



O Roteirista Cinematográfico Uma Jornada para a Conexão Universal¹

Fernando José BISCALCHIN²

Universidade Metodista de Piracicaba, Piracicaba, SP

RESUMO

Contar uma história, escrever um roteiro visto pelos olhos do roteirista cinematográfico é compreender que ele deve ter o dom de observar o homem. O roteiro não sobrevive somente com sua Estrutura Ficcional Clássica, mas é alimentado e completo quando encontra a essência do Mundo: o ser humano. O roteirista deve ser o mago em enxergar o cotidiano tão ignorado por nós e encontrar meios de levar a olhos universais. Ele é capaz de encontrar essa conexão universal (roteiro/espectador) na união entre a estrutura mecânica ficcional, a emoção e o melodrama que, juntos o conduzirão a criar entendimento e assimilação de seu roteiro ao redor do mundo.

PALAVRAS-CHAVE: roteiro; roteiro cinematográfico; roteirista; emoção; melodrama.

TEXTO DO TRABALHO

MENINO... PARE DE FAZER DRAMA! FAÇA MELODRAMA! MAS FAÇA COM EMOÇÃO.

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

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

¹ Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual - GP Cinema do XI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, email: diretor_joe@yahoo.com.br



jamais separadas do exagero das ações – dos personagens e do que mais estiver na narrativa.

Vejam os pequenos exemplos tirados de filmes com uma estrutura ficcional clássica: 1) um homem acaba de perder a chance de ficar com a pessoa que ele mais ama, está paralisado sob uma pequena ponte que cruza um pequeno rio, cheio de barquinhos típicos da região de Veneza – mas ele está em uma cidade dos Estados Unidos. Ele respira profundamente, seus olhos relatam a dor de perder – por enquanto – a pessoa amada. Ele olha seu reflexo solitário na água do pequeno rio, naquele exato momento, dois patinhos lindos – só faltavam estar enfeitados com fitinhas para distinguir quem é o macho e a fêmea – passam juntinhos um do lado do outro, quase que tocando os bicos, e sintonizadamente apaixonados. Coincidência? Não! Repetição, reafirmação e uma pitada de exagero. 2) uma equipe foi enviada ao espaço para impedir que um meteoro choque-se com a Terra. Eles possuem as armas necessárias para explodir o objeto imenso, mas para isso sabem também que terão que explodir a nave diretamente dentro do meteoro. Todos sabem da morte certa, a decisão já foi tomada. Antes do colapso mortal todos têm a oportunidade de falar com seus entes queridos, um último adeus. Cada um com suas palavras finais. O comandante não tem mais ninguém na Terra, ele olha para a foto da mulher e dos filhos e diz estar indo para casa. Todos falam exceto um dos tripulantes. A conexão começa a ficar falha, está prestes a cair, o tempo está se esgotando, até que sua mulher chega, com seu filho recém nascido, mas infelizmente o tripulante não pode ver, pois ficou cego em um acidente no espaço. Eles trocam elogios e palavras de amor, ele ouve os gritinhos do bebê e desaba a chorar quando percebe que é um menininho. Quando ele termina, a conexão cai. Eles perdem total comunicação com a base na Terra. Coincidência? Não! Reafirmação a todo o momento da morte certa, da perda irreparável pela salvação do mundo e claro, uma pitada de exagero. 3) um homem que perdeu sua mulher em um acidente de carro, hoje é famoso por ter escrito um livro de auto-ajuda – como superar as perdas da vida - nacionalmente reconhecido. Ele nunca conseguiu falar com os seus sogros após o acidente e com isso gera uma lacuna emocional ainda não curada dentro de si e um terrível mal estar principalmente com o pai de sua esposa falecida. Em um de seus *workshops* ao redor do país ele não consegue mais guardar a mágoa de ter sido o responsável pelo acidente de sua mulher e decide contar a todos. Naquele momento o sogro chega, ouve todos os lamentos e tristezas guardadas há tempos. O pai impressionado com o que ouve interrompe o discurso e na frente de todos diz que o



autor do livro não tem culpa, foi apenas mais um daqueles acidentes que acontecem na vida de qualquer um. Todos ficam em pé, iniciam-se as “palmas americanas” – aquelas que começam com uma única pessoa e vai contagiando a todos – os dois se abraçam e ele está pronto para um novo recomeço em sua vida. Coincidência? Não! Repetição de seus temores (o que já sabemos desde o início da narrativa), reafirmação de sua perda – agora na frente de todos – e lógico, sempre muito bem acompanhado com um toque magistral de exagero.

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

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

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



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

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

Então porque podemos dizer que o melodrama é um Gênero dentro de outro Gênero? O melodrama se torna um Gênero no olhar dos teóricos pela multiplicidade de características que o define, e pode ser facilmente usado em união com outros Gêneros, sem perder a sua eficácia. Vejamos alguns exemplos: 1) na **Ficção Científica** “Guerra nas Estrelas” (*Star Wars*/1977): encontramos o personagem Anakin Skywalker (herói) e seus amigos contra Darth Vader (vilão). No final da trilogia os aliados do bem vencem as tropas imperiais do mal, culminando com a morte do vilão. A princesa Léia é irmã gêmea de Anakin, e foram separados quando recém nascidos, que por coincidência se encontram para lutar contra o mal. No momento em que Anakin está lutando contra seu inimigo Darth Vader, descobre que ele é filho do grande vilão Vader (eis a revelação dramática) e por fim, todos encontram uma forma de vencer o mal e terminam felizes e unidos para sempre; 2) no **Drama** “Rocky III: O Desafio Supremo” (*Rocky III*/1982) temos o personagem Rocky (herói) vivido pelo ator Sylvester Stallone que luta contra Clubber Lang (vilão), que acabou com Rocky na primeira luta que tiveram juntos. Além de derrotá-lo, Lang tira a vida de seu treinador Mikey, deixando Rocky sem nenhuma esperança de voltar aos ringues. Por alguma razão do destino o arquirival de Rocky, Apollo Creed decide treinar Rocky e deixá-lo em forma para uma revanche. Sua mulher percebe que algo está errado com Rocky e o pressiona a desabafar, descobrindo que ele está com medo de lutar. Ela desprende uma série de palavras cheias de moralidade, patriotismo e auto-estima e pede para Rocky não desistir e partir para a luta (aqui temos



a revelação dramática) e após muito esforço e treinamento Rocky Balboa “detona” com o homem que matou seu treinador e o venceu na primeira luta. Todos terminam em paz, Rocky volta a ser o campeão do mundo, ganha um novo amigo (Apollo) e recupera a confiança; 3) na **Comédia** “Heróis muito Loucos” (*Mystery Men/1999*) o ator Ben Stiller encara o personagem Roy (herói) que luta contra o vilão Casanova Frankenstein vivido por Geoffrey Rush para impedi-lo de dominar o mundo e transformar todas as pessoas em indivíduos fisicamente deformados. Roy acredita que possui poderes e o destino o conecta com outros super-heróis completamente destrambelhados que juntos lutarão contra as forças do mal. Sempre com dúvida de quem realmente é, Roy descobre que realmente tem poderes (aqui está a revelação dramática) e motivado por isso põe um fim nas malvadezas de Casanova, acaba com sua gangue e fica mundialmente conhecido por ser um super herói.

O melodrama nesses filmes – assim como em todos os outros o qual é utilizado – parece usar uma fórmula que torna a narrativa muito previsível. Quando vamos ao cinema parece que de certa forma já temos o conhecimento de que o herói mocinho vai vencer no final e receber sua recompensa. Não importa o que aconteça o bem sempre se sobressairá sobre o mal. Então porque o melodrama se torna tão previsível? Não seria um desastre para os grandes Estúdios?

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

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



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

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

Pegue dois personagens virtuosos e um malvado, que seja tirano, traidor e celerado; que este último perturbe os dois primeiros, que os faça infelizes durante quatro atos, ao longo dos quais ele desembestará a dizer um repertório de frases horrorosas, enriquecido de venenos, punhais, oráculos, etc., enquanto os personagens virtuosos recitarão seu catecismo de máximas morais. Que no quinto ato o poder do tirano seja aniquilado por alguma rebelião, ou a traição do celerado descoberta por algum personagem episódico e salvador. Que os malvados pereçam e que as pessoas honestas da peça sejam salvas (THOMASSEAU apud GRIMM,1984:18-19).

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



certeza que somos bravos heróis – uma vez que supostamente somos pessoas de bem. E viva o Melodrama.

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

Pincelemos no texto acima mais uma vez a palavra cuja importância é o foco de nossos estudos: humanidade. Assim como vimos que a estrutura melodramática interfere diretamente nos sentimentos da platéia atingindo o “algo inexplicável” de cada espectador – talvez a emoção – essa humanidade implícita no texto não se permite ser unicamente exclusiva da cultura a qual foi sua criadora. Por exemplo: se um dramaturgo francês do século XIX criasse um texto melodramático para sua peça é claro que muito de sua narrativa falaria da sociedade e cultura da época – talvez heróis e bandidos em situações exponenciais para tal período da história – algo que talvez jamais fosse usados em roteiros dos séculos XX e XXI. Mas é importante compreender que o melodrama carrega consigo essências da humanidade – o algo inexplicável – a humanidade que considera a si mesmo universal e não de uma sociedade qualquer. Assim, o texto do dramaturgo pode conter muitas características da sociedade da época, de sua cultura local, porém o impulso de humanidade se estende pelo globo, inteligível talvez, pela grande maioria dos espectadores. E assim a Indústria Cinematográfica vai aperfeiçoando e trilhando seu caminho universal.

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

É importante entender que “integração horizontal” é uma forma romântica de dizer alcance universal ou lucros em torno do globo. Então para que isso acontecesse e continue acontecendo foi necessário uma grande estratégia mercadológica que veria uma luz no fim do túnel concentrada também nas grandes narrativas. Já era conhecido a estrutura ficcional clássica – a que analisamos no primeiro capítulo – mas ela precisaria



ser complementada com humanidade. O roteirista sabe que o Cinema possui uma linguagem muito exigente, o Cinema fala com as massas, deve falar com o ser humano e ter a mesma língua que o mundo. Para isso o roteirista foi e é uma das peças fundamentais do jogo – equipe de produção. Ele mais do que ninguém sabe que a história visual na telona só existe primeiramente pela criação de sua obra – o roteiro. O roteirista compreende que o Cinema hollywoodiano está além de um título prepotente adquirido na década de 1970.

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

Algo mais sempre foi necessário. A corrida de propagação pelo globo e para que o Cinema nunca esmoreça não é somente mercadológica, nesse processo é preciso que o Cinema funde cada vez mais as suas matrizes, ter certeza de que a estrutura linear ficcional clássica funciona quando une-se a um Gênero que possa ser compreendido por todas as línguas, e assim juntos colocá-los em uma narrativa – o roteiro – e mesmo que esse seja ficcional, mostre-se ser real, e para que acreditemos nesse real projetado na tela, a narrativa exija o “algo inexplicável” – talvez a emoção – como ingrediente obrigatório para uma conexão universal. O cinema deve ser pensando desde o seu início, antes mesmo de ser chamado de roteiro, antes mesmo da idéia, o cinema deve ser visto pelos olhos do humano, do seu criador, do observador: o homem roteirista.

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

Ismail Xavier analisa muito bem a perspectiva do cinema, pois sabe que é necessário observar com olhos atentos o que de mais especial os seres humanos podem oferecer ao cinema e ao roteirista: o Mundo. E para que o Mundo se torna tão importante para o roteirista? Uma vez que já entendemos o mundo como a essência do ser humano, é preciso então compreender essa essência a fim de atingir a todos, tal essência que se torna eficaz quando se associa com o que consideramos realidade. O real deve ser ficcionalmente muito bem construído na narrativa, essa é a primeira lei do



roteiro ficcional. Se for real, então é crível. A segunda lei – outro grande foco de nossa análise – é a emoção. As duas leis são quase que inseparáveis, e essa união dá ao roteirista “o poder” de ligar o espectador à sua obra, de conectá-lo não importa onde esteja.

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

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

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

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



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

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

O roteirista é capaz de criar um novo mundo momentâneo – com tempo limitado – para ser vivenciado na telona. Ele condiciona os espectadores a crer piamente que tudo realmente acontece na sua história. Ele nos ilude com sabedoria de mestre, sabendo que vamos ser ludibriados pelo seu dom de contar histórias. O roteirista não está presente, ele não encara o espectador enquanto sua história está sendo narrada



visualmente, ele deve ser capacitado para premeditar os acontecimentos na sala do cinema, ele precisa visualizar o futuro das reações do público. E como ele sabe que o seu roteiro surtirá o mesmo efeito em qualquer lugar do mundo? Talvez porque ao escrever ele acredite verdadeiramente na história que cria.

Vejamos o filme “A Vila” (*The Village*/2004) do diretor e roteirista M. Night Shyamalan que narra a história de um grupo de camponeses do século XIX que vivem em uma comunidade rural cercada por florestas. Eles vivem da caça e das plantações que eles mesmos cultivam. Possuem escola própria, cabendo aos anciãos, ensinarem os que ali nascem. O roteirista Shyamalan consegue elaborar uma narrativa ficcional que transporta espectadores reais – nós – e personagens ficcionais – da trama – a um mundo novo totalmente ilusório. Os anciões contam na escola para os menores de idade a lenda dos monstros que vivem na floresta que cerca a vila – ninguém jamais deve ultrapassar os limites da vila, pois se houver transgressões os monstros invadirão a vila e matarão o culpado. Mas mesmo sem nenhuma “quebra” de regras os monstros visitam a vila para mostrar que eles realmente existem, sua visita é sempre aterrorizante, e os moradores camponeses rapidamente se escondem em seus porões previamente construídos contra o ataque das criaturas. Todos os personagens daquela comunidade, exceto os anciões, acreditam nas histórias contadas durante gerações sobre os monstros – conseqüentemente nós também – porque também ouvimos as histórias e vimos os monstros. O surpreendente em termos de narrativa é que todos – personagens e nós – acreditamos sem nenhum motivo para duvidar que eles vivem em 1897. E é essa a magia de saber contar histórias. Nós aceitamos, porque acreditamos naquela comunidade e em seus monstros. O que na verdade é completamente falso. Os anciões são pessoas comuns que viveram em tempos modernos – final do século XX – e que devido à grande violência da cidade grande e a morte de entes queridos decidiram formar uma comunidade, usar das fortunas que juntos tinham e criar uma reserva florestal. Assim puderam construir a vila, encontrar meios para se sustentar, gerar descendentes e encontrar uma forma de não permitir que seus filhos, netos e bisnetos ultrapassassem os limites e descobrissem a realidade. Assim como no folclórico Saci Pererê, quem irá dizer em uma hora e meia de filme que os personagens não vivem em tempos passados?

Tudo é a recriação do real: figurinos de época, construções e arquitetura da época que se somam com modos de agir, sentimentos e emoções atemporais e universais – sabemos o que é ter medo de algo que não compreendemos, o que é gostar



de alguém, se preocupar com alguém, etc. Mas e quando esse mundo novo criado extrapola as barreiras geográficas e físicas do mundo em que vivemos? Vale nos questionarmos o seguinte: como o roteirista consegue convencer pessoas no mundo todo de que as ações executadas entre os personagens que ele criou são críveis, mesmo a história tendo como locação um mundo tão absurdamente ficcional como o de “Guerra nas Estrelas” (*Star Wars*), “Senhor dos Anéis” (*The Lord of the Rings*), “As Crônicas de Nárnia” (*The Chronicles of Narnia*), etc.?

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

A associação das emoções é válida a todos os seres humanos. O melodrama impregnado nos Gêneros Cinematográficos hoje não fala somente para uma única e exclusiva classe social a qual foi devotado em sua criação há dois séculos – a burguesia. A dor da perda de um filho não é restrita às classes mais ricas e privilegiadas, o cinema comercial jamais pensaria nisso. Essa dor é conhecida por outras bilhões de mulheres ao redor do mundo, assim como os homens que reconhecem o sofrimento pela morte de um filho. Como falamos no primeiro capítulo o físico do personagem: homem ou mulher, magro ou gordo, novo ou velho, etc, não é determinante para a identificação com o público, e sim o que eles podem causar um ao outro na trama. Suas ações geram reações que causam sentimentos e emoções. Como já vimos, os personagens devem ter suas características físicas – isso é um fator crucial para diferenciar cada personagem na trama com seus figurinos e maquiagens – mas o roteirista deve achar meios de transpor suas emoções a fim de ligá-los ao “Mundo” do espectador. Assim a união dessas emoções exaladas pelos personagens acha seu caminho direto ao indivíduo mais uma vez pelo melodrama, pois “os personagens do melodrama são *personae*, máscaras de comportamento e linguagem fortemente codificadas e imediatamente identificáveis” (THOMASSEAU,1984:39).

Bilhões conhecem Darth Vader – principal vilão da saga “Guerra nas Estrelas”, assim como muitos também presenciaram Aragorn, Frodo e Légolas (heróis) que juntos com seres de bem lutam contra as forças massacradoras de Sauron (vilão) na trilogia “O Senhor dos Anéis”, e mesmo o famoso Leão (herói) criado por C.S. Lewis conta com a ajuda de humanos para acabar com o mal em seu mundo paralelo em “As Crônicas de



Nárnia”. Todos esses são personagens quase que distantes de nossa realidade, alguns são robôs com poderes mentais, outros seres encantados e até minúsculos, alguns deles animais que pensam e falam. Mas eles funcionam da mesma forma que os personagens fisicamente humanos. Eles são estranhos, mas suas ações, pensamentos, sentimentos e emoções são equivalentes, sempre verossímeis às nossas. Eles estão a todo o momento nos emocionando em suas ações, uns com os outros. E dessa forma também “o melodrama se encontra, assim, inteiramente voltado para o enfrentamento de personagens de comportamento estereotipado e perfeitamente inserido num ritual cênico convencional cujas regras, de todos conhecidas, facilitam a leitura” (THOMASSEAU,1984:44).

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

Se o roteirista compreende que as ações dos personagens devem ser iguais às ações dos indivíduos no mundo real, pois assim a narrativa é entendida como verdadeira, compreendemos então, o que a autora Silvia Oroz quer dizer com produto cultural. Uma vez que estamos falando de indivíduos reais é necessário entender que eles se modificam culturalmente diante do tempo – a geração dos anos dois mil não é compatível com a geração da década de oitenta que por sua vez também não é com a dos anos sessenta – são pensamentos e ideologias diferentes, anseios distintos, tecnologias incomparáveis e um processo para se obter e emitir informações que são opostamente gritantes entre as gerações, ou seja, elas são culturalmente diferentes. Então é necessário entender que os personagens em seu caráter dentro do roteiro também devem ter se modificado e continuarão se modificando a cada período da evolução. As emoções são as mesmas, mas as formas de mostrá-las em ações e diálogos é que se modificam. O roteirista deve saber que “os diálogos do melodrama acusam, assim, os tiques da linguagem sentimental, dramática e realista próprios de cada geração, o que explica o rápido envelhecimento de seus diálogos de uma geração para outra” (THOMASSEAU,1984:128). Caso contrário, o efeito esperado não será alcançado, ou pelo menos, em sua totalidade.

Nesse ponto de nossa análise começamos a entender o enorme processo que envolve a escrita de um roteiro. Parece que a união entre o Melodrama e sua



“companheira” emoção realmente são fatores expressivos que combinados, usados corretamente, minuciosamente articulados e ordenados conseguem atingir o seu objetivo – capturar a atenção do indivíduo e fazê-lo viver realmente a ficção. O roteirista deve dar ao espectador – em uma hora e meia ou mais – algo para entretê-lo, algo substancial, algo em que ele possa “tocar”, pelo menos, sentir que pode tocá-la – uma narrativa emocional.

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

A narrativa emocional do roteiro como já vimos deve proporcionar ao público uma forte assimilação das emoções que são resultantes das ações exercidas pelos personagens, pelas exaustivas repetições de uma mesma situação do início ao fim da trama – separar-se da namorada, perder um ente querido, traumas anteriores, etc – coincidências e finais miraculosamente resolvidos. Todas essas características determinam o caráter do Melodrama, que para se manter vigoroso pelas gerações precisa então dar o público o “algo opaco”, que sirva de “mão” redentora e reconfortante. “Associado a um maniqueísmo adolescente, o melodrama desenha-se, nesse esquema, como o vértice desvalorizado do triângulo, sendo, no entanto, a modalidade mais popular da ficção moderna, aparentemente imbatível no mercado dos sonhos e de experiências vicárias consoladoras” (XAVIER,2003:85).

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

A descoberta e o conserto do próprio erro cometido – consigo mesmo ou com outro indivíduo, o encontro do amor impossível, a recompensa por ser justo e batalhador, a guerra vencida, a derrota do vilão, a reestruturação da família desunida, a resolução dos próprios traumas, a salvação da humanidade: esses e muitos outros acontecimentos já são mais do que cartas marcadas na história do cinema hollywoodiano, e mesmo assim os roteiristas insistem em “remasterizá-los” em 99,9%



de seus roteiros. São situações que sempre enobrecem a prática da moral social, onde o bem sempre vence o mal, o bom tem sua recompensa e o mal é derrubado e aprisionado. É exercido o enaltecimento da glória e o êxtase da vitória merecida, onde as nossas lacunas e nossas deficiências são supridas – mesmo que em um breve período de tempo: a duração do filme – mas com uma força restauradora que ecoa intensamente dentro do nosso Mundo. Levamos a narrativa para nossa casa, para a nossa realidade, podemos carregá-la, ela é agora matéria consistente, palpável e vivenciada. Quem nunca ficou algumas noites sem dormir por causa do espírito de uma casa mal assombrada? Quem nunca quis ter um lugar secreto onde só as pessoas queridas saberiam onde te encontrar? Quem nunca desejou voar como *Superman*?

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

REFERÊNCIAS

- MASCARELO, Fernando (org). **História do cinema mundial**. 3.ed. Campinas: Papyrus, 2006.
- MERCER, John;SHINGLER, Martin. **Melodrama: Genre, Style, Sensibility**. Londres: Wallflower,2004.
- OROZ, Silvia. **Melodrama: o cinema de lágrimas da América Latina**. Rio de Janeiro: Funarte,1999.
- SARTRE, Jean-Paul. **Esboço para uma teoria das emoções**. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- THOMASSEAU, Jean-Marie. **O Melodrama**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.