminância é o farol em direção ao qual o dramaturgo conduz seu navio e a resolução o porto seguro rumo ao qual aquele farol o guia. Os bons roteiristas não se preocupam demasiado com o tema e sim com a maneira de contar a história. Eles criam personagens e situações fortes e interessantes, e depois escolhem uma culminância e uma resolução que pareçam corresponder a essas premissas. É normal escutar que *o bom roteirista deixa que o tema cuide de si mesmo*.

A ciência é unívoca (possui um só efeito de significação), mas a arte é multívoca (têm diversos efeitos de significação). Portanto, uma história pode ter vários significados para um grupo de pessoas que não sejam semelhantes, porque

as atitudes e experiências pessoais de cada um influem na interpretação da obra. Os indícios para a decodificação do trabalho podem se procurar na forma como a história terminou e, especialmente, em como foi contada. Nos bons roteiros existem sub-enredos (ou enredos paralelos) que, por sua vez, propõem seus próprios conflitos em relação ao mesmo assunto: o tema e suas variações. Assim, o autor amplia e aprofunda os efeitos de significação e o impacto que a obra causa nos receptores, universalizando-a.

Na continuação, passaremos a analisar particularmente o roteiro do filme *A Doce Vida*, de Federico Fellini, para exemplificar o que até agora estamos afirmando só teoricamente.

5 A DOCE VIDA: TRANSPOSIÇÃO DO ROTEIRO AO FILME

5.1 Sinopse e argumento geral do filme

Estamos entrando na etapa final deste trabalho. Para isso, analisaremos alguns fragmentos do roteiro literário original escrito pelo diretor Federico Fellini em colaboração com Ennio Flaiano, Tullio Pinelli e Brunello Rondi, para o filme de ficção de longa-metragem *A Doce Vida* (*La Dolce Vita*), lançado em 1959. Esta obra teve um estrondoso sucesso de público, ganhando a "Palma de Ouro" no Festival Internacional de Cinema de Cannes de 1960, assim como dois Oscar da Academia de Hollywood em 1961, além de ser nominada dentro da categoria de Melhor Filme Estrangeiro. Parte deste êxito se deve a que o periódico *L'Osservatore Romano* do Vaticano a declarou obscena. A ditadura fascista do Generalíssimo Franco - que mantinha a Espanha sumida no obscurantismo medieval - também proibiu sua exibição, coisa que veio acontecer só na década de 1980. Essas respostas autoritárias fizeram com que o público do mundo inteiro quisesse ver essas cenas consideradas monstruosas pelos homens santos, e se encontraram com o primeiro grande filme da década de sessenta, poético, forte, audacioso, tratando de um problema que atingia a sociedade toda.

Todos os manuais de roteiro enfatizam o fato de que um filme deve ter como premissa básica e fundamental uma estrutura sólida que expresse um conflito ou enfrentamento entre o carismático protagonista e o seu rival ou opositor. O herói pode também se digladiar contra circunstâncias adversas, contra a sociedade, ou até contra si mesmo. Mas o filme que vamos analisar carece do que poderia ser definido como uma estrutura tradicional no que diz respeito a seu enredo. Pelo contrário, o filme é um afresco que integra diversas cenas seqüenciadas de dias e

noites dedicados a buscar (ou encontrar?) respostas para a inconforme existência contemporânea.

O protagonista, Marcello (interpretado por Marcello Mastroianni), é um jornalista que anda pelas ruas de Roma (especialmente pela mítica Via Veneto, transformada radicalmente e convertida em centro das celebridades e celebrações, através deste filme) à procura de estrelas do *showbiz* ou personagens notabilizados por alguma supérflua façanha de momento. Sua fútil existência como repórter da banalidade social faz com que não se comprometa com nenhum valor permanente ou profundo. Esse fato fica demonstrado pelas suas volúveis relações afetivas, com a sua companheira Emma (Yvonne Furneaux), permanentemente presa por ataques de ciúmes doentio; ou com a sofisticada e misteriosa milionária Magdalena (Anouk Aimée) que brinca com os sentimentos próprios e alheios; com Sylvia, a espetacular atriz americana (Anita Ekberg) que chega contratada para fazer um filme e é recebida no aeroporto com *pizza* por um produtor que mais parece um *capo-máfia*; com uma fantasmagórica estrangeira integrante da corte de uns nobres decadentes que realizam festas no seu decrépito palacete; e com uma multidão de outras 'garotas da orgia' - modelos, dançarinas de cabaré, *socialites* -, habitantes dessas noites de *nóia* romana, de tédio urbano do primeiro mundo, da *náusea* sartreana que dominava Europa no final da década dos cinquenta e começos dos sessenta. Marcello gostaria de abandonar seu trabalho como colunista de fofocas e boatos da farândola noturnal, para se converter num romancista, num escritor de verdade, mas nunca se resolve a encarar esse desafio com a coragem e a consciência necessárias.

Quase todas as cenas deste filme ficaram gravadas como 'ícones' da história do cinema. Na famosa primeira cena, vindo desde o fundo do quadro, aparecem dois helicópteros voando a baixa altura sobre um campinho de futebol amador, contra as impressionantes ruínas de um aqueduto romano conhecido como Aqueduto Felice. Pendurado por cordas na estrutura do aparato, a primeira máquina transporta algo brilhante, um objeto que pouco depois reconheceremos como uma estátua de Cristo. Na segunda nave viaja o protagonista Marcello, com seu permanente companheiro de trabalho, o insistente fotógrafo Papparazzo (interpretado pelo ator Walter Santesso, de cujo nome deriva o plural *papparazzi*, dando nome aos

fotógrafos que, como uma nuvem de insetos, perseguem e atacam os membros do *jet set* internacional, a fim de capturar suas imagens em situações comprometedoras ou mesmo inesperadas). No caminho, o helicóptero pára no ar, no intuito de observar um grupo de mulheres que estão tomando sol no terraço de um prédio muito alto. Marcello pergunta às mulheres por seu número de telefone e elas querem saber aonde levam a estátua (que está sendo transportada rumo à Piazza de San Pietro, no Vaticano). O estrondo do motor do helicóptero não permite o mútuo entendimento. Este tema "da impossibilidade da comunicação" entre os personagens será recorrente ao longo da obra e vai voltar significativamente nas tomadas finais, como o retorno do pêndulo.

O filme continua com uma longa cena. Numa famosa casa noturna, Marcello e Paparazzo tentam dar flagrantes de *socialites* acompanhadas por pessoas que não deveriam ser seus pares. Então aparece a misteriosa Magdalena (Anouk Aimée) e ambos saem juntos, de carro, entre uma nuvem de fotógrafos. Passeiam sem rumo e param na Piazza do Popolo. Conhecem ali uma prostituta e oferecem-se para levá-la até sua longínqua casa. Enquanto a meretriz faz café, Magdalena leva Marcello até o quarto e o induz a fazerem amor ali mesmo. Saem de madrugada, frente ao peçonhento e ameaçador olhar do cafetão. Quando Marcello regressa a casa descobre que sua companheira Emma tentou suicídio - para chamar sua atenção - e está em perigo. Corre com ela ao hospital (porém, enquanto espera, liga para Magdalena).

Na continuação vem a longa e importantíssima seqüência da atriz americana Sylvia, que irrompe na cena romana como uma estrela de primeira magnitude, clara, luminosa, dona de sua própria luz. Marcello cerca Sylvia no Aeroporto *Ciampino*, na *Via Appia Nuova*, observa-a na conferência de imprensa do Hotel Excelsior e acompanha-a na visita à Basílica de San Pietro, dança com ela na recepção no Restaurante *Domus Aurea*, consegue tirá-la de lá e se perde com a diva entre as ruelas misteriosas da Roma noturna, no *Transtevere*, até personificarem a mítica cena na qual a atriz entra na *Fontana di Trevi* e ambos se abraçam junto à cascata. Então, de súbito, a fonte fica sem água, amanhece, e se quebra o encantamento.

Depois, Marcello se encontra casualmente com seu amigo Steiner (Alain Cuny) numa igreja. O intelectual pergunta pelo romance que Marcello estaria

escrevendo, e interpreta *Tocata e Fuga* (em ré menor) de Bach no órgão do templo. Logo, convida-o a sua casa.

Seguindo a seqüência do roteiro literário, aparece uma extensa cena que teria sido excluída na montagem ou acaso nem sequer filmada (as informações ao respeito são controversas), em que diversos personagens (Giusi, Maddalena, Roberto, Marcello, o pai de Maddalena, Constance, Sandra, Guido, etc.) encontram-se no mar, a bordo de suas luxuosas embarcações. Depois, Marcello procura Dolores, aparentemente uma ex-namorada escritora que mora sozinha numa torre em frente ao mar. Ela recrimina a vida estéril do jornalista, aconselhando-o e repreendendo-o ao mesmo tempo, numa oposição quase violenta, mas terminam passando a noite juntos. As múltiplas contradições e respostas oferecidas nos intensos diálogos desta seqüência evidentemente não foram consideradas imprescindíveis pelo diretor, sendo esta a razão que determinou sua eliminação do filme na sua versão definitiva. Provavelmente Mestre Fellini percebeu que, incluindo essa cena, os motivos e conflitos dos personagens e do filme todo ficariam demasiado explícitos, e preferiu a leve semi-penumbra dialética e multívoca da poesia.

Dentre os episódios mais famosos de *La Dolce Vita* estão a grotesca, quase goyesca cena do falso milagre, na qual duas crianças mentem impudicamente em relação à suposta aparição da Virgem Maria na periferia de Roma (espetáculo criado e organizado por um tio espertalhão que fica a cargo da sonoplastia). Junta-se uma imensa multidão, arremessada daqui pra lá, carregando seus mutilados e deficientes físicos, seguindo o rastro da imagem santa. Quando cai um violento temporal de trovões, chuva e vento, tudo acaba numa brutal debandada da massa humana em pânico, que pisoteia os doentes e destrói uma arvorezinha supostamente abençoada pela presença do espírito sagrado, a fim de conseguir um galhinho curativo para seus males.

Depois desta patética cena, o protagonista visita a Stainer. Marcello vai com Emma e encontra artistas plásticos, professores, pessoas inteligentes, numa espécie de refúgio imprescindível, que deveria freqüentar para elevar sua condição espiritual e intelectual, e sair assim do marasmo no qual sua vida inútil tem-no precipitado.

De regresso na Via Veneto, Marcello fica sabendo que seu pai está na cidade à sua procura. Finalmente se encontram e decidem visitar um velho cabaré onde Fanny (Magali Noël) dança. Bebem bastante, riem, parecem divertidos, e partem em dois veículos à casa da bailarina. Quando o carro de Marcello chega, fica sabendo que seu pai tem passado mal e quer regressar agora ao lar no distante interior. Marcello tenta convencer o pai a ficar, oferece tirar o dia seguinte de folga e dedicá-lo a passearem juntos e conversar, mas nada detém o idoso que parece distante e desligado. Não se deixa acompanhar, pede um táxi e vai sozinho à estação a fim de pegar o trem das 5h23min. Marcello fica de novo sozinho no meio da rua, despedindo-se de forma fugidia.

De novo em Via Veneto, entre as mesas, entre os *paparazzi* que assediam *socialites*, Marcello é recrutado quase que pela força por uma bela modelo com sotaque sueco. Sobe a um carro e uma sofisticada moça senta no seu colo, mas sem olhar jamais pra ele conversa animadamente em lituano com sua amiga. Diversos carros percorrem a noite escura, pelas colinas rochosas de Roma. Descem num desvencilhado *palazzo* senhorial. Alguns estão de smoking, as mulheres de roupa de festa ou com vestes estranhas. Uma família aristocrática sai recebê-los. A festa se desenvolve entre bebidas, atitudes teatrais e diálogos esquisitos. A diversão parece forçada. Finalmente decidem ir a caçar fantasmas a um prédio abandonado, próximo do palacete. Levam castiçais com velas. As penumbras desenhavam estranhas formas nos muros descascados. Não se sabe quais são as esculturas e quais as pessoas. "Grupos atravessam rapidamente cômodos enormes, solenes, abandonados, contendo uns poucos móveis preciosos mas empoeirados". Um grupo realiza um remedeo de sessão espírita, convocando os mortos. Duas pessoas entram em transe e "recebem" os desencarnados. Uma mão sai das trevas e toma a de Marcello. O protagonista e uma elegante e bela dama, luxuosamente ataviada, passeiam pelas sombras e se encontram intimamente nos arcaicos móveis, no esqueleto de uma suntuosa cama que mais parece a carcaça de um animal pré-histórico.

Marcello e Emma têm uma extenuante discussão de casal. Ele a abandona sozinha no meio da estrada. Ela recolhe flores. Finalmente ele regressa e a apanha. Porém, daqui a pouco - como amigo próximo de Steiner - Marcello é requisitado de

urgência para colaborar com a polícia, porque o intelectual, num raptó de desesperança, assassinou em suas caminhas os dois belos e adorados filhos e suicidou-se. Essa tragédia transmite ao filme um imediato tom soturno, mergulhando o protagonista e o público todo numa sensação de angústia e exasperação.

Finalmente chega a longa cena final, que inicia com diversos carros correndo perigosamente pela *Estrada de Fregene*, a ruidosa chegada a uma casa de praia, a sua invasão, e a posterior instalação de uma caótica festa - com direito a bebedeiras, travestis, aplausos, histeria, sexo, dança, strip-tease, brincadeiras pesadas e agressivas, gritos de aparente alegria, etc.-, na qual todo o tédio, a desesperança e a falta de sentido na vida dos personagens se faz evidente. Quando o cansaço assume as ações e o amanhecer se filtra pelas persianas, os protagonistas vão saindo como numa procissão.

Do bosque que rodeia a casa alguém enxerga um tumulto na praia. Descem e descobrem, estupefatos, que embrulhado nas suas redes os pescadores estão tirando um monstro das águas do mar. Uma espécie de arraia de branca barriga obscena e barbatanas viscosas. O olho da fantástica criatura parece se fixar no grupo de tresnoitados. Marcello, esgotado, separa-se do grupo e observa de longe. Seu gesto, entre descrente e arrogante, distante e resignado, demonstra seu ontológico tédio existencial.

Resulta evidente que o protagonista não encontra a saída: se o Cristo que vem pelos ares a proteger o povo reunido tem a materialidade de uma estátua transportada em helicóptero; se as aparições milagrosas de Nossa Senhora são falsas; se quem mais sabe perde a esperança no futuro e elimina da vida os inocentes, para levá-los com ele; se o amor não existe, é promiscuo, reduz-se a sexo roubado em leito alheio, então, será que não existe nenhuma saída? Ou será que a saída está no hedonismo selvagem de Sylvia, a Valquíria americana, que se lança na cachoeira artificial das esculturas? No sonambulismo da misteriosa Maddalena, que só se sente viva no espasmo sexual que de imediato a sufoca em culpas? Na paixão pegajosa e doente de Emma, prisioneira de um vínculo que é uma dependência sensorial? Na vida louca e sem sentido da caravana noturna da Via Veneto, com sua corte de nobres decadentes, travestis, solitários, drogados,

loucos, abandonados, seres destruídos moral e psicologicamente? Se a existência se reduz só a essa rotina abominável, então o que resta?

A última cena do roteiro literário descreve um longo diálogo entre Marcello e a garotinha que ele mesmo encontrou trabalhando de garçom num restaurante da praia, numa cena que só existe no filme. Embora isso, esta cena foi muito modificada em suas ações e dela eliminado todo diálogo. Simplesmente a bela garotinha chama a Marcello desde o outro lado de uma correnteza de água de pouca profundidade. Marcello não escuta nem entende o que ela diz. Ela explica com gestos. Ele continua sem entender. Ela pede pra ele que a cruze, que a leve sobre a correnteza junto com ele, ou que ele venha do lado dela. A bela garota inocente chama Marcello, sorridente, clara, prístina como o amanhecer do mar. A inocência, a ingenuidade, a vida que nasce quer salvá-lo, mas ele não entende, não consegue se comunicar com a garota. Mas escuta e entende, sim, o chamado da *troupe* das orgias, uma de cujas sacerdotisas o pega do braço e o arrasta de novo ao carrossel. E fica lá a mocinha, sorridente, pura, dizendo adeus, como a luz da divina esperança.

Resulta importante acrescentar que este conteúdo denso, revolucionário para a época em que foi veiculado mundialmente (1959-1960), funciona de uma determinada maneira no roteiro literário, mas de uma outra maneira bem diferente no filme. Cenas inteiras foram reformadas ou diretamente eliminadas, como comprovaremos na análise pormenorizada das quatro cenas escolhidas das que faremos a *decoupage* detalhada.

5.2 Do roteiro literário à realização cinematográfica

Numa versão editada com posterioridade à estréia do filme, o criador esclarece:

Este roteiro, destinado a dar uma visão geral do filme, ainda que *grosso modo*, tem para mim o valor de uma série de anotações provisórias que me possibilitaram iniciar os preparativos e a organização da obra. Como é meu hábito, à medida que o trabalho de preparação avança, reservo-me o direito de rever, precisar, mudar e substituir cenas e personagens; enriquecer

situações; determinar o ritmo do filme, os diálogos, o clima da história, que às vezes é de comicidade, às vezes de angústia, às vezes de espanto.⁸²

Desta maneira o autor se protege contra qualquer diferença existente entre o roteiro original e o filme. Assim mesmo, deixa claro que poderá realizar mudanças no transcurso das longas jornadas de preparação, captação de imagens e edição do filme.

Porém, este parágrafo tem uma significação maior. Fellini o acrescentou como epígrafe, na frente do texto, em quase todas as edições de seus roteiros publicados em livro, textos estes que, em geral, foram re-escritos depois da filmagem e, especialmente, depois da edição final, ou seja, frente à obra concluída. O diretor colocou essa ressalva para sublinhar que o filme por ele realizado não é um produto comercial da indústria do espetáculo, senão que uma obra de arte complexa, polissêmica, multívoca, perdurável no tempo. Ao mesmo tempo, afirma o criador capaz de improvisar, modificar o andamento de seu filme na hora, haja vista que os artistas 'são em ato', intervêm na realidade para gerar uma outra versão diferente, no mesmo instante em que novas idéias ou concepções estéticas lhes aparecem.

Porém, alguns teóricos põem em dúvida sua suposta e tão comentada "improvisação permanente". Alguns deles explicitam claramente essa opinião:

Os roteiros de Fellini são peças compactas, com indicação precisa - as vezes até demais - de situações, comportamentos e falas, que desmentem a impressão de improvisador em tempo integral. É certo que ele nunca se deixou prender numa camisa-de-força, alterando aqui e ali o seu projeto ao sabor das contingências da filmagem. Mais certo ainda é que ele pouco se distanciou de seu roteiro original, demonstrando uma fidelidade ao seu universo, cuja coerência interna o tiranizava.⁸³

Mas, sigamos os passos explicitados por Fellini no proêmio, para verificar até que ponto o diretor manteve-se fiel ao seu roteiro ou modificou o curso dos acontecimentos de forma significativa. Sabemos que as linguagens estéticas são irreduzíveis pelas suas especificidades técnicas e estéticas, porém, vamos analisar exaustivamente alguns breves fragmentos de um roteiro de Federico Fellini para verificar como o conteúdo ali desenvolvido foi trasladado, traduzido, plasmado na

⁸² CALIL, Carlos Augusto (org.). *Fellini Visionário: A Doce Vida*, 8 ½. Amarcord. Tradução dos roteiros Hildegard Feist, tradução das entrevistas André Carone, José Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 17.

⁸³ CALIL, Carlos Augusto, op cit. (1994), p. 10.

sua passagem da linguagem literária à linguagem cinética audiovisual, cujo mecanismo foi estudado no capítulo anterior.

5.3 Primeira Seqüência

5.3.1 Roteiro Literário e captação de imagens

A Doce Vida - Argumento e roteiro de Federico Fellini, Ennio Flaiano, Tullio Pinelli e Brunello Rondi (1959)

a) SEQÜÊNCIA INICIAL: CRISTO SOBRE ROMA

Aqueduto Felice. Exterior. Dia

Manhã de sol. Barulho de helicóptero.

As ruínas do aqueduto Felice, na extrema periferia da cidade.

Um barulho no céu atrai a atenção das pessoas que estão à porta dos casebres. O barulho se aproxima cada vez mais, a sombra de um helicóptero projeta-se na parede do aqueduto e no chão uma grande forma escura parece oscilar sob o aparelho.

Periferia. Exterior. Dia

Alguns meninos esfarrapados e sujos que brincavam entre as saliências do terreno se põem a correr, gritando agitados, acompanhando com o olhar a passagem do helicóptero; param no topo de uma elevação maior; agitam os braços e observam o helicóptero, que se afasta na direção de Roma.

Prédios da Periferia. Exterior. Dia

A sombra do helicóptero em pleno vôo, com a forma negra que balança sob ele, projeta-se na parede branca de um prédio na periferia de Roma. A sombra se agiganta e vai mais além, enquanto homens e mulheres assomam às janelas dos outros edifícios e olham para cima.

Pátio. Exterior. Dia

As grandes estátuas da fachada de San Giovanni se destacam contra um céu vazio.

Ouve-se o barulho do helicóptero que se aproxima e passa diante da igreja; na forma negra que oscila sob o aparelho reconhece-se uma grande estátua em madeira de Cristo Trabalhador.

Balançando no vazio, a imagem passa diante das estátuas dos apóstolos alinhados no frontão e se dirige para o centro da cidade.

Um segundo helicóptero segue o primeiro, ora ganhando altura, ora voando mais baixo.

Roma antiga (várias vistas filmadas do helicóptero). Dia

A estátua sobrevoa Roma. Quase tocando os telhados da cidade velha, passa sobre as ruas, as praças, as fontes.

Escritório. Interior. Dia

Num grande escritório de amplas vidraças, o barulho do helicóptero atrai a atenção dos funcionários, que se levantam e vão até as janelas, espichando o pescoço para fora.

Entre os funcionários há também belas moças, que os rapazes apertam um pouco demais.

A grande estátua passa a poucos metros da janela, balançando. Todos gritam, esticando-se ao máximo, e agitam os braços. Logo depois passa o segundo

helicóptero, que inesperadamente pára diante da janela onde estão as moças. No interior do globo transparente vêem-se, além do piloto, dois jovens que acenam para as moças. São Marcello e Paparazzo. O vento da hélice fustiga as moças, que, excitadas e divertidas, riem, retribuem os cumprimentos, agitam-se num coro de exclamações.

Do interior do helicóptero os dois jovens gritam alguma coisa que não se ouve, evidentemente galanteios jocosos. Paparazzo bate várias fotos com sua câmera munida de flash.

As moças riem; embora não seja possível fazer-se ouvir, uma delas grita, apontando para a estátua que já se distanciou:

MOÇA: *O que é aquilo?...*

Helicóptero. Interior. Dia

No interior do helicóptero Marcello e Paparazzo tentam se comunicar por meio de gestos.

MARCELLO: *A loira! O telefone... O número...*

Depois compreende o significado dos gestos das moças e grita inutilmente:

MARCELLO: *O Cristo trabalhador!... Para o papa!...*

Improvisa um megafone com as mãos e grita:

MARCELLO: *Estamos levando para o papa!...*

PAPARAZZO (também gritando): *Vocês não querem dar uma voltinha?*

Escritório. Interior. Dia

De repente o helicóptero se afasta, impetuosamente, acompanhado pelos gritos e risos e cumprimentos das moças. Do interior do globo os dois jovens ainda acenam para elas, rindo...

Cidade. Exteriores. Dia

Agora a grande estátua de braços abertos sobrevoa uma zona do centro. De um alto-falante que ninguém vê sai uma voz cavernosa e barulhenta:

VOZ DO ALTO-FALANTE: *Um, dois, três, quatro.... Pronto... pronto...*

Aparece ao longe a cúpula de San Pietro, para a qual se dirigem os dois helicópteros, voando sob o sol.

O toque solene e grave do sino retumba sobre a cidade.

Piazza San Pietro

O helicóptero rodeia a cúpula.

Passa rente às estátuas dos santos e paira sobre a praça repleta de gente.

FIM DA SEQÜÊNCIA*5.3.2 Decoupage do filme e reconstrução do Roteiro Técnico***TOMADA 1****Periferia - Exterior - Dia**

PAN. DIR. ESQ. em Plano Geral. Desde o fundo da tela, no centro do enquadramento, aproximam-se em diagonal dois helicópteros. Aos poucos vai se escutando o barulho dos motores e as pás giratórias. Voam sobre um campinho de futebol amador e contra os vetustos restos de um aqueduto romano. A câmara corrige em panorâmica de direita à esquerda e segue aos aparatos. Fusão.

TOMADA 2**Bairro de mono-blocos - Exterior - Dia**

PAN. DIR. ESQ. Plano Geral de um grupo de crianças correndo pela rua de uma série de mono-blocos em construção ou recentemente terminados, seguindo os helicópteros. A barulheira dos aparelhos se soma à grande algazarra das crianças.

As sombras das máquinas vão pelo chão, sobem pelas costas de um prédio e se perdem no céu, encontrando com as reais imagens dos helicópteros que passam.

TOMADA 3**Bairros em construção - Exterior - Dia**

Travelling lento, os helicópteros andam sobre um bairro em construção.

TOMADA 4**Canteiro de obras - Exterior - Dia**

Em referência, dois operários de costas cumprimentam os helicópteros que passam a bastante distância.

TOMADA 5**Bairros em construção - Exterior – Dia**

Continua o *travelling* sobre a cidade.

TOMADA 6**Terraço prédio - Exterior - Dia**

Contra-plano de terraço sobre edifício alto com moças de biquíni tomando sol; música comercial da época vai sendo coberta pelo forte barulho dos helicópteros que se aproximam. As moças se agitam, curiosas, abanando para as máquinas e gritando.

TOMADA 7**Céu - Exterior - Dia**

Plano Geral, um dos helicópteros dá voltas e retorna.

TOMADA 8**Terraço - Exterior - Dia**

PAN. DIR. ESQ. sobre o terraço, subjetiva do helicóptero. Em plano de aproximação se enxergam as moças gritando e agitando os braços.

TOMADA 9**Céu - Exterior - Dia**

Plano curto do helicóptero que gira sobre seu eixo no ar e descobre seus ocupantes, o jornalista Marcello e o fotógrafo Paparazzo, além do piloto.

TOMADA 10**Terraço - Exterior - Dia**

Plano Médio das garotas, que perguntam:

- *Que estátua é essa?*

- *Para onde a levarão?*

TOMADA 11**Céu - Exterior - Dia**

Plano Médio curto de Marcello que tenta explicar, com gestos e gritos, que não se escutam pelo ensurdecedor barulho da máquina.

TOMADA 12**Terraço - Exterior - Dia**

Plano Médio mais curto ainda das moças repetindo as perguntas. Evidentemente não se escutam nem entendem. A comunicação não é possível.

TOMADA 13**Céu - Exterior - Dia**

Com gestos Marcello e Paparazzo pedem o telefone das mulheres.

TOMADA 14**Terraço - Exterior - Dia**

Rindo, elas negam.

TOMADA 15**Céu - Exterior - Dias**

O helicóptero se afasta, de PM a PG.

TOMADA 16**Céu - Exterior - Dia**

Plano Médio conjunto dos três ocupantes.

TOMADA 17**A cidade desde o ar - Exterior - Dia**

Travelling em PG do helicóptero levando a estátua de Cristo sobre a cidade.

TOMADA 18**Céu - Exterior - Dia**

Começam a se escutar sinos. PG curto frontal do helicóptero que se aproxima com a imagem de Cristo, sorridente e com os braços abertos, em atitude de abençoar os fiéis.

TOMADA 19**Céu - Exterior - Dia**

Contra-plano, subjetiva do helicóptero aproximando-se da Cúpula e da Praça de São Pedro.

TOMADA 20**Céu - Exterior - Dia**

PM da imagem brilhante e sorridente, pendurada do helicóptero, abençoando o povo.

TOMADA 21**Céu - Exterior - Dia**

Contra-plano dos fiéis reunidos na praça.

TOMADA 22**Cabaré - Interior - Noite**

Corte brusco em uma figura oriental com máscara que integra o exótico show de um *night club*.

FIM DA SEQÜÊNCIA*5.3.3 Análise comparativa entre a narrativa literária e a narrativa audiovisual*

Como podemos conferir na comparação entre o roteiro literário e a *decoupage* tirada diretamente do filme já montado, este mudou as situações de forma notória e significativa. Pode-se perceber como a transferência dos mesmos conteúdos foi se modificando na captação de imagens, quando analisamos detalhadamente a seqüência, tomada por tomada.

Depois dos discretos créditos (letras brancas sobre fundo preto) a história começa com um plano fixo, geral, de referência, no qual se aproximam em silêncio dois helicópteros, vindos do fundo do quadro. As máquinas aparentam estar quase paradas no ar por efeito da perspectiva, sendo puxadas pelo centro de repouso. Bem depois de ter sido vistas, o barulho característico se faz presente. Avançam pelo céu, a não muita altura, sobre um campo de futebol de várzea e com as ruínas de um aqueduto romano como fundo. Um deles leva alguma coisa pendurada, parecido com uma estátua.

Essa imagem já é um símbolo, no mínimo no que diz respeito à localização geográfica e temporal, mas também no que se refere à conceituação antropológica.

De fato a ação se inicia na mais extrema periferia de uma região onde o esporte de massas é preponderante, embora as vetustas construções denunciem que no passado a cultura pertenceu a um poderoso Império, cuja memória está em decadência. Isso já é uma opinião sutilmente inserida pelo roteirista-diretor.

Os aparatos se deslocam em forma diagonal, no sentido fundo-frente, desde perto do centro do mapa estrutural e seguindo o curso da mediana horizontal, de direita a esquerda. A câmara - sempre em plano geral de referência - corrige e gira em panorâmica de direita a esquerda, acompanhando a ação à mesma velocidade do grupo, fundindo com a tomada posterior.

Este é um *travelling*-panorâmico de direita à esquerda, que mostra um grupo grande de crianças correndo, olhando o céu e gritando, acompanhando a trajetória dos aparatos (cujas sombras se projetam no chão e escalam pelas costas claras dos prédios recentemente construídos, como uma simetria de reflexão especular). Nada se vê no filme dos meninos "esfarrapados e sujos" que menciona o roteiro, e menos ainda da "forma negra que balança sob" o helicóptero. Também não existem os homens e mulheres que supostamente assomariam às janelas, acompanhando o vôo da estátua.

Na tomada quatro descreve-se um "pátio profundo como um vale", no qual "alguns homens [...] estão montando um caminhão". Pelo contrário, só aparece um breve contra-plano dos helicópteros com a referência em primeiro plano de dois operários da construção civil, de costas, que seguem com a vista os helicópteros e abanam sem deixar de trabalhar. Não estão tampouco no filme as imagens da Igreja de San Giovanni, nem a fachada do templo com suas grandes estátuas. Sequer se reconhece que a escultura transportada é "uma grande estátua em madeira do Cristo Trabalhador". Pelo contrário, a forma é clara, brilhante, e mostra a imagem de um Jesus sorridente, com túnica até os pés, e com os braços abertos como para acolher carinhosamente os fiéis. A imagem do Redentor não passa "balançando no vazio [...] diante das estátuas dos apóstolos alinhados no frontão (nem) sobrevoa Roma [...] quase tocando os telhados da cidade velha, (e também não) passa sobre as ruas, as praças, as fontes".

Outra cena do roteiro literário que foi modificada no filme foi a sexta, que supunha mostrar um grande prédio de escritórios, onde os funcionários

(especialmente as mulheres) se aglomeram e alteram ante a presença voadora do Cristo, haja vista que "A grande estátua passa a poucos metros da janela, balançando. Todos gritam, esticando-se ao máximo, e agitam os braços". Em verdade essas tomadas foram substituídas pelas que em nossa *decoupage* ocupam as tomadas 6 a 16 (nas que um dos helicópteros fica parado no ar, tentando comunicação com um grupo de moças que toma sol de biquíni no topo de um arranha-céus), o que permite a Fellini apresentar a dupla de personagens (o central, Marcello, e seu parceiro eventual, Papparazzo) e caracterizá-los em poucas imagens como típicos *latin lovers*, evidenciando que estão sempre no assédio feminino. Os diálogos também foram trocados e no filme se dão as primeiras pinceladas para definir o tema da "incomunicação", da impossibilidade de as pessoas dialogarem, chegarem a se entender em profundidade.

Também foi modificada a chegada da imagem ao destino. Não aparece aparelho de som nem alto-falante querendo anunciar, como no roteiro literário. A máquina não rodeia a célebre cúpula da Catedral de San Pietro, no centro nevrálgico de Roma, do Vaticano, da Cristandade, nem "Passa rente às estátuas dos santos". Simplesmente se escuta, sim, "o toque solene e grave do sino (que) retumba sobre a cidade" e a imagem de Jesus Cristo aproxima-se do público reunido na praça, com os braços abertos, numa atitude beatífica de eterna proteção.

Então, o imaginado pelo criador e seus colaboradores passou do roteiro literário ao roteiro técnico? Objetivou-se no filme? Na montagem? A captação de imagens foi fiel aos conteúdos explicitados na idéia original? Se as linguagens são irreduzíveis, que procedimentos utilizou o diretor para "equiparar" a narração literária mediante uma contação imagética?

Carlos Augusto Calil, no prefácio de seu livro *Fellini Visionário*, que reúne uma série de roteiros do criador assevera:

A literatura de Fellini - seus roteiros - mostra que ele era senhor de seu discurso muito antes de entrar num estúdio de Cinecittà e iniciar a atividade que melhor exerceu: com o megafone, para amplificar o fio delicado de voz, dirigia ordens aos atores e técnicos, ensaiava incansavelmente, pintava o cenário com a luz, e com o mesmo prazer com que o Criador fez este nosso mundo, criava o dele. Filmar era uma festa.⁸⁴

⁸⁴ CALIL, Carlos Augusto (org.). *Fellini Visionário: A Doce Vida*, 8 ½ Amarcord. Tradução dos roteiros Hildegard Feist, tradução das entrevistas André Carone, José Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 10.

Pode se perceber que a cena analisada é mais densa, mais carregada no roteiro literário. Depois de ver como ela foi transposta em imagens, verifica-se que antes estava demasiado explicada e agora ficou mais leve, mais arejada. Antes parecia um pouco evidente, demasiado explícita, porém filmada resulta 'mais imagens e menos palavras', 'mais poesia e menos conceitualização', 'mais arte e menos ensaio'.

Mas, podemos nos perguntar: isso significa que no filme há um ganho estético em relação ao roteiro? O roteiro seria menos poético e menos artístico? Temos que analisar isto à luz da materialidade dos elementos que constituem cada uma das fontes, na contraposição efetiva entre 'o específico literário' e 'o específico fílmico'. A explicação está na natureza híbrida do roteiro literário, que é uma ponte entre o universo literário, construído com palavras, e o universo audiovisual, que só possui palavras nos relatos ou reflexões em *off* e nos diálogos entre os personagens, mas que essencialmente se conforma com imagens visuais sonorizadas, de natureza nitidamente 'presencial', ou seja, que não precisam de explicação ou justificativa para serem lidas, aceitas e entendidas.

O roteiro literário não se escreve como um exercício de 'estilo', tentando mostrar uma maneira peculiar de narrar uma cena. Não se procura originalidade, e muito menos 'fazer literatura', utilizando palavras individualmente e em conjunto, com o fim de gerar um processo interativo multívoco, uma série de articulações de complexidade variável que redundem numa grande estrutura cônica translativa a partir de signos fônicos. O roteirista simplesmente se conforma com apresentar uma circunstância original, um conflito solidamente elaborado, bem desenvolvido; uns personagens bem delineados; e uma solução do conflito que resulte acreditável, lógica aos olhos dos espectadores.

No roteiro literário não se lêem os pensamentos dos protagonistas, os diálogos interiores dos personagens, típicos da literatura. Somente se descrevem as ações a serem executadas pelos atores. Suas partes são indicações, pautas de conduta, explicações para que se entendam os fatos a serem posteriormente executados e gravados em imagens. Por isso, às vezes, nos resultam densos demais e carentes de atrativos. Mas, quando essas pautas se objetivam, o movimento do drama torna-se intenso e o espectador se identifica com o ir e vir da

ação e capta o estado psicológico interior do personagem em função da expressividade histriônica dos atores. Então, em geral, a exibição imagética aparece como mais transparente, contínua, totalizadora, porque não necessita ser truncada permanentemente por explicações.

Outro elemento tipicamente literário é a descrição de ambientes, tão característica em autores como Dickens, Balzac e, especialmente, Proust. Estas descrições são meramente indicativas no roteiro literário, mas exaustivas no roteiro técnico, a fim de guiar a equipe do vestuário, cenografia e adereços em suas respectivas tarefas. Porém, uma vez interpretadas, transpostas à produção concreta dos cenários do filme, estas indicações se tornam parte da ação e, no máximo, os elementos produzidos podem ser percorridos em detalhe pela câmera como uma forma de destacar suas particularidades, sempre e quando o destaque tenha a ver com o desenvolvimento do enredo. E de toda aquela detalhada descrição sobrevive somente a sua exibição como suporte das tomadas, e da maneira mais expressiva possível. Portanto, não se trata de que a linguagem cinética seja mais poética que a narrativa literária utilizada no roteiro, senão que este tem só um fio descritivo, uma voz que conduz a ação e explicita o conflito; à diferença da linguagem audiovisual que expressa as circunstâncias argumentais através de múltiplas formas e meios integrados na construção da imagem sonorizada.

No capítulo 2 deste trabalho, estabelecemos algumas relações entre a teoria dos gêneros do discurso de Mikhail Bakhtin (1992, 1998) e a linguagem cinética audiovisual que podem apoiar este desenvolvimento comparativo, sobretudo quando o filósofo afirma que o caráter e as formas desse uso são tão multiformes quanto os campos da atividade humana. Assim também cada tipo de roteiro se adapta ou desenvolve em função de sua própria e específica circunstância. Essas precisões teóricas classificatórias do pensador parecem definir especificamente as instâncias gerativas do roteiro audiovisual e seu hibridismo essencial. O roteiro também se realiza em forma de enunciados orais e dialógicos; concretos, porque contém as pautas que guiarão sua objetivação, e únicos, nos termos que determinam as características de sua conformação. Dessa maneira, conseguirá se ajustar a suas funções específicas e transpor seu conteúdo temático, além de traduzir isso

mediante uma particular construção composicional, na qual finalmente radicará seu valor estético ou "artisticidade", o estilo da narração audiovisual.

Encerrando a análise do primeiro fragmento do filme, acrescentaremos que, em nível de enquadramento, observamos que foram devidamente trabalhadas as diagonais, o que tornou a composição mais dinâmica. Escapando do paralelismo e aprofundando na oposição entre as medianas horizontais e as verticais, Fellini, o diretor de fotografia Otello Martelli e o câmera Arturo Zavattini conseguiram que os planos fluíssem com maior naturalidade. A cena toda possui um ritmo sincopado, mas com pulsações marcantes que reafirmam o percurso aéreo do Cristo. Assim, Ele chega como uma energia lançada, que se desliza pelo espaço habitado e desce por uma ladeira etérea, inclinada e lisa. Andamento sutilmente captado pelo montador Leo Catozzo, que elimina as possíveis tensões, outorgando uma seqüência de fáceis enlaces, nos que usufrui dos espaços ambíguos aproveitados pela câmera.

5.4 Segunda Seqüência

5.4.1 Roteiro Literário e captação de imagens

b) SEGUNDA SEQÜÊNCIA: A ESTRELA NA FONTANA DI TREVI

Síntese das cenas do roteiro literário:

Chega a Roma uma deslumbrante estrela de Hollywood. No aeroporto a espera um produtor (com pizza), público arrebatado e um enxame de fotógrafos. Marcello segue o cortejo pelas ruas até o hotel. Os jornalistas entrevistam a atriz. Ela olha nos olhos de Marcello, que fica fascinado. A turma vai a San Pietro. A estrela, brincalhona, escapa por uma interminável escada ascendente, do lado de fora, e chega à cúpula. Marcello a segue. Ficam sozinhos, encantados com a vista panorâmica da cidade. No restaurante, dançam languidamente. Ela discute com o marido alcoolizado. Chateada, foge do lugar. Marcello vai atrás dela e consegue fazê-la subir no seu carro. Parte velozmente, mas não sabe aonde ir com a diva. Param numa praça. Sylvia descobre um gatinho abandonado e uma fonte que murmura entre estátuas.

Seqüência analisada, tal como aparece no roteiro original:

Praça da fonte. Exterior. Noite

Sylvia vai até uma pequena praça deserta, uma parede ocupada por uma enorme fonte barroca, cheia de estátuas, ornatos, jorros de água. Ela contempla encantada a beleza irreal desse cenário.

Marcello sai de uma pequena leiteria, levando na mão um copo de leite e um pratinho; anda depressa, mas com passadas curtas, tomando cuidado para não derramar o líquido. Depois de percorrer uns vinte metros, chega à pracinha onde Sylvia se encontra. Maquinalmente atraído pelo murmúrio da água, olha para a fonte. A atriz está sentada na borda. Deixou o gatinho no chão e agora está tirando as sandálias. Em seguida, volta-se para a fonte, ainda sentada na borda, e mergulha os pés na água. Por um instante permanece imóvel, os cabelos para trás; por fim levanta-se e com extrema naturalidade, segurando a saia na altura do ventre, as pernas à mostra, põe-se a andar dentro da fonte. A água chega-lhe até os joelhos. A imagem daquela mulher que passeia entre estátuas e cascatas tem um algo de mágico. Marcello a observa, encantado. Aproxima-se devagar para dar o leite ao gatinho e assim curvado olha de novo para Sylvia com um sorriso maravilhado. Quase debaixo da cascata, a estrela volta-se para Marcello, fazendo um gesto leve e amplo com os braços, como uma sacerdotisa prestes a iniciar um misterioso ritual pagão. Uma emoção súbita aperta a garganta de Marcello, a serena alegria de repente o faz achar medíocre sua vida cotidiana: o trabalho, os amores, as esperanças as ambições - tudo. Um desejo avassalador de liberdade, de prazerosa entrega aos instintos, de vida profunda quase o embriaga. Ele se põe a falar febrilmente consigo mesmo, cada vez mais agitado:

MARCELLO: *Mas é isso, sim, ela tem razão! Está todo mundo enganado!... E no entanto é tão claro, será possível que ainda não entendam, não entendamos?... (grita) Eu também vou!...*

Está quase chorando. Entra na fonte. Enquanto fala, tira os sapatos e arregaça as calças até a altura dos joelhos. Sentindo-se finalmente liberto por esse gesto, exaltado, põe-se a declamar:

MARCELLO: *Dans les jardins des nos instincts allons cueillir de quoi guérir!*

Deslizando pela água como um esquiador, a fim de não perder o equilíbrio, aproxima-se de Sylvia e abraça-a, emocionado.

A atriz permanece inerte, os olhos semicerrados. Marcello a beija quase solenemente na testa, na boca; Sylvia mantém-se imóvel e aceita o beijo como uma homenagem, sem retribuí-lo, os olhos sempre semicerrados, um sorriso misterioso nos lábios. Atrás deles o murmúrio cristalino da cascata pouco a pouco diminui e se esvaece.

Segue-se um grande silêncio. A fonte inteira de repente se aquieta. Marcello desperta de sua exaltação. Com um calafrio repentino, olha em torno.

Vista global da pequena praça deserta. Tudo está imóvel, quase sem vida, à primeira luz do amanhecer. Um aprendiz de confeitiro que carrega um tabuleiro cheio de doces observa a cena mudo.

Na água imobilizada Marcello e Sylvia desvencilham-se lentamente do abraço e encaminham-se em silêncio para a borda, a fim de saírem da fonte. Estão curvados e com frio.

5.4.2 *Decoupage* do filme e reconstrução do Roteiro Técnico

TOMADA 01

Exterior - Ruas de Roma - Noite

P.M de Sylvia. A estrela de cinema americana aproxima-se da câmara brincando com um gatinho sobre sua cabeça. A câmara corrige a trajetória em PAN. DIR. ESQ. (de fundo um sino toca gravemente). Fala com o gatinho.

- *Porque chora tanto? (Why do you cry so much?)*

TOMADA 02

Exterior - Ruas de Roma - Noite

PG 14 dos subúrbios e ruelas de Roma. Sylvia sai lateralmente a uma rua que parece um corredor ou beco perpendicular ao plano de fundo. *Travelling* 15 lateral ESQ. DIR. FUSÃO com a próxima tomada.

TOMADA 03**Exterior - Ruas de Roma - Noite**

PM. *Travelling* ESQ. DIR. de Sylvia levando o gatinho sobre a cabeça. Ela procura, olhando para os lados. De costas, diz:

- *Marcello, onde esta você (M. where are you?)*

Vai por uma ruela fechada e caminha de costas à câmara, rumo ao fundo do quadro.

FUNDE com a próxima tomada.

TOMADA 04**Exterior - Ruas de Roma - Noite**

PM em *travelling* ESQ. DIR. Sylvia vai com o gatinho.

- *Onde foi buscar o leite? (Where did you go for that milk?)*

De pronto pára, fica frente à luz com um gesto de imensa surpresa.

- *Oh... Meus Deus!?! (My Godness!?!)*

TOMADA 05**Exterior - Ruas de Roma - Noite**

PM de Sylvia de costas e da Fontana de Trevi ao fundo em Plano Geral curto.

Destacam-se as colunas e esculturas do monumento. Sylvia afasta-se da câmara e avança em direção à fonte. FUNDE com tomada posterior.

TOMADA 06**Exterior - Fontana de Trevi - Noite**

PM de Marcello com o leite num copo, de costas, procurando Sylvia. Fica com cara de imensa surpresa.

TOMADA 07**Exterior - Fontana de Trevi - Noite**

Plano Geral da Fontana. Sylvia, vestida, entra na fonte e caminha com a água por cima dos joelhos, rumo às cachoeiras.

TOMADA 08**Exterior - Fontana de Trevi - Noite**

PG curto, Marcello desce a escada com o copo de leite e um pratinho. Distraidamente serve leite ao gatinho, sempre olhando para a fonte. O som da cachoeira toma conta da cena. Faz gesto de sentar.

TOMADA 09**Exterior - Fontana de Trevi - Noite**

PM de Marcello que senta numa mureta, um banco de pedra que rodeia a Fontana, olhando sempre na direção de Sylvia, com a luz no rosto, extasiado.

TOMADA 10**Exterior - Fontana de Trevi - Noite**

Plano Geral curto da cachoeira, jorrando abundante água em forma contínua. Sylvia, com água na metade das coxas, desfruta do frescor da fonte. Chama Marcello.
- *Marcello, venha aqui. (M. come here).*

TOMADA 11**Exterior - Fontana de Trevi - Noite**

PM, continuação do plano de Marcello, que recebe o convite com um sorriso irônico e fica pensativo, duvidando.

TOMADA 12**Exterior - Fontana de Trevi - Noite**

Travelling com PAN. ESQ. DIR de Sylvia na cascada.

TOMADA 13**Exterior - Fontana de Trevi - Noite**

PM, continuação das tomadas 9 e 11. Marcello decide-se e começa a tirar os sapatos, afirmando:

- *Sylvia, Também vou! (Sí, Sylvia, vengo anche io!)*

TOMADA 14**Exterior - Fontana de Trevi - Noite**

PM de Sylvia na cachoeira, estática e bela como uma esfinge.

TOMADA 15**Exterior - Fontana de Trevi - Noite**

Travelling em PM de Marcello que caminha lentamente pela água, falando com ele próprio, e sai de quadro pela esquerda.

- *Sim, você está certa, e eu estou errado! Nós estamos errados! (Siamo esbagliato tutti!)*

TOMADA 16**Exterior - Fontana de Trevi - Noite**

PM curto de Sylvia estática na cachoeira. Marcello entra em quadro pela direita e fica na frente da estrela. Com as mãos percorre o contorno do rosto de Sylvia, mas sem tocar nela. Sylvia fica com a cabeça levantada, como em êxtase, concentrada no murmúrio cristalino das águas. Marcello olha pra ela como a uma deidade.

- *Sylvia, quem é você? (Sylvia, má qui sei?)*

Ela levanta água com sua mão e a deixa escorregar na cabeça dele, como se o abençoara ou batizara. O barulho d água domina a ação. Parece que vão-se beijar. De pronto ela diz:

- *Ouçã! (Listen!)*

A água para de fluir. Ele ainda em estado de graça, leva um susto e começa a virar-se de um lado a outro, procurando.

TOMADA 17**Exterior - Fontana de Trevi - Amanhecer**

PG largo de referencia de toda a fonte. O casal aparece muito pequeno. Amanheceu. A água parou de jorrar. Um confeitiro em bicicleta, com uma bandeja de doces, deteve seu andar para ver o espetáculo insólito. Eles ainda estão abraçados. Pouco a pouco se desprender, encurvadas e com frio, e vão saindo da água acumulada.

FIM DA SEQÜÊNCIA

5.4.3 Análise comparativa entre a narrativa literária e a narrativa audiovisual

Como pode se apreciar na comparação do roteiro literário que reproduzimos acima com a *decoupage* que realizamos posteriormente, existem significativas diferenças entre as duas versões do enredo.

Esta cena nasceu do acaso, da improvisação vital. Conta-se que a atriz sueca Anita Ekberg, protagonista da cena, estava fascinada pela milenária cidade de Roma, e que o diretor Federico Fellini pedia aos membros da equipe que se revezaram para levar e guiar à moça com a finalidade de conhecer aqueles pontos que geralmente passam despercebidos aos turistas (a atriz se encantou tanto com a cidade e foi tão grande seu sucesso no país, que terminou radicando-se de forma definitiva em Roma). Um dia de muito calor a estrela estava de passeio precisamente com o diretor de fotografia Otello Martelli, quando descobriu a Fontana de Trevi ⁸⁵ Intempestivamente tirou os sapatos e entrou na fonte para se refrescar nas águas que jorravam de todas as partes. Como um bom profissional, Otello fotografou em sua totalidade a insólita cena. Depois mostrou as fotografias a Fellini e este pensou de imediato em incluir esta ação na trama do filme. Só que a filmagem real aconteceu em Inverno e a atriz lembra ter passado muito frio.

No início da cena percebem-se as primeiras diferenças. No filme Marcello não sai da leiteria, nem o diretor o faz caminhar vinte metros para encontrar Sylvia sentada na beirada da fonte, tirando os sapatos. Ou na filmagem ou na montagem, esta cena terminou ficando bem menos literária e mais cinematográfica. Os "tempos mortos" foram eliminados, e não se necessitou mostrar a Marcello circulando com o leite até descobrir a atriz. Ele aparece no vão da praça e de imediato a enxerga, desce uns poucos degraus, derrama o leite no pratinho, e senta, sempre olhando para a atriz com surpresa e admiração, se perguntando que fazer ante um fato que o desborda.

O roteiro continua com uma extensa descrição dos movimentos de Sylvia: "Em seguida se volta para a fonte, ainda sentada na borda, e mergulha os pés na água. Por um instante permanece imóvel, os cabelos para trás; por fim se levanta e com extrema naturalidade, segurando a saia na altura do ventre, as pernas à

⁹⁰ BERNARDET, Jean-Claude. O Autor no Cinema. São Paulo: Editora Brasiliense / Edusp, 1994, p. 39-40.

mostra, se põe a andar dentro da fonte. A água lhe chega até os joelhos". Até aí o texto reproduz os movimentos dela, mas logo mais entra num território impróprio para a narrativa audiovisual: *"A imagem daquela mulher que passeia entre estátuas e cascatas tem algo de mágico"*. A magia tem de ser criada, plasmada na imagem, vista e sentida pelos espectadores, não enunciada. Pode se indicar a necessidade de que tal clima seja logrado, mas não dar ele por alcançado ou atingido só na exposição. Ainda até os mais clássicos manuais de roteiro desaconselham expressões ambíguas desse tipo.

O texto prossegue: "Marcello a observa, encantado. Aproxima-se devagar para dar o leite ao gatinho e assim curvado olha de novo para Sylvia com um sorriso maravilhado. Quase debaixo da cascata, a estrela se volta para Marcello, fazendo um gesto leve e amplo com os braços, *como uma sacerdotisa prestes a iniciar um misterioso ritual pagão*". Essa comparação também parece mais próxima da narrativa literária que das especificações dramáticas ou técnicas habitualmente escritas nos roteiros. *"Uma emoção súbita aperta a garganta de Marcello, a serena alegria de repente o faz achar medíocre sua vida cotidiana: o trabalho, os amores, as esperanças, as ambições - tudo"*. O discurso psicológico interior, as reflexões filosóficas do personagem não devem ser citadas no roteiro. Somente as ações que, por indicação expressa do diretor e pela representação histriônica do ator, podem chegar a passar esse estado psicológico ao público.

"Um desejo avassalador de liberdade, de prazerosa entrega aos instintos, de vida profunda quase o embriaga. Ele se põe a falar febrilmente consigo mesmo, cada vez mais agitado".⁸⁶ Todo este parágrafo parece consideravelmente exagerado ou até fora de lugar. Não está descrevendo as ações, senão lendo os estados interiores do ator. Não refletindo o clima que deve permear toda a cena, o chamado subtexto da ação dramática, senão que determina o caráter do devaneio ou o entusiasmo do protagonista ante a forma espontânea com que Sylvia se comporta, visto que desfruta da liberdade que lhe outorga sua primazia como estrela de cinema. O que queremos mostrar enfaticamente é que o autor (e seus parceiros) se utilizam aqui de uma linguagem eminente metafórica em termos literários, quando o roteiro deve ser construído através de "metáforas audiovisuais.

⁸⁶ FELLINI VISIONÁRIO, Federico Fellini, C.A. Calil (org.), São Paulo: Cía. das Letras, 1994, p. 39.

Outro fato importante para refletir é que no roteiro literário os diálogos são bem mais extensos que no filme. É um fato quase normal que as seqüências montadas tenham quase sempre menos palavreado que o roteiro original. Isto sucede porque a realidade física e material dos diálogos frente à câmara parecem ter mais impacto, ocupar um espaço significativo maior que os escritos. O papel aceita mais palavras para expressar uma idéia ou conteúdo verbal ou conceitual. A dura realidade presencial do som direto, com as correções realizadas posteriormente na dublagem e o ajuste perfeito conseguido na montagem final quadro a quadro fazem com que os diálogos ocupem um espaço extremamente concreto, concentrado, de alta significação, usando menos diálogos.

Porém, se regressamos à *Poética* de Aristóteles, veremos que nela o filósofo grego já destacava o valor estético da arte narrativa especificamente pela independência do processo mimético, afastando-se assim das hierarquias de Platão. Aristóteles exaltava o trabalho dos poetas e dramaturgos, que em seus extensos poemas declamados ou em suas peças teatrais, narravam de forma descritiva e enfática uma seqüência de fatos, descreviam ações físicas e conseqüências psicológicas, apoiando-se principalmente nos diálogos (parlamentos ou locuções dos atores e refrões repetidos pelo coro), com uma estrutura basicamente similar à utilizada pelos meios audiovisuais de hoje. E esta sucessão de cenas permitia interpretar o mundo real, empírico. O pensador grego preocupava-se com as formas constitutivas, objetivando diferenciar suas modalidades ou gêneros. Estipula que a arte não é imitação ou simples reprodução, senão interpretação e que essa forma de apresentar significativamente o fato narrado requer uma específica 'composição'. Assim, essa determinada estrutura deve narrar ações concretas entre os personagens, cujos fundamentos devem se encontrar nos conflitos e experiências vitais dos protagonistas.

Apesar das enormes diferenças técnicas, a seqüência *felliniana* que analisamos também oferece uma interpretação da realidade social a partir dos conflitos internos do protagonista e seu entorno, como um vórtice que irradia uma energia constitutiva, uma matéria protoplasmática que mantém os elementos numa órbita compartilhada, embora cada elemento possua uma rotação própria.

Aristóteles já percebia que a representação "do que poderia ser" (vir a ser ou ter sido) assume o caráter da fábula e desvia o curso da mimese platônica. O critério aristotélico da verossimilhança, como reflexão especular ou ilusão projetada da verdade, perdura ainda na medula da expressão narrativa, seja expressa através de metáforas literárias, plásticas, dramáticas ou audiovisuais, garantindo assim sua autonomia estética.

É importante destacar que, segundo Aristóteles, a distinção formal dos gêneros literários está intimamente relacionada com sua preocupação pelo conteúdo da obra. Ou seja, para ele, a peculiaridade do objeto estético deriva de sua significação mais profunda, da relevância daquilo que a obra expressa. Por exemplo, a grandeza das ações heróicas caracterizam a solenidade da épica, daí o *hexâmetro dactílico*, sendo o verso mais afastado da fala cotidiana, é o que melhor se adapta a esse tipo de composição. Da mesma forma, a visão irônica que Fellini deixa cair sobre a decadente sociedade mercantilista ocidental e cristã incapaz de todo idealismo ou ética, transforma sua produção dramática num *híbrido* que oscila entre a tragédia (na qual o niilista Steiner assassina a seus pequenos filhos e se suicida) e a forma de comédia debochada, quase desinteressada, com que o criador pinta essa espécie de 'orgia permanente' em que os *socialites*, a nobreza em ruínas, a alta sociedade industrial do primeiro mundo têm transformado a existência.

Voltando ao roteiro literário, queremos destacar o encerramento da cena, quando Marcello acredita ter descoberto o enigma primordial, o mistério tantálico, o significado filosófico da atitude libertária da atriz sueca.

O roteiro indica:

MARCELLO: Mas é isso, sim, ela tem razão! Está todo mundo enganado!... E, no entanto é tão claro, será possível que ainda não entendam, não entendamos?... (grita) Eu também vou!... E ainda explicita "Está quase chorando. Entra na fonte. Enquanto fala tira os sapatos e arregaça as calças até a altura dos joelhos. Sentindo-se finalmente liberto por esse gesto, exaltado, se põe a declamar":

MARCELLO: *Dans les jardins des nos instincts allons cueillir de quoi guérir!*
(*Nos jardins de nossos instintos vamos colher o que cura!*)."

Como pode se verificar na *decoupage*, Marcello fala muito menos no filme e não atinge tal estado de exaltação. Porém, o mais importante a observar é que

também não declama o texto em francês. Mastroiani caracteriza o protagonista como um jornalista social que exerce uma espécie de crônica amarela, ficando sempre no rastro dos colunáveis que circulam pela noite, mas não como um intelectual sensível e muito menos idealista capaz de lembrar versos desse tipo, porém transmite um verdadeiro encantamento frente à espontaneidade e naturalidade da jovem supostamente americana.

O roteiro acrescenta:

"Deslizando pela água como um esquiador, a fim de não perder o equilíbrio, aproxima-se de Sylvia e abraça-a, emocionado. A atriz permanece inerte, os olhos semicerrados. Marcello a beija quase solenemente na testa, na boca; Sylvia mantém-se imóvel e aceita o beijo como uma homenagem, sem retribuí-lo, os olhos sempre semicerrados, um sorriso misterioso nos lábios. Atrás deles o murmúrio cristalino da cascata pouco a pouco diminui e se esvaece".

No filme, Marcello não chega a tocar na atriz. Passa as mãos perto dela, como desenhando seu contorno, mas sem contato físico. Também não alcança beijá-la, embora suas bocas fiquem muito perto, num momento no qual ambos parecem próximos de uma comunhão espiritual.

O final da cena foi filmado tal como estava no roteiro. Quer dizer, a seqüência de planos captados e finalmente montados foi mais acética, concentrada, despossuída de barroquismos. Dá a impressão de que, previamente, quando os roteiristas estão planejando as ações sucessivas do enredo, sentem que as cenas podem mostrar certo grau de fragilidade, pelo que acrescentam mais material: descrições, discurso interno, orientações psicológicas dos protagonistas e até profusos diálogos. Mas, na hora da captação definitiva de imagens, com os atores representando as situações imaginadas sob as sugestivas luzes da especializada equipe de iluminação, eliminados os "tempos mortos", passam a se realizar as diversas manobras de enquadramento, composição de quadro, angulações e mudanças de lentes, os movimentos de câmara em função dos atores, e então se percebe que essa realidade fática é suficientemente contundente, densa, profunda, e que não necessita de tantos apoios literários. Na encenação dos roteiros percebe-se geralmente que a linguagem audiovisual se sustenta, podendo dar conta dos conteúdos do roteiro literário sem menoscabo.

5.5 Terceira Seqüência

5.5.1 *A cena que não está no roteiro literário original*

Esta seqüência tem uma importância enorme, pelo fato de não existir no roteiro literário original escrito por Fellini e seus colaboradores. Com efeito, é uma das típicas seqüências que deram fama de "improvisador" ao diretor. Isto resulta estranho porque a personagem que aparece nesta série de planos voltara a aparecer no final da obra e sua presença vai ser de fundamental importância para o desenlace do enredo. De fato Fellini filmou e depois eliminou na montagem, ou diretamente não chegou a filmar uma longa seqüência com várias cenas onde apareciam diversos personagens, alguns já conhecidos como Madalena e outros não apresentados ainda como Dolores. Mas, de fato, o criador achou que o conteúdo dessas tomadas era redundante. Pelo contrário, sentiu falta da presente seqüência a fim de justificar a posterior aparição da personagem central da mesma: uma ingênua garota, a garçonete de um simples restaurante popular da praia.

Decoupage da 3ª seqüência

TOMADA 01

Exterior - Restaurante Praia - Dia

Plano Geral da praia. Construções simples, quase precárias. Reconhecemos o carro *sport* conversível de Marcello, à sombra de um puxado construído com canas. De fundo, levemente fora de foco, pode se ver a praia e as pessoas brincando no mar. Na frente, uma criança brinca de espadachim.

TOMADA 02

Exterior- Restaurante Praia - Dia

Plano Meio de Marcello falando num telefone público, na sombra do terraço. Discute com Emma.

- MARCELLO: *Não posso passar a vida te telefonando* (muito irritado, grita). *Quero trabalhar em paz!* (Volho laborare im pace!!!)

TOMADA 03**Exterior - Restaurante Praia - Dia**

Plano Geral do restaurante sob o teto de canas. É um espaço agradável, tipicamente praiano. Ao fundo, contra a parede da construção, há um aparelho de moedas para passar música. A protagonista (uma garota jovem, bonita, de avental) está pondo as mesas com ajuda de um menino, e canta. Marcello continua gritando pelo telefone.

- MARCELLO: *Não, não te digo onde estou. Vai para o inferno! Louca! Desgraçada!*
(corta o telefone furioso)

Marcello vai para uma mesa onde se encontra uma máquina de escrever portátil com uma folha em branco. A câmara corrige em breve *travelling*. Senta. Tenta se concentrar no trabalho.

Do fundo à direita entra em cena a garota com uma bandeja de copos. Canta, acompanhando a música do aparelho de som, e passa por detrás de Marcello. Ele se incomoda com o canto.

TOMADA 04**Exterior - Restaurante Praia - Dia**

Plano Meio de Marcello de 3/4 perfil de trás (que o obriga a virar-se se quer ver a garota). Olha pra ela que canta ingenuamente enquanto trabalha. *Insert* da garota em PM.

- MARCELLO: *Poderia se calar?*

A garota cala. Sem se abalar, pergunta.

- GAROTA: *Vai comer aqui?*

- MARCELLO: *Não... sim. Não sei!*

- GAROTA: *É boa a comida aqui.*

Marcello gira para olhá-la.

TOMADA 05**Exterior - Restaurante Praia - Dia**

Plano Meio dela (com a praia de fundo) que vai até a janela e ainda pergunta.

- GAROTA: *É difícil escrever a máquina?*

A câmara acompanha a garota em *travelling*.

TOMADA 06**Exterior - Restaurante Praia - Dia**

Plano Meio de Marcello que pergunta:

- MARCELLO: *Quer ser datilógrafa?*

- GAROTA: *Gostaria.*

Plano Meio dela que retorna em travelling. Jogo de plano e contra-plano sobre os diálogos.

- MARCELLO: *Você é bonitinha, sabia?*

- GAROTA: *Oh, que exagero!*

- MARCELLO: *Você sabe que é bonitinha.*

O menino ajudante interrompe quando descobre uns copos trincados.

TOMADA 07**Exterior - Restaurante Praia - Dia**

Plano Meio de Marcello, interrogando a garota.

- MARCELLO: *Mas você não é romana. De onde é?*

- GAROTA: *De perto de Perugia.*

TOMADA 08**Exterior - Restaurante Praia - Dia**

Sucedem-se uma série de planos e contra-planos acompanhando o diálogo, *com leves correções de câmara e sempre em Plano Médio.*

- MARCELLO: *Porque está aqui?*

- GAROTA: *Meu pai trabalha em Anzio... e vim pra cá depois do Natal. Mas vou mudar tal vez para Oslia ou Roma.*

- MARCELLO: *(referindo-se ao menino) Ele é seu irmão?*

- GAROTA: *Não, é meu ajudante.*

- MARCELLO: *Ah, Per Bacco, agora! A estão tratando bem aqui!*

- GAROTA: *Bah, si, bem, me estão tratando bem. Mas não gosto muito daqui. Não vejo a hora de voltar pra casa. (pausa) Domingo vi um carro com placa de Perugia.*

Fiquei com tantas saudades de casa que quase chorei.

TOMADA 09**Exterior - Restaurante Praia - Dia**

Plano Meio de Marcelo de 3/4 frente.

- MARCELLO: Vire de perfil.

TOMADA 10**Exterior - Restaurante Praia - Dia**

Plano Meio dela.

- GAROTA: Por quê?

- MARCELLO: Vira.

- GAROTA: Mas por quê?

- MARCELLO: Um momentinho!

TOMADA 11**Exterior - Restaurante Praia - Dia**

Sobre o corte ela vira e fica de perfil, como um ícone boticelliano. Continua a seqüência de tomadas em Plano Meio, em plano e contra-plano, sempre acompanhando os diálogos.

- MARCELLO: Sabe que você parece um anjinho desses dos quadros das igrejas?

Ela ri.

- MARCELLO: Ah, já lhe disseram?

- GAROTA: Não.

- MARCELLO: Porque ri então?

- GAROTA: (um tanto nervosa) Porque sim!

- MARCELLO: Tem namorado?

- GAROTA: Sim, namorado (com tom de sorna, como dizendo "só me faltava essa").

Marcello fica olhando atentamente pra ela, sorridente, refletindo em silêncio.

- GAROTA: Não escreve mais?

- MARCELLO: Não.

- GAROTA: Então posso botar a música? (em off ele aceita)

Plano Geral do restaurante. Ela cruza de Direita a Esquerda e sai de quadro rumo à máquina de som. Instantes depois a música forte invade o ambiente. O menino recolhe algo do chão e sai pela esquerda. Marcello levanta-se da cadeira, apóia-se numa coluna de madeira que sustenta o teto de cana. Caminha fumando. Pensa. De pronto vai de novo ao telefone público e começa a discar um número, tentando uma ligação. Corte.

FIM DA SEQÜÊNCIA

5.5.2 Comparação entre o roteiro literário e o filme

Reiteramos que esta seqüência tem uma grande importância por não estar presente na redação original do roteiro. Fica evidente que foi sentida sua falta, acrescentada durante a filmagem, e organizada *in situ*, improvisada por Fellini e sua equipe, tomada por tomada, não somente em sua estética plástico-fotográfica como nos significativos diálogos. Por isso tem um certo parentesco com os exercícios teatrais conhecidos como 'circunstâncias'. Daí talvez provem seu tom de acaso, seu clima de estar acontecendo nesse instante. A cena se desenvolve com total naturalidade e nem parece ter sido demasiado trabalhada ou ensaiada. Transcorre como um encadeamento de planos meios e a câmara praticamente não troca de lente, utilizando sempre a objetiva normal de 50mm para seguir os personagens: Marcello, o protagonista, e uma garotinha, garçõete de um singelo restaurante de praia.

Desde o ponto de vista dramático, a garota é o símbolo da pureza, da ingenuidade. Marcello fica encantado com sua beleza de afresco renascentista e a compara com as figuras angélicas que cobrem os templos peninsulares. Isso porque a beleza da garota é autêntica, prístina, cristalina. Ela não pertence ao mundo orgiástico a que ele está acostumado. Uma criatura assim poderia ser sua salvação - porque o amor e a verdade, sempre salvam - e isso fica flutuando na sombra do restaurante praiano. Mas ela é impossível. As mulheres que o rodeiam, possuem uma carnalidade lúbrica, priápica. E a garota está nas antípodas dessa realidade. Marcello quer se afastar do pseudojornalismo amarelo que pratica, quer arriscar-se

na literatura, aproximar-se do universo de artistas e intelectuais que conheceu na casa de Steiner, mas não consegue se libertar do âmbito decadente que o puxa para abaixo. Fellini precisava mostrar alguém de fora do círculo da 'nóia' recorrente. A garota ia aparecer no final do filme, como então não apresentá-la antes? Essa é a razão ontológica da criação da cena e sua importância dentro do enredo, especialmente na relação com o final e seu trágico significado.

Jean-Claude Bernardet⁸⁷ afirma que Fellini - leitor de Jung -, tinha os sonhos entre seus temas preferidos. Ainda cita o Mestre:

Tenho um sonho, ou então de olhos abertos me abandono a imaginar qualquer coisa, e depois, firmando um contrato, com uma estrutura, duas belas moças e um par de refletores, me dedico a materializar aquele fantasma, e todos podem vê-lo como eu o via enquanto cochilava". Assim como o indivíduo "através dos sonhos exprime aquela parte mais secreta de si mesmo, a parte misteriosa, inexplorada, que corresponde ao inconsciente, assim também a coletividade, a humanidade, faz a mesma coisa através da criação dos artistas. A produção artística não seria outra coisa senão a atividade onírica da humanidade.

Este roteiro de Fellini parece ser a reunião de uma série de sonhos ou devaneios, vinculados a um ser em trajetória ascendente ou descendente, que permite ao criador externar suas sensações em relação à sociedade europeia do pós-guerra. O devaneio e as fantasias, já estudados pela psicanálise, tem as mesmas origens que os sonhos - porém, com algumas particularidades destacáveis. O sonhador se expressa de forma audiovisual, com imagens e palavras, mas toda palavra é uma metáfora em si mesma. O roteirista, como todo escritor criativo, continua brincando como em seus tempos de criança. Só que agora organiza complexas aventuras onde a arte entra em jogo e ele tem profunda consciência disso. Paul Klee dizia: "O pintor não pinta o que vê, senão o que deseja ver".⁸⁸ Parafraseando ao Mestre, poderíamos dizer que o escritor-roteirista não escreve o que vê (como reflexão especular da realidade visiva), senão o que deseja ver, e por isso devaneia e cria fantasias. Por isso, do fundo de si, tira elementos vitais para sua criação, na qual não só se encontram os desejos (realizados ou não) da infância, como os sofrimentos de sua existência toda.

⁸⁷ BERNARDET, Jean-Claude. O Autor no Cinema. São Paulo: Editora Brasiliense/Edusp, 1994, p. 39-40.

⁸⁸ KLEE, Paul. *Bases para la estructuración del arte*. Bs.As.: Premia Ed., 1978.

Fellini introduz uma cena inteira no meio do filme, eliminando outras duas extensas e multitudinárias seqüências. E a cena que cria especialmente para apresentar a garota do restaurante da praia, a mesma que vai re-aparecer no final do filme, se reduz a uma série de planos e contra-planos com objetiva normal, em volta de dois atores: o protagonista e um personagem, até esse momento, secundário.

Se improvisar é tão fácil para um diretor de cinema, poderia parecer possível a ausência de roteiro. Não quer disser isso, nem tampouco que um filme inteiro possa ser improvisado (como em diversas oportunidades fez o francês Jean-Luc Goddard, com sucesso extremamente discutível). Significa, sucintamente, que a estrutura geral de um filme pode sofrer variantes ao longo do processo, não só durante a criação do roteiro, como posteriormente, na etapa de captação de imagens. Eventualmente, quando já a montagem está sendo realizada, em caso de ser observada alguma anomalia entre as tomadas realizadas, ou verificando-se a falta de alguma angulação imprescindível entre os planos a serem seqüenciados segundo a correlação de 45 graus, podem ser feitas as conhecidas novas tomadas ou "retomadas". Essa característica que sublinhamos tem uma importância grande, porque o roteiro passaria a ser o primeiro e único gênero literário adaptável, mutável, modificável no próprio transcurso de sua concepção e operativa. O roteiro audiovisual poderia ter crescimento dramático, como o romance, ou seus personagens seriam apresentados com uma caracterização momentânea, como no conto. Mas não teria forma fixa, como os outros gêneros literários. Voltaremos a essa importante característica original.

Vejamos como se comporta esta cena improvisada, em relação ao nosso tema central. No segundo capítulo deste trabalho já tínhamos exposto e analisado uma das interessantes teorias de Mikhail Bakhtin⁸⁹, na qual o pensador russo observava que todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. As formas de uso são tão diferentes como os campos de atividade humana. A língua utiliza-se de enunciados orais ou escritos, de caráter concreto e único, que ficam à disposição especificamente dos integrantes de cada grupo. O roteiro audiovisual apresenta uma forma escrita determinada, tendo a concretude e a

⁸⁹ BAKHTIN, Mikhail: *Estética da criação verbal*. São Paulo. Martins Fontes, 2003, p. 261-265.

unicidade da qual falava Bakhtin, assim como sua própria construção composicional, suas particularidades e códigos. Os enunciados são a essência como sistema de pensamento e sistema de representação.

Na linguagem cinética audiovisual, o parâmetro “temático” é a estrutura de partes, seqüências e cenas. O “estilo” dos enunciados está integrado pela seleção dos diversos meios a serem utilizados (a seleção de recursos lexicais, fraseológicos e gramaticais), ou seja, pela escolha dos atores, das locações, da iluminação, do vestuário, da maquiagem, assim como pela meticulosa elaboração das tomadas, a movimentação de câmera, a profundidade de campo. A construção composicional é o processo de captação de imagens, da qual depende a posterior montagem das partes e edição da continuidade narrativa da obra, que opera por metáfora e por metonímia. O roteiro seria então um tipo relativamente estável de enunciado, o que Bakhtin chama de *gêneros de discurso*.

Fellini, em função do andamento interno do filme, atento aos conteúdos desenvolvidos até esse instante da filmagem, percebeu a necessidade de apresentar uma personagem que no final iria propor uma saída ao protagonista (possibilidade que este não irá aceitar por achar que já é muito tarde). Interfere então na construção composicional do roteiro e insere uma cena que não pertencia "à concretude, à unicidade" do gênero de discurso que estudamos. Desenvolve uma cena baseada nos diálogos, que não integrava o roteiro escrito com antecipação, mas que possui a mesma estrutura construtiva, a mesma organização interior, e que se imbrica naturalmente com a seqüência anterior tanto como com a posterior. Quer dizer que, seguindo as pautas da construção composicional, pode se prescindir de parte do roteiro escrito previamente e passar a criar e produzir um roteiro virtual, trabalhado *in situ*, acrescentar *inserts* ou PPP's (Primeiríssimos Primeiros Planos ou planos detalhes) para dar uma ênfase maior.

Essas propriedades agora enunciadas dão ao roteiro audiovisual características de projeto. Quer dizer, o roteiro funcionaria como um projeto, uma estrutura de referência, uma base sobre a qual se construiria objetiva, concretamente, uma obra. O roteiro seria, assim também, um propósito.

No roteiro inicial existiam duas seqüências importantes: a extensa cena de Madalena e os barcos no mar, e a mais longa ainda cena da escritora Dolores na

torre da praia. Essas cenas saíram do filme (com uma extensa série de importantes e esclarecedores diálogos), porém não pode se dizer que foram substituídas pela cena da garota no restaurante, senão que um espaço deu lugar ao outro, uma tendência superou a outra, o roteiro tomou um viés diferente. Ou seja, o roteiro audiovisual é um gênero literário em permanente transição, é um gênero de discurso que carrega em si sua multiplicidade de variantes e variáveis, porque sua estrutura funciona *per se*, permitindo mudanças internas sem perder sua identidade, sua hegemonia de conteúdo.

A análise das cenas de *La Dolce Vita* que estamos realizando nos permite exemplificar como o espaço do roteiro pode ser ocupado por uma cena criada no andamento da filmagem, e de como outras duas, muito elaboradas e substanciais, podem sumir em função da tensão interna do filme na etapa de objetivação.

5.6 Quarta Seqüência

Síntese das cenas anteriores da presente seqüência

- Buzinando e realizando manobras arriscadas, um grupo de carros corre pela estrada numa noite de luar. Seus ocupantes gritam e riem descontrolados. Chegam a um palacete e começa a festa. Pessoas distintas e sofisticadas dançam, bebem e participam de um clima absolutamente decadente de promiscuidade e falsa euforia. Sucedem-se diversas cenas orgiásticas de *striptease*, machismo e agressividade. Marcello está soturno. A luz do amanhecer atravessa as frestas das janelas. Uma moça descobre alguma coisa estranha na praia.

5.6.1 Roteiro Literário

Praia. Exterior. Amanhecer

O mar está calmo, extremamente calmo, uma enorme poça lamacenta e amarelada. O grupo surge desordenado por entre as moitas secas numa clareira amarela cheia de papéis sujos.

Ao entrar na praia avistam ao fundo alguns homens de torso nu, as calças arregaçadas, agitando-se ao redor de alguma coisa.

Marcello e alguns amigos, entre os quais Katherine e Mariuccio, correm. A noite insone deixou marcas em todos os rostos. Correm com dificuldade, afundam os pés na areia, param, recomeçam.

O grupo dos pescadores. Uma estranha agitação parece possuí-los. Alguns riem ou chamam pessoas que estão afastadas, fazendo sinais para que se aproximem. Os meninos fazem uma alegre algazarra. São filhos de pescadores, morenos, cabelos crespos, corpos semi-nus.

Marcello abre caminho em meio à pequena multidão de pescadores e amigos e olha para o chão: um peixe enorme está estendido na areia.

É uma coisa que está entre rato e mulher grávida: quase dois metros de comprimento, inchada, cheia de barbatanas monstruosas. Alguns caranguejos se arrastam sobre sua barriga imensa, branca, obscena.

BETTA (*com voz estridente*): Precisa chamar a televisão: é um monstro!

O peixe está morto, mas ainda tem algo de vivo; na verdade o olho está aberto.

VOZ DE MARCELLO (*off, mostrando-se escandalizado*): Mas ele está vivo!

É um olho humano, com pálpebra, as pestanas e a pupila cor de avelã.

Marcello o fita e sente um imenso mal-estar. Vira o rosto, porém logo olha de novo, como se alguém o chamasse.

E o olho parece fitá-lo com uma expressão significativa, profunda.

MARCELLO (*em tom de pilhéria, irritado e profundamente inquieto*): Mas o que é que há para ver?

Muda de posição, contornando o grupo, e pára em outro lugar: volta a olhar.

E o olho continua ali, fitando-o, abstrato e seguro.

Marcello retribui aquele olhar com ódio e medo. Depois, para distrair-se, acende um cigarro e senta-se na areia, fumando.

Por entre as pernas dos pescadores e dos amigos o monstro reaparece, visto em sua altura. E de novo aparece seu olhar fixo.

VOZES DOS PESCADORES: Leva para o zoológico! Lá vão te pagar bem. Giuvà, isso vale uma fortuna...

Giuvà dá de ombros, não sabe o que pensar de sua pesca. É um homem baixinho e forte, de rosto franco.

Um jovem pescador de moluscos, com capote e chapéu, as pernas nuas, intervém:

PESCADOR DE MOLUSCOS: - Eu vi um assim em Gaeta, o povo pagava cinqüenta liras para ver. É isso mesmo! Na feira!

OUTRO PESCADOR: Joga ele de novo na água, Giuvà. Ele está morto.

Marcello não consegue deixar de fitar o olho do peixe. Parece que o vê como uma mensagem a decifrar no final de uma noite vazia e perdida, ou talvez no fim de tudo.

Ajoelhada na areia, Katherine observa o monstro como que fascinada, fitando-o no único olho visível. Fala com ele docemente, como se fosse um gatinho.

Marcello se afasta.

Está cada vez mais nauseado, cansado, talvez oprimido por pressentimentos obscuros, por uma angústia acumulada e que agora parece tocar-lhe o fundo.

No entanto, alguma coisa lhe chama a atenção.

São pequenos, doces vultos femininos que surgiram na praia, saindo do pinheiral. Parecem crianças. Elas se aproximam do mar, tranqüilas, seguras, alegres como são as meninas quando estão em grupo.

Como se aquela visão o aliviasse, Marcello as observa atentamente, seduzido, com um ligeiro sorriso nos lábios.

Ouvem-se as vozes alegres e um pouco tolas das meninas.

Marcello olha melhor, como se reconhecesse uma delas; levanta-se, joga fora o cigarro e vai a seu encontro com as mãos nos bolsos.

Elas estão na sua frente.

Marcello as olha com um ligeiro sorriso: todas passam por ele, fitando-o sorrindo. Todas, menos uma, que fica parada diante de Marcello. É muito tímida, mas mesmo assim o fita nos olhos, educada e segura.

Marcello também a fita, sem saber o que dizer diante de tamanha docilidade e gentileza.

MARCELLO: Você... como é seu nome?...

PAOLA (*ligeiramente surpresa, como se ele devesse saber*): Paula!

MARCELLO: Mas... parece... que já nos conhecemos...

Paola balança a cabeça várias vezes, confirmando, decidida, com um sorriso entre triunfante e tímido.

MARCELLO: Sabe... que não me lembro...

PAOLA: Eu trabalhava em Tor Vaianica... Levava comida para aquela senhora...

MARCELLO: (*com alegre surpresa*): Ah, sim... agora me lembro... Paola...

Os dois estão estranhamente felizes com o encontro. Em sua expressão há uma profunda alegria.

MARCELLO: E o que você está fazendo aqui?

A mocinha responde com naturalidade...

PAOLA: Trabalhando.

Mas sente-se na obrigação de ser mais precisa:

PAOLA: Aqui, na pensão Amalfi...

E acrescenta, muito esperta em sua absoluta ingenuidade.

PAOLA: A gente ganha mais!

Sorri.

PAOLA: Agora eu vim tomar um banho com minhas amigas...

Impaciente, infantil e alegre, olha para as amigas, que, algumas levantando as saias e outras usando maiô, banham as pernas um pouco mais adiante.

Percebe-se que está ansiosa para unir-se a elas, ficar com elas, divertir-se com elas.

Marcello, entretanto, ainda tem alguma coisa para lhe dizer, não sabe o quê.

Gostaria de retê-la.

MARCELLO: Espere... Você viu o que pescaram? Venha ver...

Paola não tem o menor interesse, mas, incapaz de lhe dizer não, acompanha-o até o grupo de pescadores.

Nesse meio tempo o grupo diminui. Os amigos de Marcello se afastam. E alguns pescadores já estão enrolando as redes, em sua labuta de todo dia.

O peixe continua ali, sob o sol. Mas agora está superado: é um pobre peixe morto.

Até seu olho parece morto, talvez porque alguém que passou por perto lhe salpicou areia.

MARCELLO: Está vendo?

Paola observa o peixe por um instante e depois, sempre gentil e sorridente, ergue ligeiramente os ombros, como para indicar que pouco se importa com aquele animal.

PAOLA: É um peixe.

E de repente corre para suas amigas. Uma corrida um tanto exagerada, com a deliciosa falta de jeito das crianças. Ela ainda se volta para Marcello, como que desculpando-se, com uma crueldade inconsciente.

PAOLA: Adeus!

Ao lado do peixe, Marcello está indeciso: não sabe se a segue, se a chama...

MARCELLO (*quase num murmúrio*): Paola!

Mas ela corre, corre para suas amigas. De repente pára, tira os sapatos e prossegue descalça.

Marcello caminha lentamente em seu rastro. Lá embaixo, envolta na luz da manhã, ela entra na água, reunindo-se às amigas. Ouvem-se suas vozes, suas risadas meio bobas e intermináveis.

Uma profunda e inexplicável comoção se apodera de Marcello, porém ele não sabe se é uma comoção de dor ou de alegria, de desespero ou de esperança.

Assim chega ao lugar onde Paola deixou os sapatos. Ele se abaixa e os toca; depois os pega na mão.

São sapatinhos graciosos e baratos, já meio tortos.

A comoção de Marcello é devastadora.

Ele olha para o mar tranqüilo e luminoso, para as mocinhas que brincam alegremente, misteriosas mensageiras de uma nova vida.

5.6.2 Decoupage do filme e reconstrução do Roteiro Técnico

TOMADA 01

Exterior - Praia - Dia

Plano Geral das personagens que abandonam a casa da orgia noturna e saem ao bosque, entre os carros estacionados, na beira da praia. Todos olham longe. Amanhece.

TOMADA 02

Exterior - Praia - Dia

Plano Médio de duas mulheres com visíveis marcas de cansaço no rosto.

M.1: - *O que é lá longe?*

M.2: - *Onde?*

TOMADA 03

Exterior - Praia - Dia

Plano Geral com aproximação. Pessoas entre os carros olham longe (fora de quadro) e começam a caminhar decididamente rumo à praia. *Travelling* lateral de Dir. a Esq. acompanhando o grupo.

TOMADA 04

Exterior - Praia - Dia

Plano Médio de Marcello soturno que avança, visivelmente aborrecido. Um *gay* transformista caminha junto dele:

Gay: - *Ah, a natureza. O alvorecer me dá uma sensação! Estava tão bem maquiado. Agora quero largar. Vou fazer penitência. Que me interessa tudo isso?*

TOMADA 05

Exterior - Praia - Dia

Travelling de atrás pra frente. O grupo, tomado de costas, desce à praia.

TOMADA 06**Exterior - Praia - Dia**

Plano Médio com o mar desfocado de fundo. Personagens da orgia, de costas, caminham rumo ao mar. De fundo, os pescadores.

TOMADA 07**Exterior - Praia - Dia**

Plano Médio de Marcello e do Gay T. Em *travelling* avançam frontalmente.

G.T: - *Só acho que quanto mais largam, mais aparecem. Saem dois e aparecem vinte!* (M. sorri, irônico) *Este ano será uma depravação total!*

TOMADA 08**Exterior - Praia - Dia**

Corte a Plano Americano de atrás, o grupo chega à praia. No fundo, a turma está reunida em torno de algo.

G.T: - *Será uma nojeira!*

TOMADA 09**Exterior - Praia - Dia**

Corte em pescadores que, com esforço, tiram das águas uma rede carregada com uma enorme criatura marina.

- *Afastem-se!*

A câmara fecha na rede puxada com sua ocupante monstruosa.

TOMADA 10**Exterior - Praia - Dia**

- *Bragaló, este peixe vale uma fortuna!*

Os pescadores dão voltas em torno ao animal.

TOMADA 11**Exterior - Praia - Dia**

Plano Médio de uma moça que grita:

- *Rapazes, venham ver. É um monstro.*

Panorâmica de Dir. a Esq., que retorna de Esq. a Dir. em Plano Médio das pessoas em volta do peixe. A câmara desce à areia e se concentra numa espécie desconhecida. O viram de barriga pra cima. Moluscos, anêmonas, e caranguejos saem de dentro dele.

TOMADA 12

Exterior - Praia - Dia

- *Terrível!*

- *Deus, é o esplendor!*

- *Está cheio de medusas na boca!*

Plano Médio de pescadores e curiosos e volta do animal.

TOMADA 13

Exterior - Praia - Dia

Plano Médio pessoal da orgia, fazendo caras de nojo ou de indiferença.

- *Está vivo!*

TOMADA 14

Exterior - Praia - Dia

Plano Geral curto do monstro com os olhos brilhantes, redondos, abertos.

- *Este morreu há três dias.*

TOMADA 15

Exterior - Praia - Dia

- *É macho o fêmea?*

Plano Médio de Marcello, que olha com indiferença.

M: - *O que ele está olhando?*

TOMADA 16

Exterior - Praia - Dia

Plano Médio de pernas em torno ao bicho e de braços puxando a rede. O monstro na areia

TOMADA 17**Exterior - Praia - Dia**

Plano Médio de pessoas opinando;

- *Vamos comprar?*
- *Vocês vendem?*
- *De onde terá vindo?*
- *Talvez da Austrália.*
- *Ninguém sabe qual é a frente?*
- *Coitado.*

Marcello olha com ironia e se afasta.

TOMADA 18**Exterior - Praia - Dia**

Marcello, com ironia:

M: - *Ele insiste em olhar!*

TOMADA 19**Exterior - Praia - Dia**

Primeiro Plano do olho do monstro.

TOMADA 20**Exterior - Praia - Dia**

Plano Geral de longe do grupo em torno ao animal, enrolando a rede e observando, na praia e com o mar detrás. Marcello se afasta e senta no chão.

TOMADA 21**Exterior - Praia - Dia**

Plano Médio de Marcello olhando a cena com ironia e tédio, deixa cair a cabeça, sorri tristemente.

TOMADA 22**Exterior - Praia - Dia**

Plano Médio de Marcello que gira a cabeça. De longe alguém chama. Olha para descobrir quem é. Se concentra na figura que chama.

TOMADA 23**Exterior - Praia - Dia**

Contra-plano com referência de Marcello olhando. Bem longe se enxerga a garota do restaurante da praia, que o chama do outro lado de um córrego que corta a praia.

TOMADA 24**Exterior - Praia - Dia**

Plano Geral mais curto. A moça chama e faz sinais, pedindo a Marcello ajuda para cruzar o córrego e se aproximar dele.

TOMADA 25**Exterior - Praia - Dia**

Plano Americano de Marcello que se incorpora na areia e se ajoelha, olhando a moça. Avança rumo a ela de joelhos (o grupo da orgia e o monstro ficam detrás).

M: - *Não entendo! Não se ouve!*

TOMADA 26**Exterior - Praia - Dia**

Plano Médio da garota do restaurante da praia que, fazendo precisos sinais com as mãos, dá a entender claramente que quer cruzar o córrego e ir onde se encontra Marcello.

TOMADA 27**Exterior - Praia - Dia**

Marcello, de joelhos, olha para a garota e finalmente compreende. Porém faz sinais que não pode.

TOMADA 28**Exterior - Praia - Dia**

Contra-plano, com referência de Marcelo de costas, ajoelhado na areia, o córrego no meio e a garota do outro lado da água, que continua fazendo senhas. Marcello não quer entender o que ela deseja.

M: - *Não posso ouvir!*

TOMADA 29**Exterior - Praia - Dia**

Plano Médio da garota que não compreende a atitude de Marcello.

TOMADA 30**Exterior - Praia - Dia**

Plano Médio de Marcello que não quer ouvir os gritos nem entender os sinais. Uma das mulheres do grupo da orgia, com as pernas nuas, o chama.

MG: - *Marcello, venha!*

M: - *Já vou.*

Marcello fica olhando, percebendo que está dizendo adeus a uma esperança.

TOMADA 31**Exterior - Praia - Dia**

Plano Médio curto da garota que, com o rosto e as mãos, expressa sua desilusão, sua tristeza.

TOMADA 32**Exterior - Praia - Dia**

Plano Médio de Marcelo que, com um complexo gesto das mãos cobrindo parte de seu rosto resignado e dizendo adeus depois com uma mão, expressa claramente "*não pode ser*".

TOMADA 33**Exterior - Praia - Dia**

Plano Geral longo.

Marcello vira as costas à garota e vai ao encontro do grupo da orgia.

TOMADA 34**Exterior - Praia - Dia**

A garota sorri amargamente e faz adeus com a mão, sem abanar, abrindo e fechando os dedos, como fazem as crianças.

TOMADA 35**Exterior - Praia - Dia**

Marcello, derrotado, se deixa conduzir docilmente por uma das mulheres da turma e some.

TOMADA 36**Exterior - Praia - Dia**

Primeiro Plano da garota que, com gesto de melancolia, vê Marcello partir.

A câmara fecha nela. Funde a preto.

5.6.3 *Análise comparativa entre a narrativa literária e a narrativa audiovisual*

Como pode se perceber, existe uma grande diferença entre o roteiro literário e o que depois foi filmado e editado. Especialmente queremos destacar a supressão da extensa conversação final entre Paola, a garota do restaurante da praia, e Marcello, o protagonista. No roteiro literário, ambos personagens dialogam muito e a cena toda tem um clima diferente. Mas, no filme, os personagens não falam. Se comunicam com sinais, com gestos. E em realidade a incomunicação entre eles, a incompatibilidade dos mundos de ambas pessoas, fica evidenciado. O final do filme é muito menos literário que o roteiro. É menos explícito, menos dialogado, e, por conseqüência, é mais cinematográfico, concreto, poético. Menos palavras, e mais

significados. A metáfora imagética é explorada em sua dimensão significativa, emocional, mas também (e de forma paralela) em suas qualidades visuais, plásticas.

Resulta muito importante assinalar que todo o diálogo final do roteiro literário ocupava uma larga extensão - três extensas laudas de diálogos, que foram suplantados pelos planos que vão da tomada 22 até a 36. Quinze tomadas, geralmente em planos médios curtos ou primeiros planos (no fim desta seqüência). Ficou então mais leve, menos pesado, de alguma maneira similar às substituições realizadas na seqüência 3, com a eliminação da longa cena de Madalena e os barcos no mar, e a muito dialogada cena de Dolores na torre da praia. Mas, percebe-se, foram trocadas três longas páginas de diálogos por solo quinze planos curtos, sem diálogos. O tempo de filmagem e edição foi reduzido, os custos ficaram menores e o filme mais leve.

Como estamos demonstrando, o roteiro literário é uma base da qual podem sair múltiplas naves, uma ponte, ou acaso um trampolim que nos ajude a viajar no ar para arribar nas águas. O roteiro literário parece ser uma "referência", um marco no desenvolvimento de determinadas ações.

Como nas *Variações sobre um tema de Mozart*, a base é uma partitura do gênio de Salzburg, mas ela tem tantas possibilidades de adaptação, que em verdade funciona como uma rampa de lançamento de foguetes. Miríades de compositores de talento aproveitaram essa densidade, essa fertilidade gerativa oferecida pelo violista daltônico, para improvisar sobre seus desenhos musicais, para inventar melodias vibrantes, coloridas, fantásticas combinações que podiam permitir-se graças a que as sementes estavam sendo plantadas nessa terra feraz que Wolfgang já tinha preparado com inspiração e inteligência.

Assim, talvez essa capacidade de abrir-se em várias possibilidades narrativas seja uma característica importante do roteiro audiovisual como gênero literário ou do discurso. O roteiro é escrito como um ponto de partida, e dele podem sair versões diversas, uma das quais será plasmada na captação de imagens para depois adquirir uma personalidade definida (e definitiva) através da montagem.

Mas, como foi que Fellini pensou o roteiro que estamos estudando e usando como exemplo? Como foi sua relação com a famosa via Veneto, eixo central do qual saíram todas as linhas de força do enredo? A via Veneto, protagonista de *La Dolce*

Vita? Fellini conta que teve reuniões com fotógrafos, incipientes travestis, cineastas, passou horas nos cafés, observou detalhadamente o que lá acontecia e o que tudo isso podia significar, tomou notas, discutiu muito com seus amigos roteiristas. Enfim,

Enquanto isso, lá fora Roma mudava, se convertia no umbigo de um mundo sedento de viver uma nova era do jazz, à espera da terceira guerra mundial, de um milagre, dos marcianos. Surgiu o cinema, chegaram os americanos, prosperou o *café-society*, as mulheres se tornaram maravilhosas.⁹⁰

Um criador no pós-guerra, em Roma, durante a re-construção do Plano Marshall norte-americano, depois do neo-realismo de Rossellini-De Sica-Zavattini, no final da década dos cinquenta e começos dos lendários 60. Um criador que discutia com Germi, com Lattuada, com outros cineastas à procura de uma saída estética, de uma resposta social, da conformação de uma Itália em frangalhos que queria renascer dos escombros e alcançar um desenvolvimento mais justo e eqüitativo.

Comecei a ligar cenas, idéias de personagens, em torno daquele tipo de vida tão particular e característico [...] Com Flaiano, Pinelli, Brunello Rondi, confrontava minhas impressões sobre o material que recolhia com a vaga idéia de realizar um filme que representaria a vida daqueles anos. Assim, à margem das quentes noitadas da via Veneto, em agosto de 1958, nasceu *La Dolce Vita*.⁹¹

Essa doce vida que se desenvolvia numa espécie de festa permanente, de bacanal eterna, de orgia de *socialites* e *starlets*, numa via Veneto donde se reuniam os ex-presidentes do terceiro mundo com os nobres em absoluta decadência, os industriais emergentes que lucravam com a devastação européia, as bonecas de luxo, a burguesia em expansão, os mercenários sempre prestes a ingressar num novo palco de ações violentas. Mas filmar ali era uma dificuldade imensa, não só com o público que enchia os cafés, restaurantes e calçadas, como com a polícia, a burocracia municipal, as autoridades comerciais, um inferno. E Fellini pediu a um engenheiro refazer uma rua dentro dos estudos de Cinecittà, a fim de poder filmar em paz. E que aconteceu então com essa rua?

Sei bem que meu nome, por causa de *La Dolce Vita* ficou ligado à Via Veneto, à vida mais o menos mundana que transcorre aí de noite, à

⁹⁰ FELLINI, Federico, FELLINI POR FELLINI, edição de Christian Strich e Anna Keel, tradução de J.A. Pinheiro Machado, Paulo Hecher F. e Zilá Bernd, Porto Alegre (RS): L&PM, 3. ed.: 1986, p. 63-73.

⁹⁶ Idem, ibidem.

companhia de mulheres bonitas e homens brilhantes que se divertem até à madrugada nas reuniões nos cafés [...] me criariam menos se confessasse a verdade, isto é, que criei no filme uma via Veneto inexistente, dilatando e deformando-a, graças a liberdade do imaginário, às dimensões de um amplo painel alegórico. O fato é que a via Veneto, num contraponto a *La Dolce Vita*, se transformou, num violento esforço de se adaptar à imagem que dela havia dado em meu filme. Os fotógrafos se multiplicaram em todas as esquinas, as bordoadas se puseram na ordem do dia, as starlets, em busca de publicidade, começaram a passear ali de camisola ou a entrar nos cafés montadas a cavalo. O filme já tinha passado aos cinemas de bairro e eu continuava a olhar com apreensão os jornais da manhã, quase com um temor ilógico. O que armaram ontem na via Veneto para satisfazer aos nostálgicos da *Dolce Vita*?⁹²

Esse criador obstinado foi montando seu roteiro com cenas que se desenvolvem de uma forma paralela, simultânea e, ao mesmo tempo, sucessiva, indo em oposição a todas as indicações da dramaturgia tradicional (que aconselha criar um conflito principal, com um protagonista em permanente luta de superação, e um adversário em firme oposição). Fellini foi costurando uma série de quadros, de cenas - que se constituíram num afresco - seguindo os passos do protagonista. Este entra e sai dos acontecimentos como um catalisador que bota em movimento o processo reativo e depois sai dele, aparentemente sem ter sofrido maiores transformações.

Como podemos ver, a partir das explicações do próprio Fellini, as idéias iniciais já mostram sua específica característica mutante:

Um filme não se pode descrever com palavras. Se falo dele, surge algo semelhante a uma materialização que nada tem a ver com o filme. Se um filme nasce sobre imagens verbais, para o futuro espectador soará preconcebido, estranho a si mesmo.⁹⁸

Quer dizer, "se nasce sobre imagens verbais [...] pode parecer preconcebido, estranho a si mesmo". Tanto as idéias iniciais como as sucessivas versões do roteiro vão se escrever com palavras, mas através de uma forma de escrita descritiva, como um modo de dar as pautas básicas para depois desenvolver "a narrativa audiovisual". O filme deve se contar através da "metáfora imagética", e não da literária.

Como vê esta etapa Fellini?

⁹² FELLINI, Federico, *FELLINI POR FELLINI*, edição de Christian Strich e Anna Keel, tradução de J.A. Pinheiro Machado, Paulo Hecher F. e Zilá Bernd, Porto Alegre (RS): L&PM, 3. ed.: 1986, p. 63-73.

Vem a terceira fase, o roteiro. É o momento em que o filme se aproxima e se distancia. O roteiro sonda o que será ou poderá ser. Trata-se de descobrir de que modo se pode concretizar. As primeiras imagens aparecem claras, nada estimulantes, pretextos e ocasiões que não se reencontram. Essas imagens depois somem. O roteiro tem de ser escrito; possui um ritmo literário, que é diferente, não se pode comparar com o cinema. Antes de fazer fitas por minha conta, trabalhei em muitos roteiros. Era uma tarefa que me fazia sofrer. A palavra seduz, mas empana o ponto concreto, a necessidade visual de um filme.⁹⁹

No seu famoso poema "Liberté", Paul Eluard escreve: *"E pelo poder de uma palavra / eu recomeço minha vida / eu nasci por conhecer-te / por te nomear / Liberdade!"*

Pelo poder de uma palavra, todo vive e revive. O roteirista procura nos seus sonhos, nos devaneios que o embriagam. Fellini reconhece que "o roteiro sonda o que poderá ser [...] tem de ser escrito; (mas) possui um ritmo literário que é diferente, (que) não se pode comparar com o cinema".

É extremamente difícil pensar em imagens em movimento e ter que escrever o roteiro com palavras. É ainda mais difícil por que temos consciência de que "a palavra seduz", mas pode chegar a tirar o brilho, a força intrínseca, interior e exterior das imagens, a organização compositiva, o andamento visual do quadro, a seqüencialidade simultânea do enredo que estoura na tela, que está acontecendo neste instante. Fellini continua:

Nessa terceira fase, a fita está presa com alfinetes e escapa. De algum modo há que prendê-la. Às vezes encomprido de propósito a parte literária, outras deixo em branco páginas e páginas. As palavras fazem surgir outras imagens, desviam do objetivo que persegue a imaginação cinematográfica. Há que saber parar, saber deter-se a tempo. 100

Neste mesmo trabalho encontramos partes "encompridas", talvez propositalmente, e outras inexistentes, como a cena do encontro inicial entre Marcello e Paola, a garota do restaurante da praia. Algumas descrições verbais, construções de palavras (como a exaustiva descrição dos estados psicológicos e de alma do protagonista frente às atitudes libertárias da atriz Sylvia) podem até ser uma fonte de inspiração de outras cenas. Mas o importante, como na pintura, como na música, é saber quando parar, em que momento deter o fluxo da fontana, da nascente de água, e deixar fixadas as imagens no roteiro até sua concreção definitiva.

CONCLUSÕES

O roteiro audiovisual reúne características para ser considerado um novo gênero literário cuja contemporaneidade cresce em importância na medida em que novas tecnologias de comunicação e expressão são desenvolvidas, manipuladas e adotadas por vastos grupos humanos. Mas esta adaptabilidade do roteiro faz com que suas particularidades também variem de forma permanente. O roteiro audiovisual não só é um gênero literário de transição porque nasce como uma peça escrita e se transforma numa obra áudio-lumino-cinética, num híbrido entre duas linguagens, como também é um gênero em permanente mutação, que abarca um extenso leque de possibilidades, desde novelas diárias ou longas séries históricas para televisão, com vários capítulos de duração, até brevíssimos vídeos distribuídos pela Internet e apreciados pelos usuários de forma individual, em cinco ou dez segundos, nos seus próprios telefones celulares, enquanto se movimentam pelas ruas, rodovias, aeroportos, *shoppings*, espaços públicos. No âmbito teórico, as múltiplas caracterizações atuais do roteiro audiovisual podem - e talvez, devam - ser estudadas a partir das categorias bakhtinianas dos gêneros do discurso.

Embora muito tenha se escrito e discutido sobre as relações entre sistema de pensamento e sistema de representação, queremos acrescentar aqui algumas breves palavras. Até agora, a teoria sustenta que cada sistema de pensamento cria um sistema de representação essencial, que se transfigura em diversos deles em função de cada uma das artes operadas, e a vasta produção gerada em cada etapa histórica termina influenciando profundamente no sistema de pensamento inicial. A linguagem cinética audiovisual foi a única que não nasceu e se desenvolveu desde os primórdios junto com a espécie humana, senão que é produto da revolução

industrial, da capacidade humana de criar e fazer progredir máquinas e processos de fabricação; máquinas-ferramentas que ajudam a fazer todo tipo de peças e artefatos e, finalmente, máquinas extremamente elaboradas capazes de gerar ainda outras máquinas.

A linguagem cinética audiovisual tem em conta as peculiaridades fisiológicas humanas - como é o caso da persistência retiniana - e nasceu a partir de maquinarias sofisticadas e processos químicos complexos. Tanto o maquinário como toda a parafernália técnica, logística e de distribuição comercial massiva, em nível mundial, seguiram os modelos mercantilistas industriais de produção local, importação e exportação (como se o produto industrial fossem navios, carros ou aviões) e evoluíram no seu mesmo ritmo. Então, por não estar encadeada a tradições milenares senão à voragem tecnológica da modernidade, essa nova linguagem comunicativa converteu-se numa verdadeira *arte de síntese*, que inter-relaciona a literatura narrativa, a dramaturgia tradicional e a dança; assim mesmo funde-se com todas as artes visuais, desde a pintura mural até a corporal, roupas, máscaras, cenografia, escultura, arquitetura, iluminação, e tudo o que seja forma e cor como expressão. O roteiro audiovisual é um gênero fronteiro. Assim, a palavra escrita e declamada une-se com o gesto histriônico para configurar uma verdadeira parafernália imagética - em movimento - que se complementa com o universo da música e dos sons indeterminados; com o clima envolvente, sustentado e conduzido pelos sons articulados e compostos numa elaborada rede comunicativa.

Porém, no núcleo essencial deste conglomerado técnico e estético, palpita a mesma energia que no resto dos sistemas de representação: a poesia. E no miolo de cada produção, os elementos-chave que põem em funcionamento os diversos núcleos geradores estão contidos, explicados, desenvolvidos no roteiro. Como analisamos nos capítulos iniciais, o roteiro geralmente conta uma história de ficção ou explica determinado fenômeno num documentário, e em suas sucessivas etapas vai desenvolvendo a trama da produção audiovisual. O chamado roteiro literário mostra os elementos em conflito e os diálogos entre os protagonistas. O denominado roteiro técnico conta com a composição e o enquadramento, os movimentos de câmara, o sistema de iluminação, a movimentação dos atores, os efeitos de som. Ou seja, entre ambos os roteiros conseguimos reunir todos os

elementos necessários para pôr em movimento o processo que dará o filme como produto final.

O roteiro contém as instruções. É o mapa da mina, do tesouro, uma carta de viagem com múltiplos caminhos a escolher. Embora seja escrito, não possui linguagem literária, senão descritiva. O roteiro é como a planta do arquiteto: tem todas as instruções para que engenheiros, construtores, pedreiros, encanadores, hidráulicos, etc, consigam levantar o prédio. Só que uma planta tem que ser acatada. As instruções ali vertidas devem ser lidas com precisão científica, as tarefas executadas objetivamente, tal como estão escritas ou desenhadas nos cortes. Pelo contrário, o roteiro será *interpretado* pelos técnicos. Eles darão uma *versão* do roteiro, como o tradutor de poesia dá de cada um dos poemas que são passados de uma língua para outra. Técnicos e atores não darão uma tradução exata do roteiro, senão a leitura que eles conseguem fazer, a partir do roteiro e apoiando-se nas permanentes indicações do diretor (e outros responsáveis, como o diretor de arte, de atores, de fotografia, de produção, etc). A interpretação / versão que eles façam do roteiro será a verdadeira representação gravada do roteiro.

Mas, no roteiro literário (e mais ainda no técnico) já existe uma primeira montagem, uma forma de editar - seqüência a seqüência - todo o conflito. Na etapa de captação da imagem, o diretor e todas as equipes responsáveis (a equipe de produção, a de iluminação, a de arte e cenografia, a de direção, etc) realizam, concretizam, objetivam o que estava só no papel, e o levam à prática: constroem o filme segundo uma determinada maneira de organizar, de montar, editando o material com um certo ritmo.

O filme depois será montado verdadeiramente. Todos os fragmentos vão se reunir num todo comum. Alguns realizadores, como Sergei Eisenstein (e alguns teóricos, como Bela Balasz) consideravam essa etapa como a mais importante de todas dentro da realização de um filme. A tarefa é executada entre o montador e o diretor. A *montagem* é a terceira *edição*, momento em que realmente o roteiro se objetiva. É a etapa da qual o filme sai pronto para sua distribuição e exibição, a versão final que o público vai assistir. Tanto Eisenstein como Balasz consideravam que as cenas captadas pela câmara, os fragmentos filmados tinham a ver com a

realidade, mas ainda não tinham nada a ver com a arte. Só depois de montado o filme é que ele adquiriria realmente o *status* de arte, de obra, nunca antes.

O roteiro audiovisual funciona, então, como um projeto em equipe, um traçado complexo que envolverá múltiplos especialistas e procura atingir a população mundial. Ao longo de todo o processo, assemelha-se com o desenvolvimento de um produto dentro do campo do *design* industrial. O filme, partindo do próprio roteiro audiovisual, é uma criação coletiva, uma elaboração grupal - técnica e estética - dentro do vasto e multívoco universo da imaginação.

Os roteiristas reconstróem fragmentos de realidade (ou criam uma realidade paralela que tem leves contatos com a nossa). Recompõem situações, etapas históricas, povos e culturas. Mas esse é o mesmo processo por meio do qual as diversas equipes de realização irão executar a continuação, transformando esse roteiro escrito numa narração feita com imagens e sons. Tanto a turma de câmara e iluminação (com suas dúzias de maquinistas, eletricitas e refletoristas), como o grupo de *casting* e produção, o numeroso e agitado setor de cenografia, vestiário, adereços e maquiagem, etc, vão converter o planejado em realidade. Essa história escrita com palavras, narrada, aparentemente, com meios literários, haverá de se converter numa sucessão de imagens sonoras em perpétuo movimento.

Outro ponto extremamente importante para assinalar é que essa *transposição* do roteiro literário, essa transferência de ações descritas com palavras para imagens sonoras sempre está "*em função*" da produção imagética, e a imagem se apresenta sem que sejam necessárias explicações. Num romance ou conto, o ambiente onde o conflito acontece e as características físicas das personagens devem ser explicadas, descritas pormenorizadamente. Inclusive o leitor lembra, como uma virtude, as exaustivas descrições de Proust ou Dickens. Isso não acontece com o filme, porque, quando os personagens aparecem na paisagem, as imagens os mostram precisamente como são e onde estão, de fato, no ato, com toda a riqueza que queira ou possa se imprimir nas tomadas.

O espectador está parcialmente isolado, em silêncio, sem contato com o resto das pessoas que compartilham a exibição, fixado numa confortável poltrona que o faz esquecer do corpo, onde o único ou mais importante que tem para ver é a tela luminosa onde acontece a ação, e o único ou mais importante que tem para ouvir

vem das caixas de som distribuídas no espaço da sala, deste âmbito especialmente preparado para a projeção do filme. O leitor de uma obra literária é ativo, participa, completa o triângulo estético formado por [A] - artista, [O] - obra, e [P] - público. O leitor - a diferença do espectador de cinema - pode deter a leitura, voltar à página, escrever comentários na beira do texto, consultar palavras no dicionário, verificar a localização de cidades ou aspectos geográficos numa enciclopédia ou Atlas, reler parte de um capítulo anterior para retomar o percurso de uma personagem ou a caracterização de uma determinada situação. Nada disso é possível ao espectador de cinema. A ele estão vedadas todas estas ações e reflexões que, de certo, poderiam lhe ajudar a compreender e desfrutar mais da história. O espectador de cinema é muito mais passivo, a projeção nunca se detém, as nuances do conflito não deixam de acontecer, uma atrás da outra, e até os momentos de calma e silêncio, dentro do filme, estão carregados de tensão e não podem ser perdidos sem que a compreensão geral seja dificultada. O leitor pode deter a leitura, desviar sua atenção e logo retornar, porque o romance continua sempre ali, a sua espera. Mas o espectador audiovisual entra no espetáculo, forma parte de um acontecimento que se dá no tempo e do qual não pode sair sem atrapalhar o evento mesmo e incomodar os demais participantes. O leitor leva o livro no bolso e pode ler enquanto espera seu transporte urbano. Entra e sai da história quando ele decidir. O espectador aceita formar parte de um grupo comprometido com alguns códigos de boa convivência: não sair da poltrona depois que as luzes sejam desligadas, não falar ou incomodar a concentração dos outros espectadores, etc. Ele não é inerte, indiferente ou carente de iniciativa.

Obviamente as imagens demandam uma certa leitura e compreensão para ele poder entrar na história e interpretar o que acontece no conflito ali exposto. Porém, em relação ao leitor, pode se dizer que o espectador audiovisual 'recebe tudo feito'. Ele não precisa fazer nenhum esforço de imaginação, só de leitura para compreender as imagens que vão se sucedendo vertiginosamente e sem retorno possível. Outros realizam a história para ele, a contam e a vivem, a interpretam e a botam em funcionamento, mostram pra ele com som e cores absolutamente reais. Ele então fica nas mãos dos cineastas que manipulam sua mente (desejos, fobias, medos atávicos, instintos, sentimentos). Não pode parar e retornar a fita, como

acontece quando uma pessoa aluga um filme e o exhibe na sua casa numa máquina de projeção de vídeo convencional ou digital. Esta verificação nos permite determinar que as características dos diferentes espectadores audiovisuais variam com a mídia exibida ou apreciada, assim como o impacto que o espetáculo produz, a apreciação que dele se obtém e a decodificação que da obra se faz.

De fato o roteiro é escrito em grupo por especialistas em diferentes áreas (argumento, caracterização de personagens, conflitos, cenas específicas de ação, romance ou outras, dando especial destaque aos diálogos, em geral aos cuidados de dramaturgos ou escritores teatrais); e também é interpretado em grupo, por especialistas em múltiplas técnicas e tarefas atinentes ao cinema (fotografia, iluminação, encenação, interpretação, cenografia, maquiagem, vestuário, etc). Esse processo é uma obra coletiva. Seu caráter é semelhante aos processos industriais. O roteiro é escrito numa linguagem técnica específica, neutra, sem artifícios literários. Considerando que o "*estilo*" é o conjunto de tendências, recursos, modos e características de expressão, ou inclusive o modo pessoal e singular de escrever ou executar um conteúdo, podemos afirmar que os roteiristas ou escritores de cinema carecem de estilo e não precisam em absoluto tê-lo. Para eles não é imprescindível "escrever bem", possuir uma linguagem própria, uma diferente maneira de narrar. Pelo contrário, quanto mais neutra e discreta é a descrição dos fatos, mais fácil será para os técnicos especialistas em realização interpretar as partes que lhes correspondem. Exemplificando com os roteiros de Federico Fellini, podemos dizer que realmente todos apresentam diversas qualidades literárias e justamente por apresentá-las é que acabam sofrendo modificações no processo de tradução para o filme. Fellini aprendeu fazendo, não numa escola de cinema (onde esse aspecto é tratado com muito cuidado) e toda vez que no roteiro narrava uma cena que devia estar carregada de poesia, exagerava nas descrições e na quantidade de palavras, por medo a não conseguir 'passar' o clima a seus colaboradores técnicos. Isto é típico nele e em outros realizadores. Na península escandinava, os roteiros de Ingmar Bergman são editados e consumidos como romances, pelas excelentes qualidades literárias que possuem.

Os roteiristas escrevem em imagens. Suas palavras sugerem, são susceptíveis de interpretação. O roteiro literário audiovisual é um projeto traçado e

desenhado pelos autores. Trata-se de uma criação coletiva, a elaboração de um plano imaginado que deve ser arquitetado, concretizado, objetivado numa produção audiovisual. O roteiro é escrito para ser transcrito à linguagem cinética audiovisual. É um gênero literário de transição, mutante, polimorfo, porque essencialmente está destinado a sofrer uma radical transferência, uma metamorfose que o transformará em uma outra produção. Outra característica essencial do roteiro como gênero é, precisamente, que ele muda e se transforma desde a pré-produção, durante a filmagem, a rodagem ou captação de imagens, e mais ainda na montagem final. É uma criação temporária, provisória, geralmente efêmera. O roteiro possui um ciclo de vida, e nisso é como uma flor. Porém, seu pólen e sementes se espalham e fecundam. O roteiro é feraz: é uma matriz plausível de ser fecundada, mas que, por sua vez, fecunda.

Até o presente podem ter-se produzido algumas dificuldades na determinação do roteiro como gênero literário, por não possuir este uma estrutura fixa, senão, pelo contrário, por apresentar uma disposição de elementos essenciais absolutamente combinatórios, uma organização eminentemente permutável. O roteiro audiovisual é um *gênero literário proposicional*, quer dizer, seu próprio objetivo é propositivo. Com efeito, o roteiro literário é um projeto, uma proposta de trabalho. Uma série de conflitos cujo conteúdo pode permanecer mais ou menos estável, mas cuja exposição depende da maneira de narrar em imagens de cada diretor (e inclusive de cada equipe de realização e cada *casting*). É uma estrutura com capacidade propositiva porque opera no espaço-tempo, o que a faz versátil e mutável; e seu objetivo é proposicional porque seus autores sabem que irá sofrer modificações no processo de concreção.

Muitos roteiristas e diretores - especialmente Fellini - falaram de seus sonhos, e de como eles tinham influído nas histórias que contaram no cinema. O roteiro parece ter, então, parte de seus alicerces nos devaneios já descritos e analisados pela psicanálise freudiana. E essa sorte de devaneio grupal, como fenômeno antropológico e social, parece ter preferido se canalizar através do roteiro audiovisual, caracterizando-o como uma *metáfora coletiva*. De fato muitos autores verificam que sonhamos diferente depois de ter se desenvolvido a linguagem cinética audiovisual. O inconsciente parece ter adotado essa forma de expressar e

manipular o espaço-tempo. Não sonhamos nem somos os mesmos depois do cinema. É importante destacar que os seres humanos contemporâneos têm psíquica, inconscientemente internalizada, a linguagem cinética audiovisual.

Outra observação importante é a que compara o roteiro audiovisual com um *catalisador*. 3[4] Ou seja, o roteiro é a base de partida, a plataforma de lançamento, o trampolim para efetuar saltos ornamentais. Ele gera e agiliza o processo, faz com que as coisas aconteçam, e depois de tudo ter acabado é recuperado e ainda pode ter uma vida útil diferente. No caso do roteiro, ele tem a possibilidade de ser editado e apreciado como livro, tal como acontece com as peças de teatro, que podem ser lidas independentemente das encenações feitas acima de seu texto.

Aristóteles, em sua *Poética*, 8[9] afirma que o importante para determinar um gênero é a arte poética, segundo seus diferentes modos, meios e objetos. O roteiro audiovisual tem demonstrado ir desde a produção industrial até a poesia mais profunda, utilizando-se de múltiplas modalidades. Inclusive criando algumas copiadas pelo teatro, a literatura, as artes plásticas e, obviamente, a música popular. Aristóteles preocupa-se com os efeitos de cada uma dessas modalidades, mas com ânimo classificatório, para que nada escape do controle teórico da ordem pública e os sagrados conteúdos não fossem tergiversados. Vindo da feroz escuridão das cavernas, nas quais a humanidade tinha vivido mais de um milhão de anos, os lúcidos pensadores gregos queriam manter bem firmes as pautas dessas nascentes sociedades. Aristóteles presta especial atenção ao processo de composição adotado pelo criador de uma obra e pelas qualidades de suas partes. Só que jamais poderia ter imaginado a imensa variedade combinatória de processos compositivos adotados pelo cinema, tanto na captação de imagens como na edição, nem houvesse sonhado jamais a qualidade incontestável alcançada em filmes de Chaplin, Eisenstein, Welles, Bergman, Fellini, Kuroshawa. Seguindo os critérios e exigências aristotélicas, o roteiro audiovisual não só possui todas as características essenciais para ser um gênero literário, senão que excede em todos os elementos constitutivos básicos, pela sua complexidade e o alto valor significativo que atinge.

Exemplificando com o roteiro de Federico Fellini analisado nesta dissertação, percebemos que o processo de composição que determina Aristóteles e que o criador italiano adota, funda-se no perfeito encadeamento e funcionalidade de cada

parte da composição. Resulta, assim, um todo coerente, cujo sentido leva ao impacto que cria o simulacro, à aparência de uma pureza que não existe, de uma realidade falsa; à oposição permanente entre a verdade e o fictício; à revelação inesperada de uma certeza parcial, de uma verdade provisória, de uma esperança contra tudo. Dentro dessa estrutura essencial podemos verificar, em cada cena analisada, diferentes procedimentos narrativos.

Assim, na primeira cena, vemos um Cristo vindo pelos ares. Uma imagem de Cristo que de imediato denota um ídolo fabricado, mas que conota o doloroso percurso do meigo nazareno, do salvador da humanidade. Imagem que surpreende tanto as moças que tomam sol no terraço do prédio, como os operários da construção civil. Um Cristo que voa pelo céu, que protege os humanos lá embaixo, na Piazza San Pietro, na entrada do Vaticano construída pelo célebre Michelangelo, mas que é um Cristo de material sintético, de gesso ou madeira dourada, uma estátua para ser colocada num templo onde nenhum profeta faz milagres. Uma efígie que indica a orfandade da sociedade atual, que só segue aparências, que cultua arremedos. Essa ácida, irônica visão *felliniana* da sociedade contemporânea permeia toda sua obra.

Na segunda cena, uma estrela de Hollywood chega à Itália e, por diversas circunstâncias, percorre as ruas da Roma noturna junto com o protagonista, até dar com a Fontana de Trevi, uma belíssima fonte cheia de esculturas barrocas entalhadas em mármore. Então, numa atitude inesperada, a atriz entra vestida e toma banho na água fresca que jorra em cachoeira. Ali o protagonista reflete sobre a sociedade e comenta que tudo está errado, que a verdade é essa atitude selvagem da estrangeira, essa inocência infantil de fazer o que a intuição indica. E quando o protagonista está em êxtase frente à beleza e a naturalidade da moça, a magia termina abruptamente quando a água é cortada e começa a amanhecer. Ou seja, novamente vemos como o processo de composição inspira-se nas leis aristotélicas da organicidade interna, em que nenhum elemento é desprovido de função, mas mantém relações com o todo. Assim, o filme está estruturado na luta entre a aparência e o concreto, entre o real e o fictício; entre a verdadeira vitalidade da atriz, e seu oposto: o fingimento, o disfarce da crônica social representada pelo jornalista e seu mundo impostado.

Na terceira cena do filme, segundo nosso estudo, descobrimos a menina que atende o restaurante da praia, que re-aparecerá na quarta cena, no final do filme, depois que o protagonista sai de uma orgia que lhe ocupou a noite toda. Aristóteles definia que o importante para determinar a boa composição poética é o transcorrer necessário e verossímil das ações e das aparições das personagens em cena (no caso do gênero dramático). No filme, as duas cenas estão imbricadas. Uma, que não existe no roteiro e foi improvisada para justificar a aparição da garota na dilacerante cena final, e outra, que mostra apenas a garota na sua derradeira aparição, como uma visão da pureza, da salvação pelo amor, do que poderia ter sido se o protagonista ainda acreditasse na redenção. Nestas duas cenas, as pautas aristotélicas ficam evidenciadas com material poético de altíssimo nível.

O tema do roteiro como gênero literário, embora visto desde o ponto de vista editorial, foi levantado por teóricos e críticos de todo o mundo, especialmente italianos, muito ativos no período de *dopo guerra*. Estes cinéfilos se perguntavam se o roteiro cinematográfico, publicado como um livro, poderia ser considerado como um novo gênero em literatura. As peças teatrais já tinham seu público, que preferia ler os textos originais dos autores - editados com sucesso como livros -, sem pensar em como seriam as encenações que os diversos diretores lhes dariam, e as interpretações dos diferentes atores que as protagonizariam. Os roteiros teriam um valor estético autônomo, tanto a nível poético como conceitual, independentemente de que fossem ou não transformados em filmes? Assim como os apreciadores do grande teatro moderno podiam desfrutar de uma coleção com as obras completas de Bertolt Brecht, Eugène Ionesco, Tennessee Williams ou Alfred Jarry, os cinéfilos poderiam colecionar os exemplares roteiros de Visconti, Bergman, Buñuel, Resnais ou Fellini?

Na antiga União Soviética isso já acontecia, devido à reverência que o Estado e o povo russo dispensavam a seus roteiristas. Mas roteiros se editavam freqüentemente como livros e tinham bom êxito de vendas nas décadas de sessenta e setenta em quase todo o mundo. Para completar o aprendizado do cineasta, era muito bom ler e analisar como os grandes mestres tinham escrito seus roteiros, separado as cenas, organizado os diálogos, seqüenciado as etapas do enredo, e depois comparar esse roteiro literário com o filme rodado e montado, ou seja, o

verdadeiro filme terminado. Esses roteiros literários funcionavam como uma literatura autônoma, fosse drama, tragédia ou comédia. Muitos excelentes roteiros podiam ser desfrutados bem antes que o filme fosse estreado, como o belo "*Accattone*", do brilhante poeta, escritor, ensaísta e cineasta Pier Paolo Pasolini, haja vista que o filme se limita a *ilustrar* o roteiro.

O roteiro audiovisual, visto como gênero literário, é polimórfico, fronteiro, de síntese; mais que híbrido é heteróclito, eclético, heterogêneo e ao mesmo tempo singular. Desenvolve-se em permanente transformação. É capaz de mudar de materialidade e até de conteúdo, sem parar de crescer e modificar-se. Leva em suas entranhas a possibilidade de ser editado no mínimo três vezes. De fato, é realizado com palavras, baseado no repertório da língua, embora esteja destinado a ser interpretado por técnicos especializados vindos do mundo do espetáculo, e muito posteriormente ser apreciado por deslumbrados espectadores (e só em caso de que seja editado, também lido por atentos leitores).

Ou seja, o roteiro é um texto que deverá ser vertido, traduzido, reinterpretado numa outra linguagem estética. O roteirista não narra pelo sentido ou valor em si das palavras, senão que descreve as situações e as características construtivas dos planos, o que transforma seu texto numa narração imagética, construída com imagens cinéticas cromáticas, gestuais, histriônicas, expressadas verbalmente, sonorizadas, musicalizadas, elaboradas esteticamente e tecnologicamente com os mais avançados processos industriais.

Tudo indica que o roteiro audiovisual é um *híbrido* que integra formas naturais e gêneros literários (segundo as teorias do grande Goethe). Esse fenômeno de *hibridismo* ou *hibridação* deriva, em partes mais ou menos iguais, da tragédia, do drama e da comédia, mas com rasgos também épicos e líricos, que o transformaram numa *forma poética* livre, não fixa, quase anárquica quanto às infinitas variantes e possibilidades de desenvolvimento que possui. Pode parecer paradoxal, mas o roteiro audiovisual permanece numa freqüente rotação e fuga constante, cujo paradigma não necessariamente é irregular para obter harmonia ou alcançar o equilíbrio expressivo, embora assuma diversas componentes rítmicas que colaboram com essa narrativa.

Podemos definir então, *a priori*, que o roteiro audiovisual parece ser, ao mesmo tempo, uma imbricação de formas naturais e gêneros. Um determinado meio cuja sistemática relativa o capacita para comunicar idéias ou sentimentos, planejados numa linguagem e executados em outra, através de uma multiplicidade imensa de signos verbais, sonoros, imagéticos, lumínicos, gráficos, gestuais, musicais, etc. Por derivação ou extensão de sentido, também o podemos entender como um sistema de símbolos ou objetos instituídos como signos; um código de gestos (dança, representação) ou cores (composição plástica ou fotográfica) criado a partir da somatória de diversas linguagens que, por sua vez, criam uma outra linguagem. O roteiro audiovisual é uma estrutura estética que se pensa e projeta num sistema de signos, mas que opera como guia para sua posterior concreção em outro sistema, objetivando-se num produto industrial de distribuição massiva, que resulta da confluência múltipla de linguagens e vertentes técnicas diversas.

O roteiro não fez parte da longa história de transformações dos gêneros literários, por ter sido originado junto com a linguagem cinética audiovisual, pouco depois do nascimento da fotografia e do cinema. Mas, desde os primórdios, o roteiro começou a procurar sua própria identidade. Talvez por isso nasceu como arte de integração. Provavelmente o roteiro audiovisual também seja a *incorporação de elementos convergentes num conjunto processual de variáveis coadjuvantes*. Sabemos que um gênero vem de um outro, e que um gênero novo geralmente é a transformação de outros por inversão, deslocamento, combinação, etc. Para os cineastas, mais do que o gênero, importa a capacidade operativa da forma, sua maleabilidade. No *Centro Experimentale de Roma*, desde onde o célebre Césare Zavattini pontificava em volta do neo-realismo, ensinava-se que, na tragédia, o protagonista não tinha como mudar o seu destino, determinado pelos deuses (que na época estavam representados pelo poderoso e pérfido sistema capitalista) e no drama, o protagonista era o dono de seu destino e podia lutar para modificar a história (a sua e a social). Como vemos, nos círculos de cineastas italianos próximos do marxismo, mais que gêneros, a tragédia e o drama eram duas atitudes dramáticas, duas concepções históricas à luz do materialismo dialético.

Por outra parte, as artes sempre procuraram sua especificidade ôptica, estética e até técnica. Porém, ao mesmo tempo, propiciavam diversas maneiras de

integração com as outras linguagens, reunindo suas identidades como uma maneira de multiplicar a capacidade expressiva, sempre tratando de alcançar uma gama maior de conteúdos.

As artes sempre tentaram derrubar as fronteiras entre os gêneros, e isso se evidencia na poesia, que foi se desembaraçando de todas as regras e padrões que a aprisionavam, até chegar ao verso livre, aos movimentos assimétricos, às metáforas mirabolantes, surrealistas, luminosas, visionárias, à poesia narrativa coloquial quase sem metáforas, à poesia ilustrada, encenada, que funciona de forma plástica, fonética, rítmica, musical. E isso sem deixar de ser a essência de todas as outras linguagens estéticas descobertas e usadas pelos criadores.

Até a aparição do cinema e o desenvolvimento da linguagem cinética audiovisual não existia um gênero literário que tivesse nele mesmo a semente ou o germe de sua própria transformação. Até nisso o roteiro literário audiovisual é um gênero mutante.

O roteiro audiovisual como gênero literário também é o núcleo essencial das multimídias: Arte Conceptual, Vídeo Arte, Digital Art e New Mídia. Não é a primeira vez que o fenômeno que vamos referir acontece na história da arte. Os Raios X permitiram aos museólogos verificar que, nos grandes quadros do Renascimento, os artistas faziam, de base, uma sólida e muito estudada estrutura geométrica. Montavam uma quadrícula linear, dentro da qual se traçavam as medianas horizontais e verticais, as velozes diagonais, o centro de repouso e os variados pontos de atração, o espaço ambíguo que flutuava entre eles, e ali dentro determinavam as direções das formas, os agrupamentos, os termos, o movimento *gamma* das figuras complexas, a relação figura-fundo (personagem - protagonistas - entorno), as claves tonais em valores, as tríades cromáticas e, finalmente, o ritmo de leitura final da obra com suas correspondentes derivadas.

Depois de dispor estes elementos e ter a certeza de que todos se imbricavam, de ter a convicção profunda de que a estrutura plástica era suficientemente equilibrada e sólida como para sustentar milagres, então encima colocavam as figuras, os castelos, os cavaleiros com armaduras, as donzelas, os dragões, os exércitos se digladiando nos campos de batalha, Nossa Senhora, o Menino Jesus, os santos, os anjos, as visões do inferno e do Paraíso.

Essas consistentes disposições abstratas do *Quattrocento* e *Cinquecento* italiano criadas por Paolo Uccello, Piero della Francesca, Benozzo Gózzoli, os Carracci e tantos outros, destinadas a sustentar as supremas figuras narrativas, no século XX deixaram de ficar por baixo das cores y dos personagens heróicos ou sagrados e se transformaram nas próprias obras de Wassily Kandinsky, Paul Klee, Casmir Malevich, Piet Mondrian, Kurt Schwitters ou Vladimir Tatlin. As artes abstratas, não figurativas, racionais, geométricas, executadas pelos continuadores de Cézanne, como Cubistas, Suprematistas, Neo-Plasticistas ou Construtivistas, eram poderosas estruturas absolutamente humanas (não existe esse tipo de geometria na natureza) que tinham saído do suporte da imagem para passar a ser elas mesmas o motivo núcleo (ou a célula elemento) de uma mostração estética.

Da mesma maneira, aquele roteiro audiovisual "de ferro" (como queria o mestre Pudovkin), minuciosamente estruturado por Einsenstein e por Welles, levado ao paroxismo milimétrico por Hitchcock e a uma cronometragem científica por parte de Luis Buñuel, agora se converteu numa imprescindível ferramenta do pensamento destinada a identificar, descrever e classificar os diversos elementos e aspectos da realidade.

Na arte conceitual, o acúmulo de idéias a priori pré-estabelecidas é o aspecto mais importante do trabalho. O decisivo é o conceito, o planejamento através do qual vai-se executar uma série de tarefas, uma atividade, um evento. A obra é só uma conseqüência dessa ideação. Simplesmente um trabalho mecânico, posterior e, amiúde, irrelevante. O "artista conceitual" se preocupa com a noção da obra. O que importa é o descobrimento desse conglomerado de idéias e palavras, de conceitos, o planejamento exaustivo que deve ser explicitado com muitas palavras, escrito como ensaio para que acompanhe a obra e apareça no catálogo, passível de ser declamado, especificado, analisado frente ao público, explicado por curadores, monitores ou críticos oficiais.

A arte conceitual é o descobrimento de uma fresta na realidade num processo detalhadamente roteirizado. É o tratamento prévio que vai garantir uma boa apresentação pública. Como nas estruturas gráficas que funcionavam como alicerces das composições dos renascentistas e passaram a ser obras no século XX, da mesma maneira o planejamento conceitual passou a ser obra, na passagem

dos séculos XX ao XXI. O roteiro prévio é a própria intervenção e a teoria que lhe dá sustentação, a explica e justifica.

O vídeo-arte começou a engatinhar em fins da década dos sessenta, como tudo o que fosse irreverência e experimentação, mas só se afirmou quando as tecnologias se assentaram, embora jamais tenham parado de se desenvolver e mudar vertiginosamente um instante. Obviamente o vídeo-arte quer estar justamente no vórtice do furacão. Não só câmaras e monitores tiveram uma especial intervenção: com a introdução da ilha de edição computadorizada, um imenso leque de possibilidades combinatórias foi aberto, unindo a versatilidade do vídeo com a variabilidade da informática. As câmaras aumentaram de qualidade e permitiram gravar com muito pouca luz, o que eliminou definitivamente a pesada parafernália da iluminação. O que se filma pode ser re-visto de imediato, corrigido, descartado, refeito, capturado imediatamente de novo. O material pode ser editado de diversas maneiras, acrescentando efeitos lumino-cinéticos cada vez mais elaborados. A mídia se democratizou e, paralelamente, se banalizou. Como repetem os nostálgicos, o *defeito virou efeito*.

Durante um tempo os procedimentos técnicos penderam para o lado analógico ou digital, mas por isto mesmo atestaram que a imagem vídeo-gráfica era eminentemente processual. Quer dizer, encontrava-se em permanente estado de formação ou de dissipação, sem poder mostrar a imagem fixa consolidada do filme, com quadros estáticos em razão de 24 por segundo. O vídeo-arte alargou constantemente suas fronteiras, passando posteriormente a desenvolver uma forma conceptual de *performance* que era independente do acaso (no qual o roteiro audiovisual aumentava imensamente sua importância). Tal como o cinema, o vídeo mostrou ser um meio artístico que pode manipular o tempo, usando toda sua parafernália tecnológica para gravar e reproduzir seqüências e estruturas temporais com diversos graus de alteração. Por imposição dos curadores e organizadores de coleções, nas instalações de vídeo transversais a partir de 2005 (nas bienais de Veneza, Kassel, Porto Alegre e outras, nas quais o vídeo arte tornou-se uma presença quase obrigatória) os próprios receptores determinavam o tempo que desejavam investir para tentar decodificar os conceitos expressados nos experimentais trabalhos oferecidos.

Além de instalações e performances, os vídeos têm se popularizado e praticamente não existe uma exposição de artes plásticas tradicionais (pintura, escultura, gravura) que não apresente um documentário em vídeo, através do qual se fornecem preciosas informações sobre o processo criativo e construtivo dos artistas envolvidos na amostra, dados biográficos, assim como suas impressões individuais sobre sua arte e o mundo circundante. Resulta importante destacar que o roteiro é muito variável no vídeo-arte. Com efeito, as variações temáticas de uma atividade experimental modificam sua dimensão para ir da ação conceptual até anotações que vão se modificando "em função" da filmagem. Nos documentários em vídeo que acompanham e completam as exposições de artes plásticas tradicionais, o roteiro tem uma importância fundamental, haja vista que o trabalho não seria aprovado pelo artista retratado, nem o orçamento do trabalho seria aceito, sem a apresentação prévia de um exaustivo e detalhado roteiro.

No que diz respeito a *New Media Art*, *Digital Art*, *Computer Art*, *Arte Multimídia* e até *Interactive Art*, podemos dizer que são produções audiovisuais muito recentes, cujas denominações podem ser intercambiáveis ou permutáveis, devido a que ainda suas pautas de desenvolvimentos estão sendo elaboradas pelos seus ativistas. Esses criadores pertencem a um movimento transversalmente artístico, vastamente internacional, agrupado em torno de um conjunto de práticas que utilizam tecnologias emergentes para tirar partido das suas possibilidades políticas e estéticas. Os gêneros representados - devido a que eles também definem seus próprios gêneros de discurso, estilísticos ou temáticos - incluem *New Art*, *Software Art*, jogos de vídeo concebidos por cada criador e re-trabalhados por outros, projetos de mídia locativos, narrativas interactivas, instalações e *performances multimedia*. Essa espécie de artistas da informática exploram as características e capacidades das máquinas por dentro, tiram daí seus materiais, modificam, alteram, criam relações que antes não existiam e transformam esses achados em obras só apreciáveis por aqueles que tenham esse nível de operatividade. Quando um receptor descobre o trabalho de um deles, é porque o emissor está dentro do computador de quem observa. Essa penetração no âmago virtual do apreciador completa o triângulo artista-obra-público tradicional e dá sentido

à obra. Dessa forma, os internautas chegam mentalmente muito perto uns dos outros.

Todos estes movimentos de última geração reconhecem suas origens remotas no pioneiro Marcel Duchamp e no Dadaísmo convulsionário de Tristan Tzara, Hugo Ball, Hans Arp, Sophie Täuber, Kurt Schwitters Max Ernst e outros. Dadá nasceu no *Cabaret Voltaire* de Zurique durante a Primeira Guerra Mundial, e logo mais se espalhou por Berlim, Colônia, Hanôver, Paris, Barcelona, Nova Iorque e o mundo.

Definir o que realmente é fundamental em tecnologia dentro dos *media* resulta muito difícil. A própria Internet, que em geral fica sempre no centro de qualquer projeto de New Media Art, está integrada por uma heterogênea variedade de *hardware* e *software* de computadores em permanente mudança. Os equipamentos utilizados ficam rapidamente descontinuados e são substituídos por outros mais complexos e menores. Servidores, *routers*, computadores portáteis, protocolos arcanos, *scripts* e todo tipo de operativa programática estão em ebulição constante. Outros elementos que desempenham um importante papel na New Media Art são os telefones celulares (que transmitem, recebem, fotografam, ou filmam), os jogos de computador, as câmaras de vigilância e os sistemas de posicionamento global (GPS) usados para rastrear veículos de carga e transportes especiais. O que os define é a forma de manipulação que destas tecnologias fazem. Seus fins são críticos ou experimentais, e para se aprofundar neste terreno, precisam explorar as possibilidades criativas de cada *software*, expandindo o campo cognitivo, perceptivo, e abrindo uma brecha de questionamento social.

Estratégias dadaístas, como a *collage*, o *ready-made* (ou *object trouvé*), a fotomontagem, os fotogramas de Man Ray, as sobreposições fragmentadas de imagens e textos, o ativismo político, as performances irônicas e provocativas dos atuais artistas digitais são fiéis reflexos do realizado um século atrás por Raoul Hausmann, Hannah Höch e Francis Picabia, usando tão só a imaginação. Os trabalhos e técnicas desenvolvidas são sempre radicais, confusos, impactantes. Os artistas digitais entram nas brechas do sistema (e nisso se parecem com os descontentes e perigosos *hackers*). Sofrem ou desfrutam do isolamento dos franco-atiradores, dos agentes secretos, dos integrantes de uma tropa de elite. Possuem a

consciência gregária dos confrades medievais ou dos monges de clausura. O fascínio pelo passado faz com que sejam também tributários da década dos sessenta, suas músicas, seus ícones, assim como do Pop Art americano. Apropriam-se de imagens, textos, músicas, idéias, códigos desenvolvidos por outros artistas ou comunicadores ao longo da história humana, em aberto enfrentamento com as leis de proteção da propriedade intelectual, patentes, *royalties*, etc. Na medida em que os limites deste movimento se diluam ou fundam com as fronteiras de outro, o processo de assimilação social absorverá estas forças, como o Dadaísmo foi integrado, completado, devorado e continuado pelo Surrealismo.

Mas, o que temos para destacar nesta etapa é que os trabalhos realizados por estes criadores novéis estão baseados em exaustivas tramas, em projetos muito estudados, cujas partes são ensaiadas, consultadas, discutidas entre vários parceiros. O roteiro audiovisual não se escreve aqui a duas colunas, mas permanece a atitude do planejamento, de escrever para descrever o que vai ser feito. Faz-se um *storyboard* para guiar o enquadramento; um planejamento análogo com os movimentos de câmara; previamente se determina uma trilha de som; pesquisas exaustivas e análises complexas são realizadas em nível de *software* para adequar as ferramentas (atalhos, transversalidades) e descobrir as melhores maneiras de explorar cada recurso. Os artistas digitais também desenvolvem uma espécie de roteiro audiovisual, porque finalmente - irados ou não, dentro ou fora da lei - eles também querem se realizar através de suas obras.

Para encerrar estas conclusões diremos que o roteiro audiovisual é um gênero literário em permanente mutação, que começa sendo ideado, passa a ser escrito, depois interpretado por atores e técnicos, logo essas ações são gravadas em diversos suportes materiais, alguns desses fragmentos selecionados são logo montados, editados seqüencialmente junto com barulhos, palavras, músicas, efeitos visuais e sonoros, até que toda essa parafernália de elementos se transforme num outro produto, técnico, artesanal, artístico, industrial, comercial. E o roteiro audiovisual está na origem e no centro de todo este processo. O roteiro audiovisual é a concretização dos devaneios dos criadores, dos sonhos da espécie humana. E é um gênero literário, porque pertence essencialmente ao afã de contar que o homem tem demonstrado desde os primórdios. E o contador oral, é um escritor ainda sem

texto, mas já é audiovisual. O homem conta para entender. E nada melhor que o versátil roteiro para narrar. O que o contador de histórias conta é o roteiro do que todos estamos imaginando enquanto o vemos e escutamos.

Já não é o cinema. Múltiplas são as mídias que usam roteiros para suas articulações, para concatenar idéias e mensagens; para planejar, descrever e objetivar. O roteiro audiovisual é o mais versátil e combinatório gênero literário. As qualidades morfológicas de transformação o convertem na estrutura expressiva apta para enfrentar as exigências essenciais da comunicação contemporânea.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de Filosofia*. México: FCE, 1963.
- ANDREW, Dudley. *Las principales teorías cinematográficas*. Barcelona: Gili, 1978.
- ARISTARCO, Guido. *Historia de las teorías cinematográficas*. Barcelona, Lumen, 1968.
- ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1971.
- _____. *Arte y percepción visual*. Buenos Aires: Eudeba, c. 1968.
- _____. *El poder del Centro*. Madrid: Alianza, 3ª edición, 1993
- ARISTARCO, Guido. *Novela y antinovela (el cine italiano después del neorrealismo)*. Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1966.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Souza (Edição Bilíngüe Grego-Português). São Paulo: Ars Poética Editora, 1993.
- ASSIS ALMEIDA BRASIL, Francisco de. *Cinema e literatura (Choque de Linguagens)*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro (Tempo de Todo Tempo - 10), 1967.
- AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; e VERNET, Marc. *Estética del cine*. Barcelona: Paidós, 1993.
- BAHIANA, Ana Maria. *A luz da lente (conversas com 12 cineastas contemporâneos)*. São Paulo: Editora Globo, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- _____. *Questões de literatura e de estética (A Teoria do Romance)*. Equipe de tradução (do russo): Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. Quarta Edição. São Paulo: Editora Unesp- Hucitec, 1998.

BAKHTIN, Mikhail (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1988.

BALDELLI, Pío. *El cine y la obra literaria*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1ª edición, 1970.

BARBARO, Umberto. *Argumento e roteiro*. São Paulo: Global Editora, Cinetexto, 1ª edição, 1983.

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1966.

BENJAMIN, Walter; BALAZS, Bela; EISENSTEIN, Sergei e outros. *Estéticas do cinema*. Lisboa: Publicações Don Quixote, coleção Arte e Sociedade, 1985.

_____. *Magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras Escolhidas, v. III. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENVENISTE, Émil. *Problèmes de linguistique générale*, vol. I, Paris: Gallimard, 1966.

BETTON, Gérard. *Estética do cinema*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes - Opus 86, 1ª edição, 1987

BOILEAU, Nicolas. *A arte poética*. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Elos, 34).

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico (una introducción)*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós, 1ª edición, 1995.

_____. *El significado del film*. Barcelona: Paidós, 1995.

_____. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1995.

BRAIT, Beth (org.) *Bakhtin, conceitos-chave*. São Paulo: Editora Contexto, 4ª edição, 2007

BRUNETIÈRE, Ferdinand. *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*. Paris: Hachette, 1890.

CALIL, Carlos Augusto (org.) *FELLINI VISIONÁRIO (Roteiros, Entrevistas e Ensaios): A doce vida; 8 1/2; Amarcord*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CASSETTI, Francesco. *El filme y su espectador*. Madrid: Cátedra, 1989

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*. Tradução Fernando e Benjamin Albagli. São Paulo: Editora Nova Fronteira, 1995.

CARRIÈRE, Jean-Claude, BONITZER, Pascal. *Práctica del guión cinematográfico*. Barcelona-Buenos Aires-México: Ediciones Paidós, 1ª edición, 1991.

CHION, Michel. *O Roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes Editora, Opus 86, 1ª edição, 1989.

_____. *El Cine y sus oficios*. Traducción Lourdes Amador de los Ríos. Madrid: Catedra Signo e Imagen, 2ª edición, 1990.

COSTA, Antonio. *Compreender o Cinema*. São Paulo: Editora Globo, 2ª edição, 1989.

CROCE, Benedetto. *Estética come scienza dell'espressione e lingüística generale*. Bari: Laterza, 1946. (8ª ed.)

_____. *La poesia*. Bari: Laterza, 1953 (5ª ed.)

COSTA, Lígia Militz da. *A Poética de Aristóteles (Mimese e Verossimilhança)*. São Paulo: Editora Ática, 2006.

DUCROT, Oswald. *El decir y lo dicho*. Barcelona: Paidós, 1986.

EISENSTEIN, Sergei. *El sentido del cine*. Buenos Aires: Ed. La Reja. s/d

_____. *Teoría e técnica cinematográfica*. Madrid: Ediciones Rialp, 1965.

_____. *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Lumen, 1968.

_____. *La forma en el cine*. Buenos Aires: Losange, 1969.

_____. *Writings - 1922-34*, vol.1. London: British Film Intitute, 1988.

FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; DE CASTRO, Gilberto (Orgs). *Diálogos com Bakhtin*. Curitiba, Paraná: Editora UFPR, 4ª edição, 2007.

FELDMAN, Simon. *Realización cinematográfica (análisis y práctica)*. Buenos Aires: Granica editor (colección PLATICA), 1972.

_____. *El director de cine (técnicas, mitos y sometimientos)*. Buenos Aires: Granica editor, 1ª edición, 1974.

_____. *Guión cinematográfico*. Buenos Aires: El Lorraine, 1975.

_____. *Cine / Técnica y lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Megápolis, 1979.

FELLINI, Federico. *Fellini por Fellini*. Porto Alegre: 1986, LP&M, 3ª edição.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro (os fundamentos do texto cinematográfico)*. Tradução de Álvaro Ramos. 2. ed, Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

_____. *Os exercícios do roteirista (uma abordagem prática)*. Tradução Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1996.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. Trad. P. E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (Taller de Guión de) con la colaboración de Doc Comparato, Eliseo Alberto Diego y otros. *Me alquilo para soñar*. Escuela Internacional de cine y TV, San Antonio de los Baños. Santa Fé de Bogotá, D.C., Colombia: Editorial Voluntad-Interés General, 1995.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (oficina de roteiro de). *Como contar um conto*. Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños. Tradução de Eric Nepomuceno. Niterói (RJ): Casa Jorge Editorial, 2ª edição, 1996.

GAUDREAU, André; JOST, François. *El relato cinematográfico (Cine y narratología)*. Barcelona - Buenos Aires - México: Ediciones Paidós, 1ª edición, 1995.

GHIANO, Juan Carlos. *Los géneros literarios*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1961

GRANJA, Vasco. *Dziga vertov*. Lisboa: Livros Horizonte. 1981.

GUTIERREZ ESPADA, Luis. *Narrativa fílmica - teoría y técnica del guión cinematográfico*. Madrid: Ediciones Pirámide, 1978.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética: poesía VII*. Coleção Filosofia e Ensaios. Tradução, Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimaraes Editores, 1972.

HESS, Walter. *Documentos para la comprensión del arte moderno*. BsAs: Nueva Visión, 1994.

HOWARD David; MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro (um guia para escritores de cinema e televisão)*. Tradução Beth Vieira. São Paulo: Editora Globo, 2ª edição, 1999

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva, s.d. (Col. Elos, 5.)

ISER, Wolfgang. *O Ato de Ler - Fundamentos psicológicos para uma pedagogia da leitura*. Campinas: Cortez, 1987

JAAKOBSON, Roman. *Closing statements: Linguistics and poetics, style in language*, Ed. por Thomas Seabok, New York-London, The Technology Press of Mass. Institute of Technology and Wiley & Sons Inc., 1960.

_____. *Lingüística e poética*. In: *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1969 (2ª ed.)

JAUSS, Hans-Robert. *Littérature médiévale et théorie des genres*. In: *Poétique*, 1970.

_____. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. São Paulo: Ática, 1994.

LEITÃO RAMOS, Jorge. *Sergei Eisenstein*. Lisboa: Livros Horizonte (Horizonte de Cinema), 1981.

LEONE, Eduardo; MOURÃO, Maria Dora. *Cinema e montagem*. São Paulo: Editora Ática (Série Princípios), 2ª edição, 1993.

LUKÁCS, Georges. *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução M. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

_____. *Teoria do romance*. Tradução A. Margarido. Lisboa: Editorial Presença, s/d.

_____. *Le roman historique*. Paris: Payot, 1965.

_____. *Estética*. Tradução J. Muñoz. Barcelona / México: Grijalbo, 1970.

LIMA, Luiz Costa. *A questão dos gêneros*. In: _____, *Teoria da literatura em suas fontes*. 2da. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, vol. 1, pp. 237-74.

MARTIN, Marcel. *La estética de la expresión cinematográfica*. Madrid: Rialp, s/d

MARTÍNEZ ABADÍA, José. *Introducción a la tecnología audiovisual*. Barcelona - Buenos Aires - México: Paidós Comunicación, 1995, 5ª edición.

MAY, Renato. *A aventura do cinema*. Tradução Noênio Spínola e Nemésio Salles. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira - Biblioteca Básica de Cinema, volume 14, série Estética e Didática), 1967.

METZ, Christian. *A Significação do Cinema*. São Paulo: Editora Perspectiva - Editora da Universidade de São Paulo (Debates - Cinema), 1972.

MITRY, Jean. *Diccionario del cine*. Barcelona: Plaza y Janés, 1970.

_____. *Estética e psicologia del cine*. Madrid: Siglo XXI, 1984.

MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade (ensaios sobre a sociologia das formas literárias)*. Tradução de Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Editora Brasiliense, Primeiros Vãos, 1983.

PASOLINI, BARTHÉS, BALDELLI, METZ. *Ideologia y lenguaje cinematográfico*. Madrid, A.C. s/d.

PLATÃO. *A República*. Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. Fundação Calouste Gulbenkian, 7ª edição. Lisboa, 1993.

PUDOVKIN, Vsevolod. *Lecciones de cinematografía*. Madrid: Rialp, 1968.

REISZ, Karel. *Técnicas de montaje*. Madrid: Taurus, 1966.

REY, Marcos. *O roteirista profissional, televisão e cinema*. Sao Paulo: Editora Ática, 1995.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

SABOYA, Jackson. *Manual do autor roteirista (Técnicas de roteirização para a TV)*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992.

SADOUL, Georges. *História del cine mundial*. México: Siglo XXI, 1972.

_____. *Dicionário de filmes*. Porto Alegre: L & PM, 1993.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

SOARES, Angélica. *Gêneros literários*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1993. (Série Princípios).

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Editora Perspectiva (Debates - Literatura), 1970.

_____. *Os gêneros do discurso*. Tradução Elisa Angotti Kozovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

TULARD, Jean. *Dicionário de cinema - os diretores*. Porto Alegre: L&PM, 1996.

VALE, Eugene. *Técnicas del guión para cine y televisión*. Barcelona: Gedisa (Serie Práctica), 1ª edición, 1985.

VANOYE, Francis. *Guiones modelo y modelos de guión. Argumentos clásicos y modernos en el cine*. Barcelona-Buenos Aires-méxico: Paidós, 1ª edición, 1996.

VIGOSTSKY, L. *A forma social da mente*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *Pensamento e linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

VIRILIO, Paul. *La máquina de visión*. Madrid: CÁTEDRA Signo e Imagen, 1989.

WELLEK, RENÉ. *Historia de la crítica moderna (1750-1950). El romanticismo*, Madrid, Gredos, 1962.

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)