



Universidade de Brasília  
Faculdade de Comunicação  
Departamento de Audiovisuais e Publicidade  
Profª Érika Bauer

# **Quarta-feira de Cinzas**

Memória do projeto

Igor Zeredo de Cerqueira

Brasília (DF) Julho de 2013



Universidade de Brasília  
Faculdade de Comunicação  
Departamento de Audiovisuais e Publicidade  
Profª Érika Bauer

# **Quarta-feira de Cinzas**

Memória do projeto

Igor Zeredo de Cerqueira

Monografia apresentada ao  
Curso de Audiovisual, da  
Faculdade de Comunicação,  
Universidade de Brasília, como  
requisito parcial para obtenção  
do grau de Bacharel em  
Comunicação Social.

Brasília, DF, Julho de 2013



Universidade de Brasília  
Faculdade de Comunicação  
Departamento de Audiovisuais e Publicidade  
Profª Érika Bauer

Membros da banca examinadora:

1. Prof.ª Érika Bauer
2. Dr. Prof. Marcos de Souza Mendes
3. Dr. Prof. David Rodney Lionel Pennington

*"I'll tell you my favorite story about Roman: when we started working on the re-write of Chinatown, Roman presented me with a book, a gift, called 'How to Write a Screenplay'. He inscribed it 'To my dear partner, with fond hope'"<sup>1</sup>.*

*Robert Towne*

---

<sup>1</sup> "Vou lhe contar minha história favorita sobre Roman: quando começamos a trabalhar no novo tratamento de *Chinatown*, Roman me deu um livro, um presente, chamado 'Como escrever um roteiro de cinema'. Ele assinou 'Para o meu querido parceiro, com amorosa esperança'". Tradução livre.

# AGRADECIMENTOS

A Fábio Rodrigues Brasil, pela oportunidade.

À minha orientadora, Professora Érika Bauer, e aos Professores David Pennington e Marcos Mendes, pela disponibilidade e interesse.

Ao meu pai e à minha madrasta, por suas ideias, sua confiança e seu esforço.

À minha mãe e ao meu padrasto, por seu apoio, boa vontade e paciência.

Aos colegas com quem, nos últimos anos, tive a honra e o privilégio de estudar e fazer cinema. *A vocês dedico o que existir de válido neste trabalho.*

# Sumário

|  |    |
|--|----|
| RESUMO.....  | iv |
| ABSTRACT .....   | iv |
| 1. Introdução .....  | 1  |
| 1.1. Estrutura da Memória .....  | 1  |
| 1.2. Um problema de pesquisa .....   | 3  |
| 1.3. Objetivos.....  | 4  |
| 1.4. Justificativa .....   | 5  |
| 1.5. Alguns termos básicos.....  | 6  |
| 1.6. Nota sobre referências citadas .....  | 7  |
| 1.7. Nota sobre os Anexos.....   | 8  |
| 2. Referencial teórico .....   | 9  |
| 2.1. Teorias científicas e saber técnico no pensamento de Gilles-Gaston Granger..... | 9  |
| 3. Metodologia.....  | 18 |
| 3.1 Manuais de roteiro enquanto saber técnico.....                                   | 18 |
| 3.2. O trabalho com a técnica .....  | 27 |
| 4. Relato do trabalho .....  | 34 |
| 4.1. Apresentação do relato.....   | 34 |
| 4.2. Conflito.....   | 35 |
| 4.3. Estrutura .....   | 39 |
| 4.4. Personagens.....  | 46 |
| 4.5. Tema.....   | 58 |
| 5. Conclusões.....   | 71 |
| 5.1. Encaminhamento do trabalho: tema, estrutura e personagens .....                 | 71 |
| 5.2. <i>Quarta-feira de cinzas</i> em linhas gerais.....                             | 73 |
| REFERÊNCIAS.....   | 76 |
| Bibliografia .....   | 76 |
| Referências literárias .....   | 76 |
| Filmes mencionados.....  | 77 |
| ANEXO A: Argumento original por Fábio Rodrigues Brasil .....                         | 78 |
| ANEXO B: Biografia de André (fragmentos).....  | 82 |
| ANEXO C: Argumento para o segundo tratamento.....                                    | 84 |

# RESUMO

*Quarta-feira de cinzas* é o roteiro para um filme de longa-metragem do gênero ficção. Conta a história de quatro jovens brasilienses que, enquanto viajam de carro para aproveitar o carnaval em Ouro Preto, acabam se envolvendo indiretamente com assassinato de uma mulher no interior de Minas Gerais. Temendo serem acusados do crime, eles decidem esconder o corpo; mas a situação de riscos e incertezas traz à tona tensões cada vez maiores entre os amigos. Na Memória do projeto, são apresentados alguns dos principais desafios relativos à escrita desse roteiro, assim como as escolhas criativas que eles instigaram. Tal relato, por sua vez, dá ensejo a uma reflexão sobre as ideias e estratégias delineadas em livros sobre escrita para cinema, apelidados, no contexto desta Memória, de “manuais de roteiro”.

**Palavras-chave:** cinema, técnica, roteiros, manuais de roteiro.

# ABSTRACT

*Quarta-feira de cinzas* is a feature-length screenplay. It tells the story of four young men from Brasília who, while travelling by car to Ouro Preto in order to enjoy Carnival, end up implicated with the murder of a woman from deep Minas Gerais. Fearing the possibility of being accused of the crime, they decide to hide the body. However, a situation with so many uncertainties and in which so much is at stake reveals a building tension within the group of friends. On the project's Journal, some of the main challenges regarding the writing of this screenplay will be addressed, as well as the creative choices they instigated. Finally, this account offers an opportunity to reflect on the ideas and strategies presented on books regarding the craft of writing for film, which will be nicknamed, on the context of this Journal, “screenwriting handbooks”.

**Key words:** film, technique, screenplays, screenwriting handbooks.

# 1. Introdução

## 1.1. Estrutura da Memória

*Quarta-feira de cinzas* era, antes de mais nada, uma ideia que habitava a imaginação de Fábio Brasil, jovem diretor de cinema. Fábio andava em busca de um roteirista que se dispusesse a levar o projeto adiante. Eu, por outro lado, já estava interessado em escrever roteiros para cinema havia algum tempo e acabara de passar um ano focado especificamente em estudar o assunto. Uma noite, estes três personagens entraram em um bar... E aqui começa meu relato.

Em minha pretensão, assumi a tarefa de escrever um roteiro para este longa-metragem em potencial. Além de cativar meu interesse pessoal, a proposta acabou se mostrando uma grande oportunidade para continuar meu aprendizado e, com o tempo, serviu de ensejo para uma reflexão sobre este aprendizado em si mesmo. Nas próximas páginas, parto de meu trabalho com este projeto em particular para examinar, ainda que em traços bastante gerais, parte do conhecimento técnico relacionado a essa atividade um tanto singular que resolvi praticar.

No primeiro capítulo, “referencial teórico”, busco inspiração principalmente em reflexões de Gilles-Gaston Granger para esboçar a distinção entre duas formas de saber: as teorias científicas e o conhecimento técnico. Compreender estes conceitos com um mínimo de clareza me parece de suma importância para abordarmos criticamente grande parte do arcabouço de ideias que circundam a prática do roteiro cinematográfico.

Já no capítulo de Metodologia, com base na distinção conceitual traçada anteriormente, defendo a ideia de que vários dos livros que encontramos sobre a escrita de roteiros possuem um viés fundamentalmente técnico, e não teórico. Como provocação inicial, junto esse gênero de livros sob o rótulo “manuais de roteiro”, ainda que muitos de seus autores provavelmente repudiem tal expressão. A partir dessa maneira de entender tais obras,

esboçarei em linhas gerais a forma como tenho dialogado com elas na hora de desenvolver um roteiro específico.

O terceiro capítulo, “Relato do trabalho”, serve como um caso particular do modo de trabalho mais geral que apresento no capítulo anterior. Partindo do argumento original que Fábio Brasil escreveu para a história (ver Anexo A), busco retratar como desenvolvi diferentes aspectos desta ideia com vistas a realizar um roteiro concreto de longa-metragem. Recomendo ao leitor, inclusive, que leia o argumento em anexo antes de se aventurar pelo relato, para evitar que este seja excessivamente vago. A escolha por narrar tanto alternativas bem-sucedidas quanto erros e impasses criativos, apesar de tornar o texto um tanto assistemático, tem o propósito de realçar o fato de que vejo a escrita do roteiro como um processo de criação, em que a natureza mesma da obra que visamos realizar se constitui progressivamente, sem estar dada logo de partida. Se o leitor me perdoa a metáfora, não se trata de encontrar a resposta de uma charada, mas de inventar uma maneira para se safar.

Depois do emaranhado de erros e acertos do terceiro capítulo, busco apresentar, de uma maneira um pouco mais clara, como enxergo o tratamento atual de *Quarta-feira de cinzas* na “conclusão” desta memória. Ao mesmo tempo, examino alguns de seus diferentes elementos e aponto caminhos possíveis para alterações futuras.

Optei por deixar de fora do texto, tanto quanto possível, preocupações e ideias que me parecessem estritamente pessoais. Dado o contexto em que escrevo esta Memória, acredito que o leitor teria pouco a ganhar com o diário íntimo de um escritor principiante. Tentei registrar apenas pontos que contribuíssem para a discussão mais geral proposta pelo texto e que permitissem uma visão abrangente do processo que culminou no tratamento atual de *Quarta-feira de cinzas*.

Parto sempre do pressuposto de que o leitor já teve a oportunidade de ler o roteiro em questão. Este texto fornece alguns subsídios a mais para um debate que tende a se tornar mais rico se o leitor puder contribuir com suas próprias impressões e reflexões sobre a obra.

## 1. 2. Um problema de pesquisa

O trabalho de escrever um roteiro de longa-metragem – ainda mais neste caso, em que a ideia ou “insight” original para a história partiu de outra pessoa – dá ensejo a uma reflexão sobre o arcabouço de conhecimentos que encontramos à disposição quando nos propomos a estudar essa mesma prática. Mais do que apenas descrever como apliquei ou não determinadas estratégias criativas enquanto desenvolvia o roteiro de *Quarta-feira de cinzas*, aproveito os próximos capítulos para examinar, em linhas muito gerais, os limites de aplicação do tipo de saber que nos oferecem aqueles livros que, de uma forma ou de outra, se propõem a nos ensinar *maneiras de se escrever roteiros*. Poder-se-ia dizer, em outras palavras, que farei o esboço de uma crítica dos “manuais de roteiro”.

Uso tal rótulo para me referir a essa variedade de livros, em grande parte, como uma provocação leve, que visa manter o leitor atento para alguns preconceitos que frequentemente recaem sobre tais trabalhos. A expressão remete a uma linha de textos caracteristicamente norte-americana<sup>2</sup> que se propõe a ensinar ao leitor como escrever um roteiro “profissional” – com isto tendo em vista, muitas vezes, os critérios dos estúdios de cinema que surgiram nos Estados Unidos. Tom Stempel, como parte do seu esforço de traçar uma história da profissão de roteirista nesse país, aponta o que talvez seja a origem deste tipo de publicação: já na década de 1910, conforme os estúdios da época buscavam cada vez mais material de qualidade para produzir, começaram a surgir livros e artigos que visavam ensinar leigos como escrever um roteiro de cinema apropriado (STEMPEL, 2000, p. 13, 14).

Ainda assim, seria uma grande injustiça afirmar que todas as obras que se propõem a apresentar técnicas e parâmetros para se escrever um roteiro pretendem, por definição, apenas ensinar o leitor a vender um trabalho para grandes produtoras norte-americanas. Autores como Robert McKee e Christopher Vogler claramente estão preocupados com um projeto mais ambicioso: em termos gerais, nos ajudar a “escrever bem”. O mesmo poderia ser dito de roteiristas como Daniel Burman e Guillermo Arriaga, que se dispõem

---

<sup>2</sup> A expressão equivalente em inglês seria “screenwriting handbooks”.

a ministrar palestras e oficinas sobre o assunto. Igualmente injusto, a meu ver, seria afirmar que todos os modelos traçados por estes autores são perfeitamente arbitrários, meros grilhões que roubam a criatividade do escritor para conformá-lo a modelos já banalizados.

Por outro lado, como veremos, também não seria interessante concedermos a estes textos méritos exagerados ou simplesmente inadequados, defendendo que eles revelam a natureza fundamental das narrativas, que delineiam a única maneira correta de se escrever roteiros ou algo neste sentido. O essencial é compreender qual é o contexto em que este tipo específico de saber foi elaborado e em quais condições ele pode ser aplicado de forma produtiva. Se o texto desta Memória for minimamente bem-sucedido, poderá contribuir em algum grau para que alcancemos tal compreensão.

### **1.3. Objetivos**

O objetivo desta Memória, portanto, é duplo: relatar o trabalho criativo que resultou no tratamento atual de *Quarta-feira de cinzas*, buscando trazer à tona algumas das principais escolhas estratégicas que guiaram o processo; e esboçar uma reflexão sobre o tipo de conhecimento com o qual dialogo durante este processo. A reflexão teórico-metodológica visa, em primeiro lugar, tornar o relato do trabalho mais inteligível. Ao mesmo tempo, porém, ela pode contribuir em algum nível para esclarecer confusões ou mesmo preconceitos recorrentes no âmbito da prática do roteiro cinematográfico, notadamente aqueles que concernem os méritos e limitações dos livros que chamaremos “manuais de roteiro”.

Em momento algum tenho a pretensão de desenvolver uma discussão ontológica sobre a natureza dos roteiros de cinema e muito menos prescrever uma única maneira correta ou apropriada de escrever algo deste gênero. A escolha por usar a primeira pessoa do singular com frequência tem o objetivo de manter este fato explícito durante todo o texto. No melhor dos casos,

exponho ideias que possam servir de pretexto para uma reflexão mais aprofundada por parte do leitor.

#### 1.4. Justificativa

É de conhecimento geral que o aprendizado da escrita exige a prática continuada. Unicamente ler e refletir sobre o assunto não basta; afinal, é o próprio ato de escrever um texto específico que nos permite ficar frente a frente com os desafios e as surpresas que este tem a oferecer e nos força a buscar maneiras de lidar com eles. Dessa forma, o projeto de desenvolver um roteiro de longa-metragem tem, de partida, um mérito didático, já que me permite exercitar competências adquiridas no decorrer do curso de Audiovisual.

Para além deste ponto, se o considerarmos enquanto trabalho artístico, o roteiro de *Quarta-feira de cinzas* se mostra culturalmente relevante em diferentes níveis. Em primeiro lugar, ele busca explorar, sem apelar para estereótipos fáceis ou juízos de valor implícitos, parte da psicologia e da afetividade que caracterizam personagens de um grupo social específicos: jovens brasilienses de classe média-alta. É por meio deste prisma específico que são abordados os temas mais universais da história: em especial, a tensão entre a individualidade de cada pessoa e as relações afetivas à sua volta. Em outras palavras, mais do que condenar estes personagens ou erigi-los em modelo, trata-se experienciar, por meio deles, alguns modos particulares de se viver no mundo.

De forma menos direta, mas bastante clara, o enredo também chama a atenção para uma questão social de suma importância: a violência perpetrada contra a mulher. Assim como no Brasil real, este fenômeno está presente no mundo retratado em *Quarta-feira de cinzas* e, no caso particular que observamos, permanece impune. O roteiro nega ao leitor tanto uma justificção (ou racionalização) clara para o crime quanto a satisfação de ver o assassino punido. Para usar o termo no sentido que Albert Camus (1913 – 1968) lhe atribui em *O mito de Sísifo*, o assassinato no enredo aparece em seu caráter

*absurdo*, como algo que arrisca por em crise o sentido que os jovens brasileiros davam, até então, ao mundo que os rodeia.

Quanto ao texto desta Memória, o esforço de reconstituir, em algum nível, o desenrolar do trabalho de escrita de um roteiro das dimensões de um longa-metragem pode se mostrar útil ao leitor interessado nesta prática tão específica, justamente por retratar alguns erros, confusões e dificuldades enfrentadas por um principiante. Ao mesmo tempo, a reflexão crítica sobre manuais de roteiro (que inclui alguns livros muito difundidos atualmente) torna possível um uso mais enriquecedor do arcabouço de conhecimentos que estas obras deixam à disposição.

## 1.5. Alguns termos básicos

Com vistas a evitar confusões e tornar o texto central um pouco mais fluido, apresento já de início definições gerais para alguns termos correntes nos manuais de roteiro, e que usarei frequentemente nos próximos capítulos. Não pretendo fazer referência a um ou outro autor em particular, mas, sim, apresentar uma maneira ampla de se entender esses termos, que permita um diálogo entre livros mais específicos.

*Arco do personagem*: a trajetória material, emocional ou intelectual que um personagem percorre durante a trama. Pode implicar em uma mudança ou não, a depender do enredo.

*“Beat”*<sup>3</sup>: equivale a um acontecimento no sentido dramático do termo – uma ocorrência relevante, que marca o avançar da narrativa. Pode assumir diferentes dimensões a depender da escala em que o escritor está trabalhando, correspondendo a um Ato inteiro, uma sequência, uma cena ou, mesmo, a uma única fala. Uma série de “beats” encadeados em sequência constituem a *trama*.

---

<sup>3</sup> Opto por usar a palavra original em inglês, pois ela parece ter se difundido bastante internacionalmente. No célebre livro de Robert McKee, por exemplo, o termo não foi traduzido: Cf. MCKEE, 2006, p. 49.

*Enredo*: no presente texto, uso este termo como sinônimo de “trama”, para fazer referência ao encadeamento de acontecimentos dramáticos ou “beats” que elencamos para contar uma história. Neste sentido, o enredo ou a trama não devem ser confundidos com o roteiro concreto, pois não se organizam em cenas específicas, mas em “beats”.

*Ponto de virada*: um “beat” de particular importância estrutural, que sinaliza uma mudança no direcionamento geral dos acontecimentos. Muitas vezes, marca uma transformação do objetivo central dos personagens principais ou da natureza do conflito que se desenvolve ao longo da trama.

## **1.6. Nota sobre referências citadas**

No último ano, dois roteiristas com reconhecimento internacional considerável ministraram oficinas no Brasil. Guillermo Arriaga, autor dos roteiros de *Amores Brutos* (2000), *21 gramas* (2003) e *Três enterros* (2005), dentre outros, esteve em Curitiba por dois dias em 2012, discutindo alguns de seus métodos e de suas ideias sobre o trabalho do roteirista. Já em Fevereiro de 2013, Daniel Burman visitou a Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília por quatro dias e realizou uma oficina com carga horária total de 15 horas. O roteirista e diretor argentino é conhecido por filmes como *O abraço partido* (2004), *Ninho vazio* (2008) e *Dois irmãos* (2010).

Como algumas das ideias apresentadas por estes cineastas contribuíram de forma significativa para este projeto, achei necessário mencioná-las em diferentes momentos do texto. Daniel Burman, inclusive, chegou a ler um argumento de *Quarta-feira de cinzas* que escrevi à época (ver anexo C) e fez comentários extremamente ricos e significativos. Ainda assim, é importante manter em mente que, quando abordo as opiniões e métodos destes roteiristas em particular, sempre tomo por base apenas as anotações que fiz durante as duas oficinas mencionadas.

Em relação às publicações mencionadas, o leitor irá reparar que muitas delas foram redigidas originalmente em inglês. Nos casos em que li o texto em seu idioma original, ofereço uma tradução livre para os trechos citados em

notas de rodapé, preservando-os, no corpo do texto, tais e quais os encontrei. Dessa forma, busquei respeitar o estilo dos respectivos autores e evitar o risco de confusão entre as traduções de minha autoria e o texto de edições em português já lançadas para algumas dessas obras. A não ser em casos pontuais, indicados por notas de rodapé, todos os grifos são dos respectivos autores.

## 1.7. Nota sobre os Anexos

Por questões de organização, apresento alguns poucos comentários sobre cada um dos anexos.

*Anexo A – Argumento original:* texto redigido por Fábio Rodrigues Brasil. A partir deste documento e de minhas duas conversas iniciais com seu autor, desenvolvi um trabalho continuado que resultou no tratamento atual do roteiro. Reproduzo-o tal e qual o recebi na época em que entrei em contato pela primeira vez com o projeto. “Madalena” era o nome original de Marlene; a mudança é inconsequente.

*Anexo B – Biografia de André (fragmentos):* escrevi este texto entre o primeiro e o segundo tratamento do roteiro, enquanto visitava Ouro Preto para conhecer um pouco melhor a cidade. Retrata um momento interessante do trabalho de conhecer a sensibilidade deste personagem em particular. Reproduzo apenas fragmentos pontuais, tendo em vista as dimensões desta Memória (o texto original tem cerca de sete páginas); seu objetivo é sugerir como diferentes momentos e facetas da vida de André foram abordados. Tomei a liberdade de corrigir apenas erros ortográficos ocasionais, sem me preocupar com questões de estilo (como repetições de palavras e expressões), me mantendo fiel ao caráter um tanto espontâneo do documento. As notas de rodapé e lacunas também são parte do texto original.

*Anexo C – Argumento para o segundo tratamento:* segundo argumento que escrevi para o projeto. Já reflete as mudanças que pretendia implementar no segundo tratamento. Foi este o texto que Daniel Burman leu e comentou durante sua oficina em Brasília.

## 2. Referencial teórico

### 2.1. Teorias científicas e saber técnico no pensamento de Gilles-Gaston Granger

Em *A ciência e as ciências*, livro publicado originalmente em 1993, Gilles-Gaston Granger (1920 – ) defende de forma clara e acessível a necessidade de se manter uma distinção entre o conhecimento propriamente científico e o saber com viés técnico. É interessante dedicar algum espaço às reflexões deste autor, pois uma noção razoavelmente distinta de “técnica” nos permite abordar de maneira crítica as ideias apresentadas em manuais de roteiro. Ainda assim, tendo em vista a brevidade e o enfoque da presente Memória, não terei condições de fazer mais do que traçar um esboço desta discussão, sem examinar a fundo alguns de seus pontos mais sutis.

Em síntese, Granger argumenta que, fundamentalmente, ciência e técnica constituem orientações diferentes para o pensamento, marcadas por projetos e preocupações distintas. Enquanto a primeira se propõe a descrever e explicar fenômenos, a segunda elabora formas de se intervir no mundo e obter determinados resultados que nos interessam; ou, em outros termos, busca meios para executar tarefas.

A preocupação do autor em estabelecer tal distinção tem origem, em parte, no fato de que a ciência assumiu, nas últimas décadas, papel central na organização de nossa sociedade e na representação que esta faz de si mesma. Ao invés de ficarem restritos a ambientes especializados, os avanços da pesquisa científica parecem influenciar as mais diversas facetas de nosso cotidiano: seja a medicina, a economia doméstica, o acesso a informações de todas as espécies, o ambiente de trabalho ou as formas como buscamos entretenimento. Ainda assim, é importante notar que esta presença do saber científico é indireta ou mesmo velada: rotineiramente, não lidamos diretamente com as teorias e práticas que o caracterizam, mas, sim, com seus resultados observáveis ou aplicações práticas. Em outras palavras, “é fundamentalmente por intermédio do objeto técnico que a ciência toca em nossa vida cotidiana”

(GRANGER, 1994, p. 16). Dessa forma, existe uma tendência a confundir o conhecimento efetivamente científico com as performances que este torna possível.

Atualmente, ao menos em um contexto informal, tendemos a associar a ideia de tecnologia à de ciência. Em verdade, em um primeiro momento, pode ser difícil imaginar certos ramos da técnica, como a engenharia, a medicina ou mesmo a área das comunicações, agindo sem o intermédio de um saber científico. O que Granger enfatiza é que, ainda assim, “a história das técnicas não deixa de ser, em ampla medida, autônoma. De fato, ela depende da realização progressiva de *projetos próprios*, cuja execução é simplesmente tornada possível, num determinado momento, pelos avanços da ciência” (GRANGER, 1994, p. 35). Para isso, parte de sua estratégia é elencar casos históricos de progressos marcadamente técnicos e examinar em que medida eles foram ou não afetados por saberes com viés científico. A construção e manobra de navios, o relógio e a tecnologia da máquina a vapor são exemplos de saberes que se desenvolveram, em grande parte, sem tomar por base o tipo de raciocínio ou de teorias que poderíamos classificar como “ciência” em um sentido mais estrito (*idem*, p. 28 – 33). Para os propósitos desta Memória, porém, é mais pertinente focarmos na distinção conceitual em si mesma que rerepresentar exemplos que o próprio autor trabalha com tanta competência.

Uma primeira questão logo se impõe: o que Granger entende por “ciência” quando propõe tal distinção? Eis um ponto bastante delicado, pois uma caracterização geral deste tipo sempre corre o risco de ser excessivamente arbitrária ou inflexível. Ao delinear com precisão uma única forma possível para a ciência, corre-se o risco de perder de vista a capacidade que esta tem de se transformar não só ao longo de diferentes momentos históricos, mas, também, em virtude dos vários tipos de fenômeno que busca estudar. Com isso em vista, a estratégia de Granger é evitar a noção de que a ciência se caracterizaria por um conjunto de ideias ou práticas já determinadas. Seu critério geral para individuá-la se pauta em determinadas pretensões e preocupações que seriam partilhadas por qualquer empreendimento científico e que o autor busca sintetizar na ideia de uma “visão” bastante específica

(GRANGER, 1994, p. 45). “Existem *alguns* métodos científicos”, afirma, “mas *um* espírito e um só tipo de visão propriamente científica” (*idem, ibidem*).

O autor organiza sua caracterização desse tipo de visão em torno de três traços principais. Em primeiro lugar, afirma que a ciência “visa a uma realidade”, com isso querendo dizer que ela envolve uma “busca constante e laboriosa de uma demarcação dos produtos do devaneio e da imaginação” (*idem, p. 46*). A investigação científica parte da noção de que os fenômenos a serem estudados possuem certa alteridade em relação à experiência particular de um dado indivíduo; ou seja, que eles possuem suas próprias maneiras de ser, que independem do que um ou outro observador possa crer sobre o assunto.

Cabe precisar um pouco mais esta ideia. Em verdade, é o próprio trabalho de investigação do cientista que constitui seus objetos, em um esforço para interpretar os fatos que se apresentam. O pesquisador não encontra seus objetos de estudo prontos na natureza; mas, sim, propõe entidades ou relações que lhe permitam descrever um dado fenômeno de uma forma que o torne inteligível. É um ponto que Carl Hempel (1905 - 1997) aborda com muita clareza quando busca discutir o papel que a criatividade desempenha na colocação de hipóteses durante uma pesquisa.

Nas palavras de Hempel, as hipóteses são, “se assim se pode dizer, palpites sobre os nexos que possam ser obtidos entre os fenômenos em estudo, sobre as uniformidades e estruturas que possam estar por baixo da ocorrência deles” (HEMPEL, 1974, p. 28). Apesar de a observação sistemática dos fenômenos em questão ser absolutamente fundamental à investigação, para se elaborar uma hipótese nem sempre basta levar em conta apenas aquilo que é diretamente observável em cada caso. Afinal, os fatos que buscamos explicar nos aparecem, inicialmente, como mistérios; para descrevê-los de uma forma que os torne inteligíveis, frequentemente é preciso imaginar relações que, ordinariamente, não aplicaríamos a estes casos – seja porque tais relações supõe a existência de entidades que, até então, eram completamente desconhecidas ou porque a forma como compreendemos cotidianamente os fatos em questão não abarca tais possibilidades.

Em outras palavras, “as hipóteses ou teorias científicas são habitualmente formuladas em termos que absolutamente não ocorrem na descrição dos dados empíricos em que estão baseadas e que elas servem para explicar” (*idem, ibidem*). Mais do serem simplesmente *derivados* dos fatos observados, os modelos científicos são *elaborados* pelo investigador.

Ao mesmo tempo, o próprio Granger dá bastante ênfase ao fato de que estes objetos de estudo são abstrações; ou seja, que eles não possuem toda a riqueza de aspectos que caracterizam um objeto tal e qual o encontramos no mundo (GRANGER, 1994, p. 73). Trata-se sempre de um recorte efetuado no fenômeno real, que deixa de fora certos aspectos seus com vistas a torná-lo mais inteligível de alguma maneira. Assim, quando o autor afirma que a ciência “visa uma realidade”, o que ele busca realçar é uma característica de como esse recorte se efetua: considerando que o cientista está mais interessado em compreender as formas como o mundo se comporta independentemente de sua presença do que em registrar sua experiência pessoal ou íntima, um dos objetivos mais básicos deste recorte é retirar do sistema aqueles elementos que sejam atribuíveis à subjetividade do investigador (ou, ao menos, reduzir sua influência). Isso inclui desde juízos que expressem desejos e preferências pessoais, que assumem a forma de julgamentos de valor, até aquilo que Granger chama de “qualitativo sensível”, parte das propriedades sensíveis do fenômeno percebido (*idem, ibidem*).

Em suma, a ciência “visa uma realidade” em um sentido específico: ela lida com fatos que independem de nós, que “resistem às nossas fantasias”, porque os aspectos dos fenômenos observados que são relativos à experiência individual são deixados de fora de sua caracterização. O fenômeno real é recortado em um objeto de estudo e inserido em um sistema de relações que o torna inteligível: uma teoria (*idem, p. 74, 75*).

Nesta pequena digressão, já deixamos entrever a segunda característica do modo científico de visar o real delineado por Granger: a atividade científica tem como objetivo descrever e explicar, dar sentido ou inteligibilidade aos fenômenos, e não garantir qualquer outro interesse que possamos vir a ter. Ainda que possamos nos pautar em modelos fornecidos pela ciência para guiar

nossa ação com vistas a realizar outros projetos – como obter alimento, subjugar um país ou curar uma doença – essas aplicações práticas do conhecimento já não pertencem à atividade estritamente científica.

Por fim, Granger ainda aponta como traço característico a tal “visão” sua preocupação com critérios de validação. Basicamente, isto significa dizer que se exige de um pesquisador que ele deixe explícitas as condições a partir das quais chegou às suas teses. Tal procedimento é importante para que a comunidade dos cientistas de maneira geral tenha como avaliar criticamente todo o percurso da investigação (GRANGER, 1994, p. 47). Ao mesmo tempo, o que está em questão nesta avaliação é principalmente o caráter lógico da interpretação que o investigador dá aos eventos que se sucedem durante a pesquisa: espera-se que ele seja capaz de sistematizar os fatos observados de uma maneira coerente, racional. Ainda que as hipóteses possam ser descritas como “palpites” competentes, quando o investigador coleta dados para confirmar ou refutar essa mesma hipótese, é preciso que a forma como ele relaciona estes dados às suas hipóteses possua um fundamento lógico.

É por isso que Granger, em determinando momento, afirma que esta interpretação, para ter validade científica, deve ocorrer dentro de uma teoria explícita (*idem*, p. 48). A teoria é a forma em que pensamento do pesquisador se organiza; ela deve ser tornada explícita para que outros cientistas possam acompanhar a interpretação dada aos fatos. É esta atividade de interpretação, este raciocínio, que servirá de base para avaliar se a teoria proposta está justificada ou não.

Com tal caracterização geral de “ciência” em mente, temos condições de pensar de que formas o pensamento técnico revela um projeto distinto, que não deve ser confundido com este que acabamos de esboçar. O ponto central é aquele que já foi colocado no início do texto: o objetivo do saber técnico é encontrar formas de agir sobre o mundo de forma a alcançar resultados que nos interessam.

Georges Canguilhem (1904 – 1955) traz esta diferença de agendas à tona de forma muito clara quando se propõe a discutir alguns conceitos centrais à medicina em seu texto *O normal e o patológico*. Ora, sabemos que, mais do

que em estudar de forma desinteressada os seres vivos ao nosso redor, a tarefa central da medicina consiste em agir sobre diferentes organismos com vistas a garantir sua saúde. A pesquisa médica possui, portanto, um direcionamento essencialmente prático: ela visa fornecer métodos para que indivíduos intervenham sobre outros organismos para obter resultados que lhe interessem. Com isso em mente, o desafio que Canguilhem se coloca é definir com clareza e precisão dois conceitos que permeiam toda atividade do médico: “saúde” e “doença”, ou “normal” e “patológico”.

Um dos primeiros pontos que este filósofo destaca é o quanto os próprios médicos não parecem preocupados em precisar uma noção geral de “saúde” ou de “doença”. Em verdade, “O que se encontra de comum aos diversos significados dados, hoje em dia ou antigamente, ao conceito de doença é o fato de serem um julgamento de valor virtual” (CANGUILHEM, 1982, p. 93); ou seja, muitos estados distintos podem caracterizar doenças, mas o que todos possuirão em comum é o fato de serem indesejáveis. Mais do que descrever com precisão algum fenômeno orgânico, o conceito de “doença” marca um julgamento de valor a seu respeito: o fenômeno em questão é tido como algo ruim, uma situação inaceitável, que demanda uma intervenção. A saúde, inversamente, é o estado que se busca atingir, uma condição desejável por diferentes motivos, em que está “tudo bem” e nada precisa ser feito. Assim, vemos que estes dois conceitos estão intimamente relacionados à ideia de uma ação possível: eles expressam o interesse do médico de saber quando agir e agir bem, ou seja, de diagnosticar e curar (*idem, ibidem*), e não de *explicar* algo no sentido que trabalhamos mais acima.

O que serve de critério para atribuímos valores aos fenômenos do mundo são nossos desejos ou interesses particulares, que a técnica visa garantir. Se nosso objetivo é, por exemplo, erigir um edifício, as condições de um determinado terreno logo podem ser classificadas como mais ou menos apropriadas, a depender dos recursos e técnicas disponíveis. Algo análogo se dá no cenário da medicina: em um sentido bastante geral, a doença consiste em uma condição tal que atrapalha o desenrolar de nossas vidas<sup>4</sup>; por isso, é

---

<sup>4</sup> Dadas as dimensões e o foco deste trabalho, não será possível entrarmos no mérito de precisar a concepção de “vida” apresentada por Canguilhem, central para se compreender com

inconveniente e demanda uma intervenção por parte do médico. Ao mesmo tempo, nossas ações possíveis também se dividem, em cada caso, entre boas e ruins, permitidas ou proibidas: as primeiras são aquelas que contribuem para nosso projeto, enquanto as últimas nos atrapalham. Este segundo ponto será importante mais adiante, quando discutirmos a noção de “regra” adotada por manuais de roteiro.

Já as teorias com pretensões científicas, como vimos, não costumam atribuir valores deste tipo aos fenômenos do mundo. Um modelo teórico de tal natureza não se propõe a nos dizer quando uma dada situação demanda uma intervenção ou não, simplesmente busca torná-la inteligível de alguma forma. Seus temas de estudo não são “bons” ou “ruins”, pertinentes ou não: são todos fatos que precisam ser interpretados. É o que Canguilhem traz à tona quando aponta que não existem, na física moderna, noções análogas às de “doença” ou de “medicamento” (CANGUILHEM, 1982, p. 97, 98).

É importante que fique claro que não se trata de estabelecer uma separação absoluta entre essas duas práticas. Não escapa a Granger o papel que façanhas técnicas desempenham na investigação científica, seja como fonte para novos problemas teóricos, como maneira de intervir em um meio para coletar dados ou, mesmo, na constituição dos objetos que esta se propõe a estudar (GRANGER, 1994, p. 14). Por outro lado, em sua busca por uma ação mais eficiente, que inclui a capacidade de prever com maior precisão os resultados de determinados procedimentos, a técnica tem muito a ganhar ao tomar como base teorias e mesmo modos de investigação desenvolvidos pela ciência. Diferenciar ciência de técnica não significa dizer que a primeira especula no vazio e nem que a segunda age sem pensar: o essencial é que fiquem claros os diferentes projetos fundamentais que norteiam cada caso.

Granger realça este ponto ao propor uma distinção entre duas categorias de saber técnico: as “técnicas empíricas” e as “técnicas científicas”. As primeiras se caracterizam por não estarem impregnadas de saber científico; são análogas a receitas ou manhas que utilizamos porque, por experiência,

---

precisão a ideia de “patologia” trabalhada por este autor. Essencial para os nossos propósitos é que fique claro como o estado de doença é valorizado negativamente por se interpor entre o indivíduo e algo que lhe interessa: no caso, a continuidade de sua vida.

sabemos que *funcionam*, ainda que não sejamos capazes de explicar satisfatoriamente como isto se dá. Como um exemplo quase jocoso de tão simples, podemos apontar o fato de que a prática de usar o fogo para assar alimentos é muito anterior a qualquer teoria científica que explique o fenômeno.

Isso não impede que interpretações de diferentes tipos rodeiem tais práticas; simplesmente, as interpretações não são o objetivo final do raciocínio e, mais especificamente ainda, não constituem o tipo de esforço interpretativo que podemos classificar como “ciência” no sentido que trabalhamos mais acima. Neste caso, a preocupação com critérios de validação não assume a mesma configuração: basta que a técnica forneça os resultados previstos para ser aceita. Referindo-se a tratados de metalurgia do século XVI, Granger comenta como “Essas técnicas, embora eficazes, estão muitas vezes associadas a crenças supersticiosas ou sem fundamento” (GRANGER, 1994, p. 26). Ao mesmo tempo, práticas mágicas de diferentes tipos também são exemplos claros de saberes desta natureza.

A técnica científica, por outro lado, é aquela que marca “a passagem dos conhecimentos propriamente científicos para as realizações circunstanciadas do *trabalho* efetivo de produção de coisas e de direção de nossas ações” (*idem*, p. 25, grifo do autor). Em outras palavras, trata-se da aplicação prática de saberes e métodos herdados da pesquisa com ideais científicos, uma apropriação específica destes conhecimentos com vistas à realização de outros projetos. Com base em teorias físicas, torna-se possível engendrar uma bomba mais destrutiva; tomando como referência conhecimentos de fisiologia, é possível interpretar com maior precisão a situação de um organismo que, por um motivo ou por outro, classificamos como doente e precisa ser tratado. Canguilhem expressa muito bem esta última estratégia do pensamento técnico ao afirmar que “a técnica humana prolonga impulsos vitais a serviço dos quais tenta colocar um conhecimento sistemático que os livraria das tentativas e erros da vida, que são inúmeros e, muitas vezes, saem caro” (CANGUILHEM, 1982, p. 99). Ou seja, a técnica faz uso de um pensamento sistemático porque sabe que este pode ser mais eficiente. Ainda assim, sua prioridade não é o desenvolvimento do sistema explicativo em si mesmo; mas, sim, constituir um saber que lhe permita agir bem.

A título de encerramento, é possível resumir esta discussão tomando emprestadas as palavras de Granger uma última vez. O ponto central que buscamos estabelecer é o de que “por um lado, que o que hoje chamamos de técnicas constituem verdadeiros saberes; que eles não poderiam, por outro lado, ser identificados com as ciências, de que não possuem nem o caráter desinteressado, nem a virtude demonstrativa, ou pelo menos explicativa” (GRANGER, 1994, p. 25).

## 3. Metodologia

### 3.1 Manuais de roteiro enquanto saber técnico

A partir da distinção esboçada no capítulo anterior, pretendo dar um mínimo de fundamento ao seguinte juízo: os livros sobre escrita de roteiros para cinema que unirei sobre o rótulo “manuais de roteiro” são essencialmente livros técnicos, e não textos teóricos em um sentido científico ou mesmo filosófico. Mais do que explicar, no sentido trabalhado mais acima, fenômenos relacionados a narrativas, ao cinema ou aos roteiros para cinema, seu objetivo é auxiliar roteiristas na realização de seus projetos. Acredito que estabelecer esta ideia com alguma clareza é importante para que possamos abordar estes livros com justiça, sem expectativas impróprias ou preconceitos.

Naturalmente, os autores de tais “manuais” não necessariamente enxergam esta distinção da mesma maneira que Granger; inclusive, alguns jamais se preocupam em pensar com mais clareza o alcance das ideias que apresentam. Mais do que descrever as intenções individuais desses autores, minha meta é mostrar como, cada um à sua maneira, eles desenvolveram raciocínios e modelos que respondem a um projeto com viés técnico, e não científico. Para isso, começo com uma leitura breve de um número razoável de casos de “manuais de roteiro” relativamente conhecidos. Tomando por base as palavras dos próprios autores e as reflexões do capítulo anterior, será possível tornar explícito o campo em que tais obras se prestam a trabalhar.

O livro de Michael Rabiger, *Direção de cinema*, oferece um bom ponto de partida, pois é perfeitamente claro a respeito de sua proposta e muito competente ao desenvolvê-la. As primeiras frases do primeiro capítulo já anunciam o objetivo de todo o texto: “Você adora cinema e quer tentar dirigir. Este livro, escrito por alguém que passou muitos anos ajudando os outros a darem seus primeiros passos, vai ajudá-lo” (RABIGER, 2007, p. 3). Ao longo dos diferentes capítulos, o autor aborda uma série de competências que, a seu ver, um diretor precisa desenvolver para ser bem-sucedido, propondo

exercícios, leituras complementares e, com frequência, tecendo uma breve discussão sobre os diferentes temas que aborda.

No capítulo 10, Rabiger começa a tratar de técnicas específicas para trabalhar o roteiro, se aproximando da proposta de nossos “manuais”. Sua escolha de termos é sempre muito apropriada, evidenciando o caráter instrumental de todos os procedimentos apresentados. Cito dois trechos de um mesmo parágrafo, em que o autor aborda a estratégia de se delinear um esquema geral que represente o enredo, que ele chama de “resumo das etapas”. Rabiger afirma:

O resumo das etapas é um ótimo ponto de partida para escrever um roteiro, mas também é uma ferramenta útil para ir na direção oposta, ou seja simplificar os elementos essenciais de um roteiro. [...] Quando o roteiro apresentar problemas (e qual não apresenta?), será útil fazer um resumo das etapas que revele o enredo e a estrutura inerente (RABIGER, 2007, p. 108).

Fica sempre muito claro que o “resumo das etapas” tem como principal mérito ajudar o roteirista a desenvolver o seu trabalho; explicar o funcionamento de uma história em um sentido teórico simplesmente não está em questão.

Ainda no mesmo capítulo, este autor apresenta estratégias para ajudar um roteirista a desenvolver seus personagens e, para isso, faz referência ao trabalho de Joseph Campbell (1904 – 1987), bastante referenciado entre roteiristas. A forma como ele aborda este ponto será muito instrutiva, pois marca com clareza a passagem de um modelo que tem pretensões explicativas à sua aplicação prática.

Em linhas gerais, Campbell ganhou notoriedade por desenvolver uma maneira bastante característica de se abordar mitos e contos populares. Em um primeiro momento, sua estratégia é, basicamente, delinear uma estrutura geral que seria subjacente a uma grande variedade de narrativas. Campbell busca, inclusive, abordar histórias originárias de tradições bastante distintas, nativas de diferentes regiões do globo. A grande originalidade de seu trabalho

está no fato de buscar inspiração da psicanálise de Carl Jung (1875 – 1961) e argumentar que tal estrutura se mostraria tão recorrente pelo fato de ser arquetípica, ou seja, de estar relacionada à dimensão do inconsciente humano, partilhada por todos os membros desta espécie (CAMPBELL, 1968, p. 17 – 20). A diferença básica entre a maneira como arquétipos se manifestam em sonhos e em mitos, afirma Campbell, está no fato de que, no sonho, os arquétipos incorporam elementos relativos à experiência individual daquele que sonha, enquanto, no mito, as formas que assumem reportam à experiência coletiva, “directly valid to all mankind”<sup>5</sup> (*idem*, p. 19).

Campbell, portanto, criou um modelo para se *interpretar* mitos e narrativas populares de diferentes variedades, baseado em uma estratégia explicativa com viés estruturalista e dialogando com uma teoria psicanalítica. Infelizmente, não cabe refletir mais a fundo sobre tal projeto neste texto; para os propósitos desta Memória, basta que fique estabelecido seu viés marcadamente teórico.

Em *Direção de cinema*, Rabiger também começa apresentando brevemente o trabalho de Campbell, citando o nome de suas obras principais e a tese que o tornou célebre (RABIGER, 2007, p. 109). Logo no segundo parágrafo da seção dedicada a este tema, ele torna explícito seu interesse específico ao abordar as ideias de Campbell:

Meu objetivo não é resumir sua obra, mas chamar a atenção para suas implicações profundas para os realizadores de filmes. [...] Campbell descobriu os elementos espirituais e narrativos recorrentes que os contos do mundo inteiro têm em comum. Se algo que criou tem características comuns aos arquétipos, você pode querer ver que elementos estão faltando e se a inclusão deles melhoraria a sua história (*idem*, p. 109).

Em outras palavras, se a estrutura do “monomito” for, de fato, tão recorrente quanto a tese de Campbell afirma, ela pode se mostrar muito útil ao escritor. A preocupação de Rabiger não é examinar as implicações teóricas mais profundas deste modelo, mas, sim, suas implicações práticas, aquelas que interessam aos realizadores de cinema. Neste sentido, é perfeitamente

---

<sup>5</sup> “Diretamente válida a toda a humanidade”.

compreensível que o autor foque principalmente na ideia de que os arquétipos representam padrões que se repetem, deixando de abordar aquilo que *explicaria de fato* esta recorrência: a tese de que tais traços estariam ligados ao inconsciente coletivo humano.

Inclusive, é interessante observar como, durante a seção sobre desenvolvimento de personagens, Rabiger põe lado a lado os arquétipos descritos por Campbell e outros sistemas que tipificam personalidades, como a astrologia e o enigma. O que todos estes casos possuem em comum é o fato de apresentarem traços recorrentes ou facilmente reconhecíveis de personalidade, que podem ser úteis ao roteirista na hora de pensar seus personagens. A última sugestão do autor sobre este tema não poderia ser mais reveladora: “Visite o site *www.amazon.com* e procure ‘tipos de personalidade’ (*personality types*) entre os títulos de livro. Você encontrará uma série de opções” (*idem*, p. 110). Fica claro que o que está em questão não é a capacidade de cada um destes sistemas de dar inteligibilidade ao funcionamento da mente humana ou das narrativas em geral.

Cristopher Vogler, autor do conhecido *The writers journey: mythic structure for writers*<sup>6</sup>, realiza essa apropriação instrumental do trabalho de Campbell com entusiasmo digno de nota. Ao que tudo indica, esse autor está claramente convencido da acuidade do modelo de Campbell, afirmando que ele pode ser usado para interpretar todos os tipos de histórias, “from the crudest jokes to the highest flights of literature”<sup>7</sup> (VOGLER, 2007, p. 4). O prefácio para a segunda edição possui um parágrafo particularmente ilustrativo da segurança que Vogler possui a respeito desta teoria:

The Hero's Journey is not an invention, but an observation. It is a recognition of a beautiful design, a set of principles that govern the conduct of life and the world of storytelling the way physics and chemistry govern the physical world. It is difficult to avoid the sensation that the Hero's Journey exists somewhere, somehow, as an eternal reality, a

---

<sup>6</sup> Em português, a obra foi lançada como *A jornada do escritor: estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas* (Rio de Janeiro, Ampersand, 1998).

<sup>7</sup> “Das mais grosseiras piadas até aos mais altos vãos da literatura”.

Platonic ideal form, a divine model. From this model, infinite and highly varied copies can be produced, each resonating with the essential spirit of the form<sup>8</sup> (*idem*, prefácio para a segunda edição).

Por outro lado, o próprio Vogler descreve seu livro em várias ocasiões como “um guia prático” ou um “manual” que interpreta tal teoria como uma “caixa de ferramentas” muito útil ao escritor. O primeiro capítulo de *The writer’s journey* e o prefácio para a segunda edição são particularmente ricos em exemplos. Ao mesmo tempo, o próprio subtítulo do livro já revela esse viés instrumental: “estrutura mítica *para escritores*”, em tradução literal. Dessa forma, parece justo considerar que a preocupação central do autor é técnica, não teórica: seu objetivo é prover pessoas de ferramentas úteis para se escrever; usar as teses apresentadas por Campbell para realizar um trabalho.

Se mantivermos isso em mente, podemos compreender bem o alcance da proposta de Vogler quando ele afirma, na introdução para a segunda edição de seu livro: “We will be guided by a simple idea: *all stories consist of a few common structural elements found universally in myths, fairy tales, dreams and movies. They are known collectively as The Hero’s Journey*”<sup>9</sup> (*idem*, introdução para a segunda edição). Ora, dentro da proposta de *The writer’s journey*, “seremos guiados” por esta ideia com o objetivo de realizar ações e obter um objetivo específico: escrever bem; contar boas histórias. Não está em questão, neste livro, examinar os méritos teóricos de uma asserção como essa.

O terceiro autor que pretendo abordar, Blake Snyder, nos dá ensejo para pensar um ponto interessante para os propósitos desta memória: a noção de “regras” conforme aparecem nos manuais de roteiro.

---

<sup>8</sup> “A Jornada do Herói não é uma invenção, mas uma observação. É o reconhecimento de um belo arranjo, um conjunto de princípios que governa a conduta da vida e o mundo da narrativa da mesma forma que a física e a química governam o mundo físico. É difícil evitar a sensação de que a Jornada do Herói existe em algum lugar, de alguma forma, como uma realidade eterna, uma ideia platônica, um modelo divino. A partir desse modelo, infinitas e altamente variadas cópias podem ser produzidas, cada uma ecoando o espírito essencial da forma”. Neste momento, não cabe entrar no mérito de discutir a maneira como Vogler parece interpretar as teorias da física e da química; basta manter em mente como ela é marcadamente distinta da concepção de Granger, esboçada no capítulo anterior.

<sup>9</sup> “Seremos guiados por uma ideia simples: *todas as histórias consistem em algum poucos elementos estruturais encontrados universalmente em mitos, contos de fadas, sonhos e filmes. Eles são conhecidos coletivamente como A Jornada do Herói*”.

Tendo em mente o que foi discutido até agora, me parece improvável que o leitor tenda a interpretar o livro *Save the cat!*, de Snyder, como possuindo pretensões teóricas ou científicas. Seu subtítulo chega a ser “the last book on screenwriting you’ll ever need”<sup>10</sup>, o que, creio, não esperaríamos encontrar em um livro de teoria atualmente. Ao mesmo tempo, logo na introdução, o próprio autor compara seu texto a outros “screenwriting how-to’s”<sup>11</sup>, busca listar como seu livro pode apresentar ideias originais “that will make a difference in your script”<sup>12</sup> e aponta claramente como *Save the cat!* se dirige principalmente àqueles “who want to master the mainstream film market”<sup>13</sup> (SNYDER, 2005, introdução). Seu viés instrumental parece bastante claro já de partida.

Ainda assim, na mesma introdução, o autor declara que parte do propósito de seu livro é chamar a atenção do leitor para as regras da escrita de roteiros que precisam ser respeitadas. A preocupação do autor em escrever sobre o assunto tem origem, em parte, no fato de que “For all the knowledge out there, many in Hollywood forget the basics and ignore *what works*, thinking that just because they have studio offices and big expense accounts, they don’t have to follow the rules anymore”<sup>14</sup> (*idem, ibidem*). O autor estende a mesma advertência a novas gerações de roteiristas que partem da suposição de que “as velhas regras não se aplicam mais” (*idem*, p. 91).

Em verdade, um dos principais capítulos de *Save the cat!* é intitulado “The immutable laws of screenplay physics”<sup>15</sup>. Deixo que o autor descreva, com suas próprias palavras, o tema a ser abordado:

There are little ironclad laws that my screenwriting buddies and I have collected over the years. And I love’em! It’s because, to me, screenwriting is a science as much as an art.

---

<sup>10</sup> “O último livro sobre escrita de roteiros de que você irá precisar”.

<sup>11</sup> Durante todo o texto, Snyder usa uma linguagem bastante coloquial. A frase completa de onde tirei a expressão citada é “There are lots of screenwriting how-to’s out there”; o que, em tradução livre, seria aproximadamente “Existem vários livros de roteiro do tipo ‘como-fazer’ por aí”.

<sup>12</sup> “Que farão diferença em seu roteiro”.

<sup>13</sup> “Que querem dominar o circuito comercial de cinema”. “Dominar”, naturalmente, deve ser entendido no sentido de “adquirir competências relativas a” algo.

<sup>14</sup> “Apesar de todo o conhecimento à disposição, muitos em Hollywood esquecem o básico e ignoram *o que funciona*, pensando que, só porque eles têm escritórios em estúdios e grandes contas de despesas, eles não precisam mais seguir as regras”. Grifos meus.

<sup>15</sup> “As leis imutáveis da física de roteiros”.

It's quantifiable. The rules that govern it are constants, and in some cases eternal (see Joseph Campbell). [...] These laws can't be discovered. They're truths that existed way before you and I came along<sup>16</sup> (SNYDER, 2005, 119).

Um exemplo dessas regras é aquela que dá nome ao livro. Na perspectiva desse autor, o roteirista *deve* sempre encontrar uma forma de fazer com que, logo no início da história, os leitores ou espectadores futuros simpatizem com o protagonista, no sentido de ter interesse em acompanhar suas atividades e desejar o seu sucesso (*idem*, p. 121). Um exemplo de momento “save the cat” (“salve o gato”) fornecido pelo próprio autor seria o cômico diálogo inicial de *Pulp Fiction: tempos de violência* (1994), que nos apresenta dois dos personagens principais como pessoas divertidas e um tanto brincalhonas, apesar de serem ambos assassinos (*idem*, p. 121 – 123).

Outra regra é chamada “Double Mumbo Jumbo” (algo como “mandinga dupla”), que proíbe o roteirista de usar mais de um acontecimento mágico ou virtualmente inacreditável<sup>17</sup> por história. O exemplo de Snyder é bastante jocoso: não se pode escrever uma história em que alienígenas invadem a Terra e, no meio da trama, fazer com que eles sejam mordidos por um vampiro, tornando-se extraterrestres e mortos-vivos (*idem*, p. 126). Usar dois tipos diferentes de “magia” por história também implica em uma violação dessa regra. Snyder aponta *Sinais* (2002) como um caso problemático, por exemplo, por abordar ao mesmo tempo duas situações extraordinárias de naturezas muito diferentes: a existência de vida extraterrestre e a existência de Deus.

Vimos como Snyder alega que a atividade de escrever roteiros gira em torno de regras (“rules”) “constantes e, em certos casos, eternas”, chegando a apelar de passagem a uma teoria como a de Campbell para sugerir exemplos desta última possibilidade. Ainda assim, é curioso observar como, no início

---

<sup>16</sup> “Existem algumas regrinhas invioláveis que meus amigos roteiristas e eu coletamos ao longo dos anos. E eu as amo! Isso porque, para mim, a escrita de roteiros é uma ciência, na mesma proporção em que é uma arte. É quantificável. As regras que a governam são constantes e, em alguns casos, imutáveis (ver Joseph Campbell). [...] Essas leis não podem ser ‘descobertas’. São verdades que já existiam muito antes de eu ou você aparecermos”.

<sup>17</sup> Snyder se refere a eles apenas como “pieces of magic”, sem precisar de fato o que tem em mente com o termo. Descrevo minha interpretação da regra, que toma como base a leitura da seção que a apresenta.

deste mesmo capítulo, ele recomenda: “And try to remember the value of knowing these [rules] is so that you *can* override them”<sup>18</sup> (SNYDER, 2005, p. 121).

À primeira vista, os trechos mencionados podem dar ensejo a muitas confusões. Ainda assim, mantendo em mente a distinção trabalhada no capítulo anterior, temos condições de ser generosos com o autor e avaliar suas ideias tendo em vista o projeto que norteia seu livro. Com um pouco de cuidado, podemos estabelecer com mais clareza uma distinção importante: por um lado, temos as *leis teóricas* que, na perspectiva do autor, governam o funcionamento de uma história. Estas seriam análogas em algum nível às leis descritas pela física e o autor cita como exemplo o modelo de Joseph Campbell. Por outro lado, temos *regras de ofício* que, em sua opinião, devem guiar a atividade de um roteirista, pois violá-las implica em diferentes tipos de fracasso para a história. Se um roteirista viola a regra “save the cat”, por exemplo, a audiência não cria interesse pelo protagonista e, por isso, não tem motivos para acompanhar a história até o final.

Dessa forma, vemos que, apesar de o título do capítulo anunciar as “leis imutáveis da física de roteiros”, o texto lista uma série de regras práticas, que o roteirista deve seguir para atingir determinados fins. Quando o autor compara a atividade de escrever roteiros com uma ciência, sabemos que ele provavelmente buscava uma comparação com um ofício tal qual a engenharia<sup>19</sup>: assim como esta se baseia em um conhecimento das leis físicas para realizar seus projetos, nesta perspectiva, o roteirista se baseia em leis dramáticas de alguma espécie para engendrar sua obra. Evidência disto é o fato de o próprio Snyder frequentemente se referir a suas regras como “truques que sempre funcionam” ou a declarar, ao final do capítulo, que “the point of all this is to learn shortcuts to save time”<sup>20</sup> (*idem*, p. 139).

---

<sup>18</sup> “E tente manter em mente que o valor de conhecê-las [as regras] é para que você *possa* violá-las [ou ‘se sobrepor a elas’, ‘desconsiderá-las’]”.

<sup>19</sup> E, ainda assim, a comparação precisaria ser tomada com um grão de sal. Engenheiros não podem desconsiderar (“override”) as leis da física sem que isso implique, necessariamente, no fracasso de seus projetos. O caso da arte, sabemos, é bem mais flexível.

<sup>20</sup> “O propósito de tudo isto é aprender atalhos para poupar tempo”.

Em suma, as regras apontadas por Snyder têm como finalidade garantir determinados resultados, servir de guias para uma ação. Se pautar nessas regras seria, em princípio, um meio de garantir o resultado que Snyder promete em sua introdução: “to master the mainstream film market”.

É com base neste mesmo sentido do termo “regra” que Jean-Claude Carrière afirma, em um livro muito instrutivo: “Que existem regras, ninguém duvida disso. Aliás, elas são muito simples e podem se resumir numa única obrigação: *cativar e manter a atenção do espectador*” (CARRIÈRE, 1996, p. 30). Trata-se de algo que o escritor deve manter em mente se quiser atingir determinado resultado – no caso de Carrière, o objetivo geral de “se expressar”. Tanto que, ainda na mesma página, encontramos uma advertência: “Se um autor escreve apenas para si mesmo, que não venha depois queixar-se de ficar sozinho” (*idem, ibidem*).

Inclusive, Carrière mostra muito ceticismo em relação a um projeto como o de Snyder. Em sua perspectiva, “quando a regra fundamental se acha estabelecida e se quer chegar às regras particulares, as coisas se complicam” (*idem, ibidem*); afinal, cada público possui suas preferências particulares e a história nos mostra um grande número de tradições narrativas distintas, cada uma bem-sucedida à sua maneira. Em verdade, Carrière realça com clareza o caráter instrumental de regras como estas, afirmando que elas podem funcionar bem em determinadas circunstâncias ou épocas, mas que, por outro lado, cenários diferentes exigirão estratégias novas (*idem, p. 31*).

Robert McKee, último autor que abordarei nesta seção, mostra mais zelo em sua escolha de termos que Snyder. Já na introdução de seu célebre livro *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*, afirma que seu objetivo é apresentar “princípios”, e não “regras”. O próprio autor esclarece a distinção: “Uma regra diz ‘você *tem* de fazer isso *dessa maneira*’. Um princípio diz ‘isso *funciona*... e vem funcionando desde o início dos tempos” (MCKEE, 2006, p. 17). Em outras palavras, com o termo “princípio”, o que se põe em evidência é o caráter instrumental das afirmações: para atingir um dado objetivo, vale a pena se pautar por certas ideias. Ao mesmo tempo, ao final desta introdução, McKee afirma que seu texto é sobre se tornar perito na arte

(*idem*, p. 20); sendo que este último termo deve ser entendido no sentido de “craft”, um ofício ou atividade.

### **3.2. O trabalho com a técnica**

O objetivo geral da seção anterior era defender que os livros de Rabiger, Vogler, Snyder e Mckee podem ser entendidos como livros técnicos sem cometer injustiça para com seus autores. Busquei mostrar como a meta destes trabalhos é fornecer ao leitor ferramentas que lhe permitam atingir determinado objetivo: no caso, “escrever bem”. Ao mesmo tempo, é este objetivo final que serve como critério para que se estabeleça uma dinâmica de valorações positivas e negativas; ou seja, é ele que permite aos autores distinguir o que é pertinente do que não é, o que é bom do que é ruim, o permitido do que é proibido. As técnicas que estes autores descrevem são meios que buscam garantir um resultado supostamente desejado.

Resta ainda examinar um último ponto: o modo exato como estas técnicas podem contribuir para o projeto de escrever um roteiro específico. Mais precisamente, aqui começa a parte inteiramente pessoal de minhas reflexões, que visa, antes de mais nada, trazer à tona maneiras que me parecem razoáveis ou interessantes de fazer uso dessas ferramentas que estão à nossa disposição. Se as seções anteriores da presente Memória nos permitiram compreender criticamente o saber que Mckee, Vogler ou Snyder buscam elaborar, estaremos em condições de avaliar em que medida tais instrumentos de trabalho são ou não apropriados às nossas necessidades enquanto roteiristas.

Começo com um ponto bastante intuitivo: não me parece que tais manuais de roteiro seguem a mesma lógica de, digamos, um manual de instruções que ensina como montar um aeromodelo ou uma peça de mobília. Neste segundo caso, trata-se de um guia que dita, passo a passo, o que o leitor deve fazer para atingir um resultado previamente delineado com clareza. No caso do manual de instruções, os objetos que buscamos engendrar já foram perfeitamente definidos com antecedência e basta apenas colocar suas

partes nos lugares que foram, desde o início, planejadas para ocupar. Quando nos propomos a escrever um roteiro, por outro lado, lidamos com uma situação fundamentalmente diferente: nossa tarefa é criar algo novo.

Se me mantenho no ponto de vista da pessoa que escreve, cada novo roteiro me aparece como um desafio inédito, com suas próprias exigências e necessidades. Não importa se minha meta é elaborar uma ideia original, adaptar um enredo que encontrei em outro lugar ou, mesmo, escrever um roteiro tendo em vista um gênero bem definido: cada um destes projetos significa que terei de fazer escolhas a cada linha enquanto coloco palavras em um papel e, pouco a pouco, dou origem àquilo que me propus a criar – um roteiro específico que, até então, não existia. Nesta perspectiva, tal roteiro não pode ser confundido com nenhum outro que veio antes ou que virá depois, não importando o quanto eles possam se assemelhar em termos de tema, estrutura ou tom; afinal, a série de atos de escolha que realizo em cada um destes trabalhos é única, mesmo que eles levem a resultados similares. Se o leitor me perdoa a metáfora, ainda que duas pegadas deixadas na areia possam ser virtualmente idênticas, a passada que criou cada uma delas é singular e é esta caminhada que me interessa examinar no momento. Na abordagem que pretendo assumir, em que me mantenho na posição do escritor, estou considerando o roteiro não só como um texto pronto que pretendemos *analisar*, mas, sim, como um projeto que temos de *conduzir*.

À primeira vista, os livros que mencionei até aqui parecem contrariar essa abordagem. Vimos como Vogler se baseia na ideia de que todas as histórias consistem em um número finito de elementos estruturais em comum e refletem, de uma maneira ou de outra, a estrutura do “monomito” de Campbell. Se pego outro manual de roteiro ao acaso, desta vez de autoria de Michel Chión, vejo que ele também começa apresentando a premissa de que “*as histórias, decididamente, são sempre as mesmas*” (CHIÓN, 1989, p. 2). Porém, ainda que os mais diversos autores, usando de estratégias marcadamente diferentes, consigam apontar estruturas gerais que seriam, se não comuns a todas as histórias possíveis, ao menos muito frequentes, defendo que existe uma diferença profunda que separa uma estrutura geral de um roteiro concreto. Afirmar o contrário seria dizer que tudo o que realmente interessa em um

roteiro específico são seus aspectos estruturais, e que todo o resto consiste em meros detalhes ou aparências que esconderiam seus elementos verdadeiramente substanciais. Isso me parece factualmente errôneo: afinal, sabemos que ler a Jornada do Herói de Vogler ou uma estrutura de três Atos é uma experiência sensivelmente distinta daquela de ler qualquer roteiro que venha a cair em nossas mãos.

Cada um à sua maneira, todos estes autores parecem dispostos a concordar com uma afirmação como essa. Michel Chión, ainda no mesmo parágrafo de onde tirei a citação acima, acrescenta: “Em compensação, indefinidamente aberta e renovável é a arte da *narração*, a arte do conto, da qual a arte do roteirista é apenas uma aplicação particular, pensada para o cinema” (CHIÓN, 1989, p. 2). Neste momento, não é pertinente entrar no mérito de discutir, a nível teórico, a distinção entre as histórias e a narração: o importante é notar como o autor admite um aspecto “indefinidamente aberto e renovável” no trabalho do roteirista, que ultrapassa as características das histórias que seriam “sempre as mesmas”, não importando o caso. Vogler também sempre leva em consideração que a Jornada do Herói apresentada em seu livro é uma forma geral, que se adapta de diferentes maneiras a diferentes histórias (VOGLER, 2007, p. 7). O que afirmo é simplesmente que, em minha perspectiva de trabalho, este aspecto de originalidade que permeia cada novo roteiro não só não deve ser negligenciado como é absolutamente essencial.

Mais uma vez, é importante levar em conta o contexto em que faço estas afirmações. Em momento algum pretendo defender que roteiros são irreduzíveis a qualquer tipo de sistema explicativo. A ideia que apresento é a de que, no momento em que me proponho a criar um roteiro, enfrento um desafio singular, específico. Por mais que ele possa apresentar traços em comum com muitos outros casos, difere em alguma medida de todos eles; e, ainda que possa ser *descrito* em termos de uma estrutura e um número finito de funções, não podemos nunca *reduzi-lo* à estrutura em questão. Cada roteiro possuirá suas particularidades, suas características específicas, sem as quais sequer existiria como projeto individual.

Mas, neste sentido, como os chamados “manuais de roteiro” podem ser de alguma utilidade? Se cada roteiro é um projeto tão singular, isso não significa que as regras e soluções apresentadas nestes textos necessariamente não se aplicaram a eles? De forma alguma. Em primeiro lugar, porque afirmar que cada roteiro possui características que o individualizam não significa dizer que ele não possua nada em comum com qualquer outro que o tenha precedido. Ao mesmo tempo, me parece que, de uma maneira ou de outra, o que estes autores apresentam são formas de se evitar ou solucionar certos problemas que podem, em hipótese, se manifestar em diferentes projetos. Ou seja, ao contrário do manual de instruções, eles não pretendem definir de partida qual projeto o roteirista irá realizar e indicar o que é preciso fazer para se chegar lá; mas, sim, dar condições para que ele realize *seu* projeto sem esbarrar em determinadas dificuldades que podem aparecer pelo caminho. Exploreemos esta ideia com mais calma.

Quando me coloco a tarefa de escrever um roteiro, quase sempre surgem dificuldades. Em um nível muito geral, podemos imaginar simplesmente o caso de eu terminar meu trabalho, mostrar a um leitor e ele não gostar do resultado. Ou pior: eu mesmo, depois de passar um tempo sem entrar em contato com o material, o releio não fico satisfeito. Sejam mais específicos: certos trechos resultam tediosos ou vazios; personagens que me pareciam interessantes subitamente soam pretensiosos ou estereotipados; falas soam falsas e prejudicam a verossimilhança do diálogo; o tom que havia imaginado para uma cena não funciona; minha tentativa de passar uma informação gera apenas confusão inútil... Em casos como estes, posso dizer com segurança que não estou conseguindo os resultados que me interessam.

A meu ver, o que os manuais de roteiro oferecem são maneiras de se enxergar as causas desses problemas e algumas soluções possíveis. Em um exemplo simples, se uma história nos parece tediosa, deixando a sensação de que “nada acontece”, quase todos esses autores tenderiam a responder afirmando que não existe conflito o bastante ou que o conflito não está definido de forma clara o suficiente. A partir desta possibilidade, eles podem sugerir soluções: cabe definir melhor qual é o objetivo do protagonista da história, por exemplo, e elencar quais forças se opõe a essa meta.

Assim, defendo que a estrutura em três Atos, a Jornada do Herói e o momento “save the cat” prescrito pela regra homônima de Snyder são, essencialmente, maneiras de se evitar certos problemas ou dificuldades. De uma maneira geral, podemos dizer que a primeira é uma forma dentre outras possíveis de se garantir uma progressão contínua para a ação em uma trama, mantendo um compasso mais ou menos definido e evitando momentos em que o conflito pareça se tornar ou muito tênue ou repetitivo. Em outras palavras, trata-se de uma estratégia para evitar o que chamamos informalmente de “barrigas”. Já a Jornada do Herói é um esquema que organiza todo o desenrolar do enredo tendo em vista o que eles significam para o desenvolvimento da personalidade ou da forma de vida do protagonista. Afinal, se o herói, em hipótese, é nosso guia dentro da história, aquele que melhor compreendemos e com quem nos identificamos, a forma como ele experiencia a trama será aproximadamente igual à nossa: o que for significativo para ele o será para nós. Por fim, como vimos, o momento “save the cat” busca fazer com que simpatizemos com o protagonista, o que evitaria a possibilidade de o público simplesmente não se interessar pelos acontecimentos narrados.

Cada um à sua maneira, explícita ou implicitamente, os autores que mencionei acima parecem concordar com a ideia de que existem dois movimentos principais no trabalho de escrita: um guiado por impulsos puramente criativos e outro que interpreta e avalia aquilo que a imaginação deixa disponível. Em uma oficina recente ministrada em Brasília, Daniel Burman também mencionou uma dinâmica de trabalho parecida, em que primeiro a “irracionalidade” seria predominante para, depois, vir o trabalho de reescrever e estruturar o texto. Jean-Claude Carrière apresenta esta ideia com a competência que lhe é característica:

O trabalho exercido sobre um roteiro submete-se muitas vezes a uma série de ondas. Algumas constituem ondas de exploração. Abrimos todas as portas visíveis e procuramos. [...] Deixa-se ir. Pode ir muito longe, até o absurdo, até o grotesco, até o esquecimento do assunto (CARRIÈRE, 1996, p. 33).

Ouso acrescentar: pode ir até o cafona, o cliché, o sem graça, o tedioso, o pretensioso, o ofensivo... Carrière continua: “Depois disso, vem outra onda, que

opera em sentido inverso. É a retirada, a volta ao razoável. Retorna-se ao ponto de partida, ao essencial [...] No fundo, muito simplesmente, o que é que nos interessa ali?” (*idem, ibidem*).

É nesta segunda onda que as ferramentas apresentadas pelos manuais de roteiro podem ser úteis. A simples preocupação em se perguntar “o que me interessa” já é uma estratégia neste mesmo sentido que tenho trabalhado: ela me permite dar um mínimo de coerência ao trabalho criativo, evitando escolhas que prejudiquem demais umas às outras e, talvez, me forneça meios para dar um sentido ao trabalho, evitando que o público (incluindo eu mesmo, depois de terminado o frenesi criativo), quando confrontado com o roteiro pronto, permaneça indiferente.

Rabiger parece concordar com esta maneira de ver os livros técnicos que tenho examinado. No trecho em que apresenta a estratégia de se fazer um “resumo das etapas”, vimos que ele afirma: “Quando o roteiro apresentar problemas (e qual não apresenta?), será útil fazer um resumo das etapas [...]” (RABIGER, 2007, p. 108, grifo meu). Em outros pontos do texto, encontramos frases como “Os mitos e os arquétipos são muito úteis em histórias problemáticas ou quando você fica bloqueado”<sup>21</sup> ou “Quando estiver escrevendo os rascunhos iniciais, deixe as fórmulas de lado e siga seus instintos. Primeiro, crie, por pior que o resultado seja [...]” (*idem*, p. 109, grifos meus). Ou seja, se, em hipótese, o roteiro não apresentar problemas nem você ficar bloqueado, as técnicas podem simplesmente ser dispensadas.

Poder-se-ia argumentar que, em verdade, se as estratégias propostas por Mckee, Vogler e Snyder forem de fato eficientes, uma história boa será, por definição, aquela que se enquadrar em seus modelos. Nos termos de Snyder, o bom roteiro será aquele que estiver de acordo com suas “regras”. Por exemplo, se um dado roteiro não seguir o molde da estrutura de três Atos, isso poderia ser visto imediatamente como uma *falha*, uma característica da obra que precisaria ser remediada.

A meu ver, porém, este é um modo de abordar os “manuais de roteiro” que subverte a própria lógica que levou à criação das “regras” ou estratégias

---

<sup>21</sup> Grifos meus.

que eles apresentam. Como vimos, as técnicas são meios para se obter um resultado. Em última instância, o que importa de fato é o resultado, não as regras. Se conseguimos encontrar maneiras de escrever bem sem seguir as “immutable laws of screenwriting physics” de Snyder, por exemplo, isso significa que obtemos tudo aquilo que essas mesmas regras se propunham a alcançar. De uma maneira ou de outra, os próprios autores que mencionei até aqui parecem ter consciência deste fato – tanto que a grande maioria deles, em um momento ou em outro, fala da legitimidade artística de se “violarem as regras”.

Ou seja, se manuais de roteiro buscam nos dar ferramentas para “escrever bem”, podemos entender seu objetivo como sendo fornecer estratégias que permitam ao escritor guiar sua atividade de forma a obter um resultado que lhe satisfaça; em outras palavras, a levar *seu* projeto a cabo com sucesso. Para isso, oferecem meios de lidar com determinadas dificuldades que comumente encontramos em empreitadas análogas.

Ainda assim, em última instância, cabe ao próprio roteirista avaliar se os problemas que as diferentes estratégias visam resolver ocorrem em seu roteiro; e, ao mesmo tempo, se as soluções propostas são interessantes, tendo em vista aquilo que ele pretende atingir com sua obra ou mesmo a forma como prefere conduzir seu trabalho. Afinal, o que faz do roteirista um autor é o simples fato de que cabe a ele avaliar e reavaliar constantemente este projeto que se propôs a desenvolver e realizar escolhas criativas. Para citar Carrière uma última vez, “É nessa visão solitária, difícil de descrever, na qual o deslumbramento, a altivez, o amor-próprio tentam se harmonizar, que as regras se estabelecem e se transgridem, numa luz incerta, algumas vezes à nossa revelia” (CARRIÈRE, 1996, p. 32).

O próximo capítulo servirá, em parte, como uma série de exemplos práticos desta postura geral que busquei delinear com um mínimo de clareza e precisão. Se mantivermos em mente o que foi discutido até aqui, algumas das escolhas e estratégias narradas a seguir podem se mostrar um pouco menos arbitrárias ou incompreensíveis.

## 4. Relato do trabalho

### 4.1. Apresentação do relato

Fábio Brasil já carregava a ideia de *Quarta-feira de cinzas* em sua cabeça a algum tempo quando nos conhecemos. Sabendo que eu tinha interesse em escrever roteiros para cinema, ele me contou em linhas gerais a história que imaginara. Logo me interessei, pois era uma premissa francamente invejável: me chamou a atenção, em particular, a forma como colocava personagens críveis em uma situação ao mesmo tempo verossímil e extraordinária.

Nas semanas seguintes, li um argumento curto que Fábio havia preparado e fiz comentários por escrito, apontando o que me parecia mais interessante no projeto e sugerindo maneiras de se continuar desenvolvendo a ideia. Foi a partir de uma segunda conversa que tivemos, motivada pelos meus comentários iniciais, que assumi a tarefa de escrever um roteiro para essa história.

Nas próximas páginas, meu objetivo é desenhar um quadro de como trabalhei diferentes elementos da história e do roteiro até atingir o resultado atual. A escolha dos temas gerais que usei para estruturar as diferentes sessões do texto, naturalmente, é um tanto arbitrária. Mais do que existirem de forma isolada, estes vários elementos se interpenetram constantemente, transformando uns aos outros e dando novos aspectos à totalidade da qual fazem parte. Ainda assim, busquei organizar o relato de uma forma que me permitisse ser fiel, em algum grau, à ordem em que o trabalho de fato se desenvolveu, ao invés de observar tudo de uma perspectiva atemporal. Tal opção tem o mérito de realçar o fato de que vejo a tarefa de escrever um roteiro como um movimento de descoberta ou de criação, em que o projeto como um todo se reconfigura constantemente.

Começarei cada seção, portanto, partindo do argumento original de Fábio Brasil. Discutindo as várias dificuldades e ideias que se sucederam a este

primeiro documento, tentarei reconstituir um pouco do processo que resultou no tratamento atual de *Quarta-feira de cinzas*.

## 4.2. Conflito

Já de partida, me chamou a atenção o fato de que, ao invés de desenvolver alguma trama de estilo policial, o argumento de Fábio Brasil parecia focado em acompanhar as formas como as quatro personagens reagem à situação inerentemente tensa em que foram colocadas. A opção de o assassino cometer seu crime e nunca mais aparecer na história, assim como a possibilidade de os quatro amigos jamais compreenderem exatamente como ou porque o assassinato aconteceu, me agradou bastante, pois parecia um desenvolvimento muito crível para uma situação como essa. Com tudo isso em mente, uma das minhas primeiras sugestões foi abandonar por completo as “cenas alternativas” que Fábio havia imaginado e deixado em destaque em seu argumento (no documento em anexo, estes trechos estão em itálico).

Ainda assim, opções como estas criam um desafio que também salta aos olhos: o enredo não possui nenhuma personagem que assuma claramente o papel de antagonista. É sempre muito cômodo usar uma única personagem para concentrar todas as forças de antagonismo da história – ou seja, todos os elementos que se oponham ao objetivo principal do(s) protagonista(s) – pois isso nos permite estruturar todo o enredo como o desenrolar de um conflito entre interesses diferentes. Por exemplo, em uma trama na qual o objetivo de nosso protagonista é escapar ileso depois de cometer alguma ação criminosa (ou apenas legalmente dúbia), geralmente encontramos a figura de algum investigador, policial ou não, que tem como meta desvendar o crime ou encontrar os responsáveis por essa mesma ação. É o caso de *Pacto de Sangue* (1944), *Fargo* (1996) e *Festim Diabólico* (1948), dentre incontáveis outros filmes e mesmo romances<sup>22</sup>. *Thelma & Louise* (1991) é um exemplo

---

<sup>22</sup> Cabe dar destaque a *Crime e Castigo* (1866), de Fiódor Dostoievski, pois serviu como referência para este projeto. Nesse romance, temos a figura de um inspetor de polícia extremamente observador e sagaz que, pouco a pouco, encurrala nosso protagonista. Apesar de não usar a figura de um investigador, busquei inspiração nessa obra em diferentes níveis; dentre eles, em minha procura por formas de se criar conflito sem imediatamente resultar na

particularmente interessante, pois, neste caso, o simpático investigador tende a acreditar na inocência das protagonistas e pretende encontrá-las justamente para evitar uma condenação. Ainda assim, o objetivo principal das duas heroínas é *escapar*, ou seja, as atitudes do detetive claramente formam obstáculos para elas e vice-versa.

O caso de *Quarta-feira de cinzas*, a meu ver, era bastante diferente. Parecia-me essencial para esta história manter a narrativa focada sempre na situação imediata dos amigos viajantes, pois isso me permitia sentir junto com eles toda a gama de incertezas que surgem em uma situação como esta<sup>23</sup>. Assim como os personagens, não sabemos se alguém na cidadezinha do interior notou o desaparecimento de Marlene; o que o assassino fez desde então; em várias ocasiões, não temos como saber se outras personagens suspeitam de nossos heróis ou não; e assim por diante. A partir do momento em que têm esse segredo terrível para guardar, os quatro rapazes ficam absolutamente sós – são eles contra todo o resto do mundo – e me parecia importante que nós estivéssemos isolados junto com eles.

Ou seja, julguei que uma estratégia que funciona muito bem em, por exemplo, *Thelma & Louise*, de ocasionalmente deixarmos de lado os protagonistas para ver em que pé andam investigações que poderiam condená-los, prejudicaria o tom e as ideias que me interessavam em *Quarta-feira de cinzas*. Com essa opção descartada, a principal fonte de conflito no decorrer da trama claramente teria de ser a dinâmica entre os quatro amigos, pois eles são os únicos personagens que percorrem a história do início ao fim.

Ainda assim, isso já representa um novo desafio criativo. Afinal, em última instância, todos os quatro possuem o mesmo objetivo: desaparecer com o cadáver e escapar ilesos. Seria preciso encontrar uma forma de fazer com que todos entrassem em conflito de forma crível apesar de serem amigos de longa data e de estarem trabalhando em prol de uma mesma causa.

---

condenação dos rapazes. A cena em que André vai à delegacia de polícia é, basicamente, uma mistura de duas cenas análogas presentes em *Crime e castigo*.

<sup>23</sup> Minha principal referência para este tipo de suspense foi, desde o início, uma sequência específica de *Psicose* (1960), em que uma das personagens viaja pelas estradas dos Estados Unidos com um envelope de dinheiro roubado em seu carro.

A primeira estratégia que encontrei para lidar com essa nova dificuldade foi pensar o conflito em função da unidade do grupo de amigos, mais do que em relação ao objetivo de desaparecer com o corpo. Mais precisamente, o conflito central que estruturaria todo o enredo seria não a possibilidade de os rapazes tentarem esconder o cadáver e encontrarem obstáculos; mas, sim, o fato de que *eles precisam resolver juntos como irão lidar com essa situação, mas não conseguem funcionar bem como um grupo por possuírem opiniões ou perspectivas conflitantes*. Imaginei que alguns personagens tenderiam a tomar decisões que comprometeriam a coesão do grupo, gerando discórdia e servindo como antagonistas na trama. Elegi Rodrigo para representar esse papel já que, desde o início, ele possuía um perfil mais individualista.

Tal maneira de esquematizar o roteiro serviu apenas como ponto de partida, pois não conseguiu se sustentar por muito tempo. Afinal, obviamente, nenhum dos personagens tem a intenção explícita de gerar discórdia; isto teria de ser sempre resultado de um choque de pontos de vistas distintos. O que implica, por sua vez, no desafio de estabelecer com clareza como cada um dos quatro enxerga os diferentes acontecimentos do enredo, fazendo com que os conflitos dentro do grupo surjam naturalmente para o espectador. Em outras palavras, não havia escapatória: o segredo seria desenvolver a fundo as características dessas personagens. Conforme trabalhei neste sentido, Rodrigo pouco a pouco perdeu seu status exageradamente artificial de “antagonista” e passou a ser apenas mais um indivíduo com uma posição singular dentro da história. Em diferentes momentos, cada um dos personagens toma decisões que comprometem a unidade do grupo.

Assim como o argumento original não possuía um antagonista, a meu ver, ele também não apontava com clareza um dos quatro amigos para cumprir o papel de protagonista. De forma análoga ao caso de acabamos de discutir, pensar os acontecimentos da história em torno dos objetivos, hábitos e sentimentos de um único personagem é uma estratégia bastante útil, pois permite dar certa coerência à trama como um todo. Ao mesmo tempo, como encontrei naturalmente um candidato ideal para esta função, não achei que a opção de eleger um protagonista seria prejudicial a algum aspecto do projeto.

Apesar de cada personagem possuir uma maneira singular de vivenciar a história, o ponto de vista de André tem certas características que o destacaram como um protagonista em potencial. Em primeiro lugar, ele passou algum tempo afastado do grupo de amigos, e o início da história marca justamente o seu retorno a esse universo. Ou seja, ao mesmo tempo em que ele possui uma história com os outros personagens, ele se tornou um tanto deslocado e precisa se reinserir em um grupo que já se acostumou a sair e se divertir sem sua presença. Em segundo lugar, desde o início ele me foi apresentado como um personagem um pouco mais sensível que os outros, o que o torna mais suscetível a sofrer com os acontecimentos e, quem sabe, ser transformado por eles. Por fim, e em um nível mais óbvio, é André quem se relaciona com a moça que, em seguida, irá acompanhar o grupo na forma de um cadáver por todo o resto da história. Ele possui um elo mais direto com a tragédia que passa a pesar sobre o grupo: para Fernando, Rodrigo e Felipe, Marlene é uma menina morta no porta-malas do carro; já para André, trata-se de alguém com quem interagiu e por quem havia criado interesse.

Ainda assim, no argumento original, percebe-se que André passa boa parte do enredo sem fazer nada de particular importância: ele entra “em estado de choque” depois de o grupo encontrar o cadáver de Marlene e são os outros amigos que tomam a maior parte das decisões que guiam a trama. Isso não só faz com que a narrativa naturalmente tenda a se focar sobre os outros personagens como, também, impede que nós conheçamos em mais detalhes os sentimentos e opiniões de André – afinal, ele não tem ensejo para expressá-los. Parte do meu desafio, portanto, seria fazer com que André participasse mais nas ocasiões em que o grupo precisa tomar decisões.

Pretendo continuar discutindo a dinâmica deste grupo de personagens mais adiante. Também veremos, na seção sobre “tema”, como esse problema estrutural de como gerar conflito no decorrer da trama acabou me ajudando a dar forma ao arco dos personagens e mesmo ao tema do roteiro.

### 4.3. Estrutura

Anos atrás, aprendi a usar uma estrutura geral em sete “beats” ou momentos dramáticos como ponto de partida para pensar enredos para um longa-metragem. Ela é claramente uma derivação da estrutura em três Atos e é flexível o suficiente para incorporar elementos da “Jornada do Herói” descrita por Campbell. Reproduzo-a logo abaixo, já em uma interpretação um pouco mais abstrata que de costume:

- 1) Mundo Ordinário: a situação dos personagens antes de entrar em cena o conflito central que irá guiar a história.
- 2) Incidente: o acontecimento que, direta ou indiretamente, torna possível o conflito central da trama.
- 3) Passagem para o Segundo Ato: marca o fim do ato de “preparação”. Os personagens passam a lidar diretamente com o conflito central.
- 4) Ponto de virada na metade do Segundo Ato: o conflito central se complica; entra em cena um novo elemento ou uma nova questão que muda a natureza do problema inicial.
- 5) Passagem para o Terceiro Ato: a forma como os personagens vêm lidando com o conflito é posta em crise de uma maneira radical. Às vezes é descrito como o “momento em que tudo está perdido” (“all is lost moment”), em que as forças de antagonismo da história estão em seu auge.
- 6) Clímax: situação que força a resolução do conflito. A atitude dos personagens neste momento define como a história irá se encerrar.
- 7) Resolução: as consequências das atitudes tomadas durante o clímax.

A meu ver, essa estrutura tem alguns méritos interessantes: ela não exige que eu entre em detalhes demais logo de partida; mas, ainda assim, me obriga a indicar os principais pontos de virada da história. Em suma, é como um esboço rápido que me permite ir do início ao final do enredo. Uma vez que vislumbro uma conclusão possível, posso voltar ao início e começar a organizar

a narrativa como um todo, buscando alguma coerência geral que sirva como ponto de partida para pensar acontecimentos mais específicos da história.

Em manuais de roteiro, é costume pensar esse tipo de estrutura tendo em vista, também, o número de páginas do roteiro. Defende-se que o “Incidente” (“inciting incident”) surja entre as páginas 10 e 15; a passagem para o Segundo Ato, aproximadamente na página 25; e assim por diante. Blake Snyder, por exemplo, dá indicações bem específicas em *Save the cat!* (SNYDER, 2005, p. 70). Porém, este é um aspecto da estrutura que considero inteiramente dispensável, para não dizer prejudicial, e não o levo em consideração enquanto escrevo. A meu ver, precisar quanto tempo deve ser investido para desenvolver cada momento do enredo previamente, sem ter em mente as particularidades da história, é excessivamente arbitrário. Deixo que o roteiro dite seu próprio ritmo à medida que é trabalhado.

Ao mesmo tempo, optei por não me inspirar diretamente na Jornada do Herói de Vogler em grande parte pelo fato de ela me parecer detalhada demais. Ela não só define muitos “beats” mais específicos já de partida como se molda em torno da psicologia do protagonista – que, neste momento do trabalho, eu ainda não conhecia tão bem assim.

Entendo a Jornada do Herói como um esquema geral que descreve, essencialmente, uma trajetória emocional possível, mais do que um simples encadeamento de ações, acontecimentos ou conflitos. O que está em questão em cada “beat” desta estrutura é sempre a posição que a figura do herói ocupa dentro de um certo percurso de transformação, ainda que ele possa percorrer boa parte deste caminho sem chegar até o final (e permanecer inalterado até o encerramento da trama). Tendo a interpretá-la dessa forma porque, ao que me parece, se retirarmos o significado emocional ou psicológico dos “beats” prescritos por esse modelo, eles perdem sua função original e a coerência de toda a estrutura fica comprometida. No melhor dos casos, ela se torna algo muito parecido com a estrutura em três Atos e perde sua originalidade.

Para citar dois exemplos, momentos como o “refusal of the call” (“recusa ao chamado”) ou mesmo o “ordeal” (análogo à passagem para o segundo Ato da estrutura em sete “beats”), se não forem pensados como etapas que

permitem ao protagonista uma transformação pessoal, se tornam apenas acontecimentos mais ou menos arbitrários, tão possíveis quanto quaisquer outros. Afinal, porque o herói necessariamente haveria de recusar (ou hesitar diante de) uma possível aventura? E que sentido há em afirmar que ele “morre e renasce” se isso não significa uma mudança mais profunda?

Já a estrutura em sete “beats” me dá uma margem um pouco maior. Os acontecimentos são pensados em função do desenrolar de um conflito que guia toda a trama e de uma dinâmica de gerar certas expectativas e endereçá-las (ou não) mais tarde. É neste sentido que afirmo que cada um dos “beats” principais deste modelo possui uma determinada função *dramática*. Manter em mente a função que cada um deles cumpre me ajuda a ficar atento a certas dificuldades possíveis<sup>24</sup>.

Em linhas gerais, foi o que aconteceu no caso de *Quarta-feira de cinzas*. Quando li o argumento original, fiquei com a impressão de que a história ainda estava um pouco linear demais. Quando os personagens abrem o porta-malas e encontram um cadáver, eles são confrontados com o conflito que estrutura a história: o que fazer com esse cadáver para não sermos acusados de assassinato? Ao final, depois de escaparem da polícia, eles ainda pareciam enfrentar a mesma questão: o que fazer com o cadáver para não sermos acusados? Em seguida, André queima o cadáver, a questão se resolve e a história termina.

Na estrutura acima, o ponto de virada na metade do Segundo Ato cumpre a função de garantir uma complicação a mais na história e evitar esse sentimento de que as coisas se resolvem cedo demais ou de forma muito simples. Muitas vezes, ele marca o momento em que alguma nova trama se conecta ao enredo central do filme: no caso de *Fargo*, isto ocorre quando uma policial passa a investigar o sequestro que, até então, era a narrativa principal. Já em *O Beijo da mulher-aranha* (1985), este “beat” seria o momento em que descobrimos que um dos personagens principais possui uma agenda oculta.

---

<sup>24</sup> Aproveito para reafirmar o que defendi no capítulo anterior: a meu ver, cada um desses “beats” ou pontos de virada descritos pela estrutura tem como finalidade evitar certos resultados desagradáveis. Se o risco de se chegar a tais resultados não existir em um dado projeto, eles são perfeitamente dispensáveis. O mesmo se aplica ao caso de um escritor encontrar formas alternativas de se evitar esses mesmos problemas.

Quando tentava justapor a estrutura em sete “beats” ao enredo descrito no argumento original, eu encontrava dificuldades em apontar um acontecimento que cumprisse claramente essa função. Ou seja, tomando como base esta estrutura, poderíamos descrever a trama de *Quarta-feira de cinzas* como, aproximadamente:

- 1) Mundo Ordinário: os quatro amigos seguem a estrada rumo a Ouro Preto. É a primeira vez que se reúnem em muito tempo e estão todos de bom humor. Seu objetivo é farrear até o último suspiro.
- 2) Incidente: quando param em uma cidade do interior de Minas, conhecem algumas meninas locais e ficam sabendo de um casamento. Resolvem comparecer.
- 3) Passagem para o Segundo Ato: descobrem o corpo no porta-malas. Neste momento, o objetivo principal muda. É preciso resolver o que fazer com o cadáver.
- 4) Passagem para o Terceiro Ato: antes de conseguirem chegar a um acordo, o corpo quase é descoberto por meninas que Rodrigo e Felipe levam para casa. Eles resolvem sair da cidade, mas acabam sendo perseguidos por policiais.
- 5) Clímax: Depois de despistar os policiais, os amigos precisam resolver definitivamente o que fazer. Brigam. André resolve essa questão ao jogar o corpo de Marlene na fogueira.
- 6) Resolução: ao que tudo indica, eles conseguem desaparecer com o cadáver.

Ou seja, durante a maior parte da história, o conflito é sempre o mesmo: os quatro amigos precisam decidir como sumir com o cadáver. No caso de um longa-metragem, existe certo risco de, com o tempo, este mesmo conflito perder sua força e dar a impressão de que a história “não está indo a lugar algum”. No argumento, podemos ver essa dificuldade se anunciar no fato de que vemos ao menos duas cenas excessivamente parecidas: a discussão que ocorre logo depois de o grupo encontrar o cadáver de Marlene (ao final da

segunda página); e, mais tarde, um novo debate, já em Ouro Preto (na terceira página). São duas conversas que precisam resolver o mesmo problema e, exceção feita à mudança de cenário, parecem se desenvolver da mesma forma (ao final, o problema de lidar com o corpo é adiado).

Tendo em mente a discussão sobre teorias e saber técnico, aproveito para realçar o fato de que a estrutura que descrevi não é algo inerente à história narrada no argumento de Fábio: ela já marca um trabalho de interpretação que organiza os fatos da história em termos dramáticos, com vistas a direcionar meu trabalho enquanto roteirista. Outras interpretações seriam igualmente legítimas; esta foi, simplesmente, a que me pareceu mais apropriada à proposta, levando em conta o texto e minhas conversas com o autor.

Em busca de uma solução para tal dificuldade, deixei a imaginação correr, praticamente a esmo. Quase todo dia rabiscava a história no formato de escaletas bem desleixadas, propondo incidentes e imaginando tudo o que possivelmente poderia dar errado para os quatro amigos – na verdade, isso e mais um pouco. Minhas dificuldades (e não necessariamente as dos personagens) sempre ficavam maiores depois que o grupo chegava a Ouro Preto. Olhando retrospectivamente, vejo que segui duas linhas principais nessas “brainstorms”: como, mais no início da história, os personagens descartavam a opção de simplesmente largar o cadáver em algum canto da estrada, eu tentei imaginar uma forma mais segura de eles se livrarem do corpo; e, ao mesmo tempo, busquei maneiras de complicar ainda mais a vida dos rapazes, como se uma pessoa morta no porta-malas já não bastasse.

O resultado foi uma série de tramas francamente sem sentido, que nem merecem ser mencionadas em detalhe. Interessante foi apenas uma lição que aprendi: na verdade, elaborar estratégias muito elaboradas para sumir com o cadáver sempre deixava a história mais inverossímil. Com o tempo, me ficou muito claro que os personagens deveriam optar por caminhos relativamente intuitivos, simples, do tipo que quase qualquer pessoa pensaria em tomar dadas aquelas circunstâncias. Ao mesmo tempo, criar peripécias complicadas

não adiantaria nada se elas não significassem uma mudança na natureza mesma do conflito.

Dessa forma, a primeira solução aceitável que imaginei foi usar a jornada emocional de André como gatilho para uma mudança na direção do enredo, ainda que fosse sutil. A questão que me surgiu foi: e se André de alguma forma se sentisse culpado pela morte de Marlene? Mais: e se ele decidisse ir para a polícia? Como o grupo resolveria isso? Além de ser razoavelmente verossímil, essa possibilidade complicava a história de uma maneira interessante: mais do que apenas resolver como desaparecer com o corpo, a partir da crise de consciência de André, o grupo precisaria decidir se estão mesmo dispostos a fazer algo deste tipo; o conflito que era prático se tornaria também, de alguma forma, ético. Ao final da história, seria necessário resolver essas duas dimensões do problema: 1) definir se os personagens conseguem ou não desaparecer com o cadáver; 2) deixar claro qual é o estado emocional de André ao final – ele consegue ou não encontrar uma forma de lidar com os sentimentos que essa situação lhe causou?

Com isso em mente, a estrutura geral do enredo se tornava algo como:

- 1) Mundo Ordinário: os quatro amigos seguem a estrada rumo a Ouro Preto. É a primeira vez que se reúnem em muito tempo e estão todos de bom humor. Seu objetivo: farrear até o último suspiro.
- 2) Incidente: quando param em uma cidade do interior de Minas, conhecem algumas meninas locais e ficam sabendo de um casamento. Resolvem comparecer.
- 3) Passagem para o Segundo Ato: descobrem o corpo no porta-malas. Neste momento, o objetivo principal muda. É preciso resolver o que fazer com o cadáver. Decidem sumir com ele e fingir que nada aconteceu.
- 4) Ponto de virada na metade do Segundo Ato: André passa a se sentir culpado pela morte de Marlene. Entra em cena uma nova questão: André é capaz de viver bem consigo mesmo se optar por esse caminho?

- 5) Passagem para o Terceiro Ato: A crise de consciência de André culmina em sua decisão de ir à polícia; porém, ele é interceptado pelos outros três em frente à delegacia. Os rapazes brigam, chamando a atenção de policiais. Os quatro fogem em disparada e dão início a uma perseguição.
- 6) Clímax: Depois de despistar os policiais, os amigos precisam resolver definitivamente o que fazer. Brigam. André tem sua epifania e, enxergando a questão com novos olhos, decide queimar o cadáver.
- 7) Resolução: ao que tudo indica, eles conseguem desaparecer com o cadáver. Enquanto os quatro voltam para Brasília em silêncio, André observa desenhos que fez em seu caderno de rascunhos – são esboços de Marlene em chamas.

É interessante notar que, em um primeiro momento, não preciso sequer definir com clareza qual é a “epifania” de André. Isso é algo que posso descobrir com o tempo, ao investigar mais esta personagem.

Outro ponto interessante deste trabalho inicial com a estrutura do enredo gira em torno do momento, previsto desde o argumento original, em que os irmãos Rodrigo e Felipe levam duas meninas para dentro da casa em Ouro Preto, o que faz com que elas quase descubram o corpo.

Da forma como aparece no argumento, era uma complicação que não me convencia. Eu simplesmente não conseguia entender como Rodrigo e Felipe poderiam sequer imaginar a possibilidade de levar mulheres para a casa considerando que, naquele mesmo instante, a questão de como desaparecer com o cadáver humano na geladeira ainda não tinha sido resolvida. A única maneira de isso me parecer crível era se, de forma mais ou menos consciente, os dois irmãos *quisessem* ser pegos. Como este não parecia ser o caso, deixei logo a ideia de lado e busquei complicações alternativas para os personagens... Mas acabei encontrando situações mais inverossímeis ainda. O único benefício que obtive nessas novas explorações foi a personagem de Dona Marta, que inventei nesse período e até hoje me agrada à sua maneira.

Depois de muitas folhas de papel rabiscadas, acabei voltando à ideia original, pois me pareceu que o melhor jeito de complicar a vida dos personagens era, de fato, levar pessoas estranhas para dentro da casa. Minha solução foi a que ainda está na versão atual do roteiro: encontrei uma forma de fazer com que os dois irmãos convidassem as meninas para a casa sem saber que o cadáver ainda estaria lá.

Da forma como está, gosto desta sequência porque, dividindo o grupo em duplas e mantendo duas tramas paralelas, evito que a narrativa perca muito ritmo. Ao mesmo tempo, ela me dá deixas interessantes tanto para colocar a relação entre Rodrigo e Felipe em primeiro plano por um tempo<sup>25</sup> quanto para desenvolver mais a jornada emocional de André. Nos primeiros tratamentos, a cena em que ele e Fernando conversam sobre a possibilidade de ir à polícia funcionou como o ponto de virada na metade do Segundo Ato sobre o qual discorri mais acima. Mais adiante, na seção sobre “tema”, veremos como toda essa sequência parece se tornar cada vez mais rica à medida que continuo a repensar a estrutura da história.

#### **4.4. Personagens**

Depois de ler o argumento original pra *Quarta-feira de cinzas* e passar comentários por escrito a Fábio, nos reunimos uma segunda vez para discutir o projeto. Meu principal interesse nesta conversa terminou sendo aprender mais sobre como ele via cada um dos personagens, pois já me parecia que as interações dos amigos uns com os outros seria o elemento mais importante do roteiro. Falamos sobre os rapazes individualmente, pois queria entender com clareza o que fazia cada um deles único para a pessoa que os tinha imaginado naquela história.

Depois de assumir o projeto, a primeira mudança que fiz em relação aos personagens foi eliminar Sandro, o estudante de medicina. Enquanto tentava esboçar situações para a história, logo percebi que sempre esquecia de

---

<sup>25</sup> Em verdade, até o momento, a sequência em que Felipe e Rodrigo vão a um boteco, aproveitam o carnaval e terminam conhecendo Raíssa e Marina é uma de minhas favoritas do roteiro.

mencioná-lo, pois não havia nada relevante para ele fazer. Ao mesmo tempo, em minhas tentativas de desenvolver mais o personagem de André e lhe dar mais destaque na narrativa, ele começou a demonstrar vários dos traços de personalidade que, originalmente, caracterizavam Sandro: ele é solícito; evita conflitos de uma maneira geral; dá muita atenção às opiniões e sentimentos dos outros; vê o grupo de amigos como uma espécie de unidade ou família; dentre outras. Com o tempo, a única função que restou a Sandro foi um toque adicional de humor na cena em que os amigos tentam cortar o cadáver de Marlene – originalmente, caberia a ele fazer isso, pois era o único que estudava medicina. Era um motivo fraco para mantê-lo presente do início ao fim da história.

Considerei várias vezes a possibilidade de reduzir ainda mais o número de personagens no grupo. Afinal, em princípio, quanto menos personagens carregarem o enredo, mais fácil é estabelecer pontos de vista singulares para cada um. Além disso, da mesma forma em que, eliminando Sandro, eu pude enriquecer André, cortando mais personagens eu ganharia margem para desenvolver mais aqueles que restassem. Depois de ler um argumento mais recente, já de minha autoria, Daniel Burman chamou minha atenção para esse ponto com muita competência, e chegou a propor que eu tentasse, como exercício, imaginar toda a história com apenas com dois personagens viajando juntos.

Ainda assim, sempre que tentava eliminar mais personagens me parecia que a história perdia algo muito fundamental: a sensação de fazer parte de um *grupo*. Estar lado a lado com dois amigos ou amigas me parece sensivelmente diferente de estar inserido em um grupo maior de pessoas. A sensação de intimidade se perde em algum grau e, como você não consegue manter tantas pessoas em mente ao mesmo tempo, sempre perde uma ou outra de vista alternadamente. É algo que podemos observar quando participamos de um jantar com muitas pessoas ou de uma viagem em família, para citar exemplos casuais. Se uma referência cinematográfica faz falta, recomendo *Movimento em falso* (1975), apesar de esse não ser o mote central deste filme.

Se eu reduzisse o grupo a dois irmãos, por exemplo, a história passaria a girar em torno deste tipo específico de relação, “irmandade”, com todas as possibilidades que ela acarreta. Se fosse um par de amigos, a narrativa iria abordar esse tipo específico de laço afetivo que duas pessoas de famílias diferentes acabam formando ao se encontrarem mundo afora e conviverem por algum tempo. Já no caso de um trio, o número de personagens ficava desequilibrado, impedindo que eu subdividisse o grupo em partes menores (no caso, duplas) casualmente, sem resultar no isolamento de um dos rapazes. Ou seja, de uma forma ou de outra, me pareceu que eu sempre perdia a sensação de existir uma coletividade maior dentro da qual se formavam interações mais particulares. Era justamente essa dinâmica ou experiência de estar em grupo que eu gostaria explorar com a história.

Com tudo isso em mente, vejo *Quarta-feira de cinzas* como uma história que envolve quatro personagens principais: três amigos que se conheceram ainda no Ensino Fundamental e o irmão mais novo de um destes personagens, que passou a fazer parte do grupo enquanto um dos três estava morando no exterior. Mas, uma vez definidos os personagens que participariam do enredo, ainda era preciso conhecê-los mais a fundo, justamente para lidar com o desafio de desenhar claramente como cada um deles vivencia esta história.

Até hoje, desenvolver os personagens costuma ser a parte mais assistemática de meu trabalho. Rabisco anotações em mil pedaços de papel diferentes, desenho esquemas e busco referências, mas raramente um perfil claro, coerente e completo para cada um. Quando faço algo vagamente parecido com isso, como foi o caso de *Quarta-feira de cinzas*, sua maior utilidade é me servir como gancho para entrar na pele do personagem antes de escrever, mais do que servir como registro de certas informações cruciais.

Via de regra, começo a trabalhar o personagem a partir de impressões ou emoções bastante específicas. Quando já tenho algumas ideias gerais sobre quem aquela pessoa será na história, imagino-a em diferentes situações e busco um sentimento preciso que lhe pareça representativo de alguma maneira. Esse sentimento costuma ser algo extremamente banal, que vem à tona na forma como ela ri, em uma expressão que usa ao falar, na maneira

como ela escolhe a cadeira ao se sentar à mesa, na tendência que tem de segurar o braço de alguém enquanto fala... Em suma, em qualquer pequeno comportamento que lhe seja característico. Mais do que estados gerais que recaem sobre o espírito de alguém (como “tristeza”, “depressão”, “otimismo” etc.), são movimentos mais ou menos sutis que um personagem tende a fazer frente a certas situações.

Quando consigo escolher um sentimento desse tipo, busco formas de revivê-lo eu mesmo. Em geral, basta o esforço de descrevê-lo com precisão ou de transformá-lo em palavras: é o caso, por exemplo, de um certo movimento de ombros de um personagem que tem o tom de “eu não faço parte deste grupo, não me confunda com essas outras pessoas” ou da entonação de voz que, apesar de amigável, soa como “você obviamente não sabe do que está falando; deixe eu te explicar tudo”. Naturalmente, também busco na memória situações em que, mesmo que por um instante, percorri um sentimento análogo a esse.

Quando consigo tomar posse dessa impressão, meu trabalho passa a ser imaginar toda uma sensibilidade que permita à personagem chegar a esse mesmo sentimento: ou seja, que tipo de posturas, inclinações, expectativas ou ideias tornam aquele comportamento específico orgânico para a personagem. Em outras palavras, tento recriar como é o mundo que essa personagem sente e interpreta, incluindo as categorias e juízos que ela endossa implicitamente, de forma casual. Mais uma vez, meu esforço é o de ser capaz de sentir ou vivenciar tudo isso para, depois, encontrar uma forma de colocar a experiência em palavras ou esquemas que me ajudem a interpretá-la. Pouco a pouco, vou construindo uma visão de mundo que serve de base para uma variedade maior de emoções e ideias, e não apenas aquela impressão específica que me serviu de ponto de partida.

Apenas neste momento as informações mais factuais que posso ter imaginado previamente para a personagem (como a região onde vive, onde estudou quando era criança, com quantas pessoas e em que condições mora, o que costuma fazer com seu tempo livre etc.) começam a ganhar significado real. Antes, eram apenas palpites mais ou menos arbitrários; tanto que elas

geralmente são alteradas ou complementadas para se adaptar à sensibilidade que emerge durante o trabalho.

Ou seja, na forma como levo esse trabalho adiante, a prioridade é sempre do sentimento em relação às informações factuais: o importante é que eu consiga me colocar na pele desse personagem e sentir meus arredores da mesma forma que ele, e não definir qual era seu brinquedo favorito aos oito anos de idade. Se eu souber qual é o sentimento, a partir dele posso imaginar mil brinquedos diferentes ou mesmo negar a ideia de que esta criança possuía um único brinquedo que a cativava de maneira especial. A principal função do dado factual é expressar o sentimento do qual estou tentando me apoderar de alguma maneira. Por isso os “perfis” que às vezes escrevo para os personagens mudam com alguma frequência: os fatos são degraus mais ou menos provisórios que tenho para chegar ao ponto de sentir algo que me pareça característico ao personagem e, a partir daí, acessar toda sua visão de mundo.

Como disse antes, não é exatamente um processo sistemático e muito menos linear. Periodicamente me deparo com algum aspecto dessa visão de mundo ou sensibilidade que me parece particularmente importante, então o anoto em algum lugar. Se tento anotar tudo de uma vez e desenhar um mapa muito preciso da mente dessa personagem, o texto final sempre me parece terrivelmente artificial. Percebo que algo me escapa, e que eu poderia passar o resto da vida escrevendo sem ficar satisfeito.

Pessoalmente, acho esse grau de imprecisão enriquecedor, pois é ele que me dá a sensação de que o personagem vive de fato e é, inclusive, capaz de contrariar as próprias tendências<sup>26</sup>. A vantagem de trabalhar a partir de um sentimento é que ele dá ao personagem a liberdade de crescer, de reagir organicamente ao inesperado, enquanto uma lista rígida de características desprovida de sentimento faz com que ele, assim como uma máquina, possua

---

<sup>26</sup> Em suas respectivas oficinas, tanto Daniel Burman quanto Guillermo Arriaga chamaram atenção para a importância de se manter em mente o fato de que os personagens são capazes de nos surpreender; de fazer o que nós, observadores externos, julgaríamos impensável para eles. Alan Moore, em um texto que comentarei brevemente mais abaixo, também destaca este mesmo ponto.

um número finito de possibilidades, e só funcione bem dentro de circunstâncias previstas antecipadamente, durante sua elaboração.

Foi algo que pude perceber bem enquanto escrevia o primeiro tratamento do roteiro de *Quarta-feira de cinzas*. Muitas vezes eu já havia imaginado o que determinado personagem faria em um dado momento; mas, enquanto escrevia a cena, me pareceu que ele tendia a seguir outra direção. Ao mesmo tempo, enquanto escrevia diálogos e eu precisava que *alguém* propusesse um ou outro curso de ação, me parecia que qualquer personagem poderia fazê-lo, dadas as circunstâncias certas, mas que um ou outro se encaixava com mais facilidade naquele papel. Dias depois de terminar o primeiro tratamento, quando finalmente o reli do início ao fim, vi muito claramente como os personagens pareciam mais individuados nas últimas cenas que nas primeiras – sinal de que fui conhecendo-os melhor enquanto escrevia.

Detive-me um pouco mais neste ponto porque nenhum dos livros que mencionei até aqui aborda a construção de personagens exatamente desta forma. Via de regra, todos falam em definir traços de personalidade, em saber quais são “o maior medo” ou “os desejos íntimos” do personagem, como se fossem informações que listamos para, em seguida, deduzir delas o que o personagem faria na cena que escrevemos. Apesar de também afirmar a necessidade de se traçar perfis como esses, Mckee se aproxima muito da abordagem que descrevi, tanto no capítulo sobre personagens (MCKEE, 2006, p. 360, 361) quanto em uma seção sobre um método para escrever diálogos (*idem*, p. 150 – 172). Ainda assim, ele nunca trabalha este movimento específico que busco realizar e que achei interessante descrever: partir de um sentimento muito específico para simpatizar com o personagem e, a partir daí, desenhar seu cotidiano e sua história pregressa.

Em uma série curta de artigos, republicada recentemente em formato de livro, Alan Moore<sup>27</sup> expõe algumas de suas ideias sobre escrita para histórias em quadrinhos. No trecho sobre construção de personagens, o autor descreve

---

<sup>27</sup> Escritor britânico de histórias em quadrinhos, Alan Moore se tornou célebre com obras como *V de vingança* (publicada originalmente entre 1982 e 1989), *Watchmen* (publicada originalmente entre 1986 e 1987) e o longo arco de histórias que desenvolveu como roteirista da revista *O Monstro do Pântano* (publicadas entre 1984 e 1987), dentre muitas outras.

uma forma de abordar essa tarefa bastante parecida com a que acabei adotando ao longo do tempo (MOORE, 2003, p. 25 – 27). Como rerepresentar suas ideias acabaria redundando em algum grau com o que tentei descrever até aqui, deixo apenas a indicação bibliográfica ao leitor, para o caso de o assunto o interessar.

Temo que recriar o processo específico em que progressivamente desenvolvi cada um dos personagens não só seria dolorosamente enfadonho ao leitor como não contribuiria em grande medida para o propósito deste relato. Por conta disso, tentarei apenas mostrar alguns pontos do desenvolvimento de André, pois este personagem foi central para pensar a estrutura do roteiro até aqui e, também, porque experimentei com ele algumas estratégias que nunca havia empregado. De resto, deixo para o próximo capítulo a tarefa de apresentar um perfil básico de como enxergo cada personagem atualmente.

Após minhas conversas iniciais com Fábio, já havia anotado algumas informações básicas sobre André. A partir delas e de alguns outros detalhes, deixei a imaginação caminhar e terminei elaborando um primeiro texto que descrevia como eu via os quatro personagens principais: uma página por personagem, em média. Já neste momento, comecei a imaginar qual seria o arco de André dentro do enredo: parecia-me que a melhor forma de colocá-lo em crise durante a história seria explorar justamente a insegurança que lhe parecia tão característica.

Aqui começa o tipo de exercício que tentei descrever mais acima. “Insegurança”, por si só, ainda é um sentimento muito vago. Eu precisava ser mais preciso se quisesse de fato sentir André como uma pessoa real, complexa e independente, e não como um mero fragmento caricaturado de mim mesmo. Busquei imaginar como ele se comportava: eu sabia que ele era um rapaz polido; que estava mais interessado em ouvir o que as outras pessoas tinham para dizer do que em expressar sua própria opinião; que não conseguia decidir o que fazer de seu futuro profissional; que evitava conflitos; que sempre pensava antes de falar ou fazer algo, ao invés de agir distraidamente... Com o tempo, percebi um tipo particular de movimento, difícil de descrever, em que André espera ou deixa de dizer algo, dando a oportunidade para que outras

peças falem; o de *parar por um instante logo antes de abraçar de fato um curso de ação ou sentimento*, por mais banais que estes últimos possam ser. É como se André se deixasse em suspenso por um momento em diferentes ocasiões, sem escolher nenhum de seus cursos de ação possíveis, dando licença para que outras pessoas ou mesmo acontecimentos do mundo se pronunciem em seu lugar.

Daí por diante, sempre que precisava entrar na pele de André para pensar uma cena, sequência, ou mesmo sua história pregressa, buscava reviver esse movimento característico de hesitar, que pode assumir muitos aspectos diferentes. É um silenciar-se que, por exemplo, permite a André ouvir outras pessoas com atenção real, enquanto outros personagens tendem a estar ocupados demais com suas próprias ideias e sentimentos para prestar atenção aos outros ao seu redor. Ao mesmo tempo, é o que se manifesta quando ele mostra desconforto ou receio diante da forma como seus amigos acabam lidando com o cadáver de Marlene em diferentes ocasiões da história. Em verdade, se o roteiro possuísse uma cena em um restaurante, André muito provavelmente hesitaria dessa forma precisa antes de fazer um pedido ao garçom, ainda que ele já soubesse exatamente o que queria comer.

No primeiro texto que escrevi, me demorei um pouco em pensar a relação de André com sua arte, assim como sua falta de planos para o futuro. Supus que, enquanto estudava mais à fundo Teoria e História da Arte no exterior, conhecendo grandes pintores e pensadores da estética, ele progressivamente havia deixado de ver seu próprio trabalho como sendo interessante, artisticamente rico (em oposição a algo amadorístico ou banal). Assim, no período em que volta ao Brasil, André já se sentiria distante de seu desenho, como se este fosse um simples hobby. A possibilidade de tentar desenvolver um trabalho como artista plástico, portanto, lhe pareceria esdrúxula.

Com isso em mente, imaginei que a história de *Quarta-feira de cinzas* teria um impacto emocional muito forte em André (naturalmente) e que, ao final, ele encontraria alguma forma de lidar com essas emoções por meio de seu desenho. A “epifania” a ser experimentada no clímax seria a de que ele não podia prejudicar todos os seus amigos por conta de um sentimento de

culpa ou angústia que pesava apenas sobre ele e, por isso, acabaria optando por queimar o cadáver, assim como no argumento original de Fábio. Com isso, a alternativa que lhe restava para encontrar alguma paz era dar vazão às emoções que sentiu desenhando.

Em síntese, o arco de André seria desenvolver uma nova maneira de se relacionar com suas emoções e com seu trabalho: a forma que ele descobriria para lidar com a situação traumática envolvendo Marlene abriria as portas de seu futuro profissional, artístico e íntimo. Imaginei três momentos principais para esse percurso:

- 1) Quando o grupo encontra o cadáver no porta-malas do carro, André acaba optando por *negar a experiência* - por medo das consequências, escolhe o curso de esconder o fato, fingir que nada aconteceu e preservar sua vida como é atualmente.
- 2) Na metade do Segundo Ato, passa a sentir *culpa* – ele é responsável por essa morte de alguma forma e não é um acontecimento inconsequente; Marlene tinha família, uma vida própria, e é preciso responder por essa tragédia de alguma forma. Escolhe ir à polícia.
- 3) No clímax, André *assume a experiência como sua, individual* – ele não pode prejudicar os amigos por conta de um sentimento que é só dele (esse sentimento de responsabilidade). André queima o cadáver e segue em frente, transformado internamente por toda a experiência.

Ainda assim, vê-se que é uma transformação emocional um tanto complexa ou sutil, muito difícil de trabalhar sem explicitar minhas próprias ideias de alguma forma no roteiro (na forma de um diálogo, por exemplo)<sup>28</sup>. O momento do clímax em especial, talvez o mais importante, representa um estado afetivo muito específico e é no mínimo improvável que outra pessoa além daquela que escreveu a cena fosse lê-lo desta maneira. Via de regra, isso não seria um problema; mas, neste caso, fiquei com a impressão de que, sem

---

<sup>28</sup> Esta é uma estratégia que costumo evitar, como desafio pessoal. Ainda assim, encontramos casos de usos apropriados seus: nos últimos momentos de *O exorcista* (1973), um padre mais experiente basicamente dá em voz alta uma interpretação para os acontecimentos do filme enquanto conversa com um dos protagonistas da trama; mas, dadas as características dos personagens, o diálogo funciona à sua maneira.

essa interpretação muito particular que eu dava para o estado mental e emocional de André, a cena da “epifania” como um todo ficava comprometida.

Em um ponto mais técnico, me incomodava, nesta resolução, o fato de André mudar de ideia em relação à opção de ir à polícia. Afinal, é ele mesmo quem decide que o plano de seus amigos (queimar o cadáver) não é uma opção aceitável e, por isso, escolhe ir à polícia, algumas cenas antes. Se ele muda de ideia novamente e opta por queimar o corpo (a opção original, que ele antes abandonou), isso equivale a dar um passo para trás na história e enfraquece o peso dramático da decisão anterior de ir falar com a polícia. Para que não ficasse essa impressão de que André simplesmente “dá para trás” em sua escolha quando queima o cadáver de Marlene, seria essencial que o leitor ou espectador compreendesse a mudança interna que eu havia imaginado para André, para que ficasse claro como o personagem que vai à polícia, de certa forma, não é o mesmo que opta por queimar o cadáver ao final: ele enxerga a situação com novos olhos, o que torna a segunda escolha uma opção mais aceitável do que era antes.

Em uma linha: a meu ver, o final original não estava funcionando porque o arco de André não parecia claro o suficiente.

Entre o primeiro e o segundo tratamento do roteiro, repensei toda a história sob novas perspectivas, que resultaram não só em um novo arco para André, mas em um novo sentido para todo o filme. Irei discorrer mais sobre isso na seção “tema”, a última deste capítulo. Foi neste mesmo período que comecei, também, a desenvolver mais a sensibilidade do protagonista de *Quarta-feira de cinzas*.

Conforme escrevia cenas e mais cenas com esse personagem, percebi que, para além do movimento de “hesitar” que tentei descrever acima, ele possuía uma atração em particular por elementos um tanto estranhos da paisagem ao redor: pequenos detalhes que pareciam subverter, de alguma forma, a sensação de normalidade. Escadas em espiral, uma parede malfeita que assumia um aspecto curvo, uma moça na rua que havia concertado a perna de seus óculos grossos com um band-aid, um sofá largado sobre a calçada... Caminhando por Ouro Preto, conseguia notar o que provavelmente

chamaria a atenção de André na paisagem por ter esse toque de inusitado. Mas como entender esse interesse particular?

Com o tempo, comecei a achar que ele tendia a sentir e interpretar coisas com base em uma divisão implícita entre dois mundos, que poderia assumir mil formas diferentes. Trata-se, acima de tudo, de uma divisão qualitativa, que perpassa as sensações mais complexas que se confundem no interior de André em seu dia a dia. Desses dois mundos, poderíamos chamar um de o mundo do “normal” ou do “permitido”, relativo à luz do dia e a uma vida correta, ordinária, responsável e saudável. André se sente fundamentalmente parte deste primeiro mundo; ou seja, como um cidadão e uma pessoa “boa”, que geralmente busca o bem daqueles à sua volta. O outro mundo é a dimensão do “estranho”, relativo à vida noturna. É nele que existem os elementos escusos, as paixões ardentes, a sedução, a injustiça, o mistério, as más intenções e mesmo a simples sujeira.

Naturalmente, não se trata de algo que André afirme conscientemente. Ele pensa e sente coisas já partindo desta discriminação básica, como um pressuposto não declarado. Imagino que seja uma forma de ver o mundo que André desenvolveu ainda na infância e que se tornou cada vez mais sofisticada com o passar do tempo: quando criança, ele via um como o mundo “bom” e o outro, como o “mau”. Com o tempo, porém, a distinção adquire formas mais nuançadas: essa valoração moral perde a importância que tinha antes e André se sente confortável em trafegar por áreas que seus pais – pedras fundamentais do mundo “permitido” – não aprovariam. Ainda assim, a divisão em si mesma persiste, tanto que certas coisas ainda lhe tem um charme particular, por pertencerem a um mundo que lhe é fundamentalmente estranho e, por isso, atraente à sua maneira.

É um perfil psicológico que Herman Hesse descreve com maestria no primeiro capítulo de um de seus romances, *Demian: história da juventude de Emil Sinclair* (1919). Reproduzo apenas um trecho curto deste texto, para o caso de minhas próprias palavras não expressarem a ideia com clareza. Neste momento da obra, o protagonista, que também é o narrador, discorre sobre

algumas de suas experiências de infância e tenta mapear esse universo bipolar em que vivia. Começa pelo primeiro mundo:

Esse mundo era-me perfeitamente conhecido em sua maior parte [...]. As palavras carinhosas, as mão lavadas, as roupas limpas e os bons costumes nele tinham centro. Nele se cantavam os coros matutinos e se festejava o Natal. Neste mundo havia linhas retas que levavam diretamente ao porvir; havia o dever e a culpa, o remorso e a confissão, o perdão e as boas intenções, o amor e a veneração, os versículos da Bíblia e a sabedoria. Nesse mundo devia-se permanecer para que a vida fosse clara e limpa, bela e ordenada.

O outro mundo começava – curioso – em meio à nossa própria casa, mas era completamente diferente: tinha outro odor, falava de maneira diversa, prometia e exigia outras coisas. Nesse segundo universo havia criadas e aprendizes, histórias de fantasmas e rumores de escândalo; havia uma onda multiforme de coisas monstruosas, atraentes, terríveis e enigmáticas, coisas como o matadouro e a prisão, homens embriagados, e mulheres escandalosas, vacas que pariam e cavalos que tombavam ao solo; histórias de assassinatos e suicídios. [...] enfim, por todo lado brotava e fluía esse outro mundo impetuoso, em todo lado menos em nossos aposentos, ali onde estavam meu pai e minha mãe.<sup>29</sup>

Infelizmente, não cabe demorar mais neste ponto.

Foi a partir do momento em que essa sensibilidade de André se tornou mais definida que me senti confortável para tentar algo que nunca havia experimentado: escrever, de fato, uma biografia para o personagem. Já havia imaginado biografias desse tipo antes, mas nunca havia me dado ao trabalho de escrevê-las em detalhes, apontando pequenas circunstâncias de diferentes momentos de sua vida. Com base nos sentimentos e ideias que podia acessar enquanto examinava a forma como esse personagem experienciava os mais

---

<sup>29</sup> Traduzido do alemão por Ivo Barroso. *Op. cit.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira (14ª edição), 1977, p. 9, 10.

diversos aspectos do mundo, deixei a imaginação caminhar e terminei escrevendo um texto razoavelmente extenso (ver anexo B).

Naturalmente, como defendi mais acima, vários dos detalhes desta biografia são perfeitamente revisáveis, e não devem ser levados à sério demais. Inclusive, fiz questão de escrevê-la originalmente à mão, justamente porque costumo sentir que as ideias fluem com mais tranquilidade dessa forma. Ainda assim, eles funcionam como um bom ponto de partida para imaginar com grande precisão o estado emocional de André em diferentes situações e a bagagem de histórias que ele possui, incluindo algumas que partilha com os amigos que também participam do filme.

Pouco a pouco, tento levar a cabo procedimentos análogos a esses quando trabalho os outros personagens do filme, principalmente Fernando, Rodrigo, Felipe e Marlene. Enquanto escrevia o segundo tratamento do roteiro, também encontrei uma forma de ter acesso a impressões que, a meu ver, caracterizam Raíssa e Marina, as duas moças que Rodrigo e Felipe conhecem em Ouro Preto. Pretendo trazer mais delas à tona em tratamentos futuros. Mas encerro aqui esta longa e possivelmente dolorosa seção para seguir rumo a um novo assunto: o tema.

## 4.5. Tema

Em uma entrevista de 1976 à revista *Film Comment*, Paul Schrader<sup>30</sup> dá alguns conselhos pontuais sobre a escrita de roteiros para cinema. Cito um trecho particularmente representativo deste texto, em que ele usa um de seus roteiros para ilustrar a importância do tema no trabalho de escrita:

I think there are three steps to writing a screenplay. First, you have to have a theme, something you want to say. It doesn't have to be a particularly great thing, but you have to have something that's bothering you. In the case of *Taxi Driver*, it was loneliness. Then you find a metaphor for that theme, one

---

<sup>30</sup> Roteirista e diretor de cinema. Os roteiros de sua autoria incluem *Taxi Driver* (1976), *Touro indomável* (1980) e *A última tentação de Cristo* (1988). *Touro indomável* foi desenvolvido em colaboração com outros escritores.

that expresses it. In *Taxi Driver*, that was the cabbie, the perfect expression of urban loneliness. Then you have to find a plot, which is the easiest part of the process. All plots have been done; they're fairly easy, you just work through all the permutations until the plot accurately reflects the theme and the metaphor<sup>31</sup> (THOMPSON, 1976, p. 17).

Evidentemente, este não foi o caso de *Quarta-feira de cinzas*. Em verdade, pouco tempo depois de começar a trabalhar o enredo e os personagens, me dei conta de que grande parte do desafio seria justamente encontrar uma forma de me apropriar dessa história apesar de a ideia original vir de outra pessoa, com suas próprias experiências, ideias e preocupações. Neste sentido, discutir um pouco o papel do tema na escrita do roteiro é uma boa maneira de fechar este “relato do trabalho”.

Robert Mckee apresenta uma forma interessante de abordar o assunto ao colocar seu foco na maneira como um tema pode contribuir para se pensar a estrutura do enredo. Para este autor, um tema como o de Schrader, “solidão”, é por demais vago, pois tudo o que faz é sugerir uma ambientação ou gênero para a história. Para evitar confusões com outros autores, ele prefere até deixar de lado a palavra “tema” e usar a expressão “ideia governante” para se referir a uma *frase assertiva* que, além de sintetizar a ideia central que percorre toda a história, ajude a guiar as escolhas estratégicas de um escritor (MCKEE, 2006, p. 118). Isso tem relação com uma premissa que parece permear todo o livro de Mckee, de que uma narrativa é “uma metáfora viva que diz ‘a vida é assim’” (*idem*, p. 125); ou seja, de que histórias, de forma análoga a juízos, nos apresentam o mundo dentro de uma determinada perspectiva, revelando algo específico a seu respeito. O autor fornece alguns exemplos de ideias governantes: afirmações como “O amor preenche nossas vidas quando subjugamos as ilusões intelectuais e seguimos nossos instintos”, “a paixão

---

<sup>31</sup> “Acho que existem três passos para se escrever um roteiro. Primeiro, você precisa ter um tema, algo que você queira dizer. Não precisa ser algo particularmente incrível, mas você precisa ter algo que esteja te incomodando. No caso de *Taxi Driver*, era solidão. Daí, você encontra uma metáfora para esse tema, uma que o expresse. Em *Taxi Driver*, era o taxista, a expressão perfeita da solidão urbana. Daí, você precisa encontrar um enredo, o que é a parte mais fácil do processo. Todos os enredos já foram feitos; eles são razoavelmente fáceis, você só passa por todas as permutações até que o enredo ecoe o tema e a metáfora de forma acurada”.

transforma-se em violência e destrói nossas vidas quando usamos pessoas como objetos de prazer” ou, mesmo, “o crime não compensa porque o protagonista é mais violento que o criminoso”.

Pensando nesses termos, Mckee descreve uma trama como uma oscilação constante, em que a cada “beat” os acontecimentos parecem endossar uma dentre duas teses: a ideia governante (por exemplo, “o crime não compensa”) e sua contra-ideia (“o crime compensa”). A contra-ideia é de suma importância para esta estratégia, pois é o sinal de que existe um conflito em desenvolvimento. Se todas as cenas apontam para uma mesma direção temática, o enredo se torna previsível e, inclusive, menos convincente (MCKEE, 2006, 124). Um filme cuja ideia governante é “o amor é capaz de tudo”, por exemplo, nos apresenta um mundo em que, *apesar dos obstáculos*, o amor pode realizar qualquer coisa. No caso de um filme policial padrão, o objetivo seria mostrar como, ainda que os criminosos sejam extremamente hábeis, *no fim das contas*, o crime não compensa.

Ao mesmo tempo, a ideia e a contra-ideia podem ser pensadas em termos de valores. Na perspectiva de Mckee, todo tema possui uma face “positiva”, que expressa a vida como a desejamos, e uma “negativa”, que representa possibilidades que gostaríamos de evitar (*idem*, p. 125, 126). Neste sentido, “o crime não compensa” seria uma tese positivamente carregada, enquanto “o crime compensa” seria uma tese carregada negativamente. Se a ideia governante de uma trama é positiva, sua contra-ideia será negativa e vice-versa.

Essa oscilação culmina no clímax: a situação em que o conflito central do enredo será resolvido. Neste “beat”, a trama tende definitivamente para um dos dois polos, o positivo ou o negativo, e determina qual tese a história termina por endossar. Para usar o termo de Mckee, existem “designs” mais elaborados do que este para o encerramento de uma história, mas todos são usos mais sofisticados do mesmo esquema básico. O que o autor chama um final irônico, por exemplo, é aquele que se mostra uma resolução positiva sob uma perspectiva (digamos, o policial prende o bandido), mas, sob outra, expressa

um valor negativo (podemos supor que, para prender o bandido, o próprio policial precisou violar a lei) (*idem*, p. 127, 130).

Com essa estrutura em mente, é interessante notar que a ideia governante de Mckee cumpre uma dupla função: ela identifica qual valor irá prevalecer ao final da história e aponta qual causa faz com que o enredo siga por esse caminho (*idem*, p. 119). Todos os exemplos citados mais acima ilustram isso: mais do que apenas afirmar que “a paixão transforma-se em violência e destrói nossas vidas”, a ideia governante explica que isso se dá “quando usamos pessoas como objetos de prazer”. Ou seja, no enredo que estamos desenvolvendo, podemos supor que a paixão de nosso protagonista irá se transformar em violência e destruí-lo como consequência do fato de ele usar ou ter usado alguém como objeto de prazer.

Gosto bastante desta abordagem de Mckee, em particular por seu esforço de pensar o tema como algo que ajuda a dar estrutura à narrativa. Ao mesmo tempo, acho interessante sua defesa de que o tema ou ideia que perpassa a trama naturalmente cria um diálogo com ideias que, de alguma forma, lhe fazem oposição; e me parece muito útil manter em mente quais ideias prevalecem de alguma forma ao final de cada cena ou “beat”. Por outro lado, tenho duas ressalvas principais quanto a sua estratégia. São questões de preferência pessoal, que nada dizem sobre o mérito da proposta de Mckee em si mesma.

Em primeiro lugar, tenho grande dificuldade em pensar uma história dividindo-a em polos valorizados neste sentido que Mckee adota, em que “positivo” equivale a “bom” e “negativo” a “ruim”. Quando me ponho a escrever, tenho pouco interesse em julgar se os acontecimentos da minha história descrevem uma realidade desejável ou indesejável. Em verdade, neste tipo de trabalho, não me guio tanto pela preocupação de pensar como nosso mundo deveria ou não deveria ser; apenas tento entender diferentes aspectos de como ele é e me basear nessas ideias ou impressões para fazer uma boa história. Deixo ao leitor ou espectador o trabalho de julgar se as histórias específicas de meus personagens devem ser lamentadas, celebradas, erigidas

em exemplo ou algo neste sentido, caso essa discussão lhe interesse; o que eu busco é compreendê-las.

Ao mesmo tempo, não acho que abandonar essa valoração em termos de “bom” e “ruim” signifique uma grande perda para a estratégia de Mckee. Ainda que nos abstenhamos de julgar os polos em termos de quais são ou não são desejáveis, me parece perfeitamente possível pensar a história em termos de oposições de valores: nosso personagem, por exemplo, pode oscilar entre “confiança” e “desconfiança”, “dúvida” e “certeza”, sem que precisemos definir qual polo ele deveria escolher para ser feliz (ou algo que o valha).

Minha segunda ressalva também tem alguma relação com minha falta de interesse em julgar demais o mundo em lugar dos leitores ou espectadores. De fato, estruturar o filme em torno de uma frase assertiva (e sua contra-ideia) é uma estratégia muito útil, no sentido em que dá um direcionamento razoavelmente claro ao nosso trabalho. Ainda assim, tendo a achá-la muito limitadora em certo sentido, pois parece simplificar demais a forma como uma história é capaz de trabalhar certo assunto.

Tomemos uma frase assertiva como “O amor preenche nossas vidas quando subjugamos as ilusões intelectuais e seguimos nossos instintos”. Ao recortar o mundo com essa interpretação, ela já estabelece algumas noções mais ou menos gerais a partir das quais pretende guiar uma discussão: “amor”, “ilusões intelectuais”, “preencher uma vida” etc. Ora, por outro lado, não me parece que um filme defina com tanta clareza essas categorias básicas. Se assisto o filme que inspirou Mckee a escrever o exemplo acima, posso interpretá-lo sem jamais apelar para uma noção como “instinto”. Ou seja, enquanto Mckee defende que um bom trabalho afirma que o mundo é de tal ou tal forma, tendo a achar que ele faz mais do que isso, pois não elabora, de partida, um recorte tão preciso. Podemos, sim, ler um filme como uma frase assertiva; mas acho que isso deixa de fora muitas coisas interessantes<sup>32</sup>.

---

<sup>32</sup> Opto por manter a discussão em um nível bastante intuitivo, tanto para não me alongar demais quanto para não perder de vista meu interesse imediato: a forma como interpreto a noção de um “tema central” ao filme enquanto escrevo.

Ao mesmo tempo, no papel de roteirista, não me ponho a escrever porque tenho a intenção de *dizer* algo, no sentido de fazer um juízo específico sobre o mundo. Neste ponto me separo da concepção que Paul Schrader e Mckee parecem sugerir, de que o objetivo de uma obra é organizar certos recursos para “transmitir uma mensagem”, levar certo conteúdo intelectual ou afetivo da minha mente para a mente dos membros do público, assim como um caminhão leva sua carga de uma cidade a outra. Pessoalmente, se meu objetivo é dizer algo, digo-o; escrever todo um roteiro para tentar fazer o mesmo trabalho me parece um desperdício. Tendo a ver obras de arte como uma provocação que nos sensibiliza e nos leva a pensar, mais do que como uma analogia que propõe juízos possíveis sobre um tema.

O que está em questão com o “tema”, portanto, não é tanto a preocupação de que outras pessoas interpretem o roteiro (e o filme vindouro) da mesma forma que eu. Se elas seguirem outras direções a partir desta experiência, não considero isso, em princípio, como um problema. Trata-se de um recurso que me ajuda a dar certa organicidade ao trabalho como um todo, mantendo em mente algo que me motive a pensar e repensar os acontecimentos do enredo e as trajetórias dos personagens. Ele é um sentimento ou ideia geral que me sensibiliza a respeito do projeto e, se tudo der certo, talvez eu consiga que a história também provoque outras pessoas.

Com tudo isso em mente, tendo a seguir uma sugestão de Guillermo Arriaga, de tentar descrever o roteiro inteiro em uma palavra. Essa palavra é o essencial, o indispensável: ela expressa algo que me sensibiliza em relação à história e perpassa todo o roteiro. As formas específicas como diferentes personagens e acontecimentos irão refletir esse tema podem variar enormemente; ainda assim, seja como for, é essa palavra que serve de referência para pensar a direção da trama em geral ou das cenas específicas.

Arriaga afirmou uma vez, por exemplo, que, enquanto escrevia *Amores Brutos*, a palavra que tinha em mente era “amor”. Ora, se eu assumo uma estratégia como essa, o que está em questão não é ilustrar algo em específico sobre o amor – se ele nos destrói ou nos redime, nos ilumina ou nos cega, e muito menos se ele é bom ou ruim – trata-se de explorar o universo de

possibilidades que o amor me oferece. Ele pode assumir uma variedade enorme de faces a depender do momento do enredo em que nos encontramos.

Arriaga também sugere ao escritor ter em mente, junto com esta palavra que sintetiza o roteiro, uma ideia ou imagem que ele chama “conceito”. Trata-se de encontrar uma forma de esquematizar a estrutura mesma do enredo, mais do que seu significado ou tom. No caso de *Amores brutos*, Arriaga mencionou que tinha em mente a ideia de “confusão” – mais especificamente, a confusão característica que ele sentiu durante um acidente de carro. Já em *Três enterros*, o conceito era justamente o de que o personagem Melquiades Estrada seria enterrado três vezes<sup>33</sup>, sendo que o último enterro seria precedido de uma jornada.

Essa estratégia, a meu ver, dá ao roteirista a oportunidade de pensar uma estrutura para seu roteiro a partir das características dramáticas e temáticas específicas ao projeto. Os pontos de virada; a organização do tempo mesmo da narrativa (que não precisa ser pensado linearmente); e o ritmo da história são todos pensados em função deste conceito.

Voltemos, porém, ao caso do tema de *Quarta-feira de cinzas*. Confesso que, inicialmente, não me preocupei muito com esse aspecto do trabalho. Parti da convicção de que, se eu conseguisse montar um enredo que funcionasse em algum nível, no simples sentido de ser coerente, minimamente verossímil e interessante, encontraria uma forma de interpretá-lo em termos de uma ideia ou emoção geral. Ainda assim, em minhas primeiras conversas com Fábio Brasil, naturalmente lhe perguntei qual ele imaginava ser o tema dessa história ou o que especificamente o interessava nela. Alguns assuntos importantes para a narrativa foram mencionados, mas não chegamos a precisar um como o “tema central” no sentido que foi discutido mais acima.

Lendo o argumento original, tendo a perceber duas linhas temáticas principais que parecem percorrer todo o enredo. Uma seria a oposição entre “responsabilidade e irresponsabilidade” – que, até hoje, muitos leitores tendem a identificar no roteiro. Afinal, é uma história com vários personagens jovens, todos de classe média-alta, viajando para se divertir no carnaval; e o conflito

---

<sup>33</sup> O título original do filme, inclusive, é “Three burials of Melquiades Estrada”.

central da trama nasce do fato de que uma de suas ações acaba tendo consequências muito mais drásticas do que imaginavam. Temos claramente uma série de elementos que apontam para um valor de “inconsequência” ou “irresponsabilidade” e outros (os elementos de antagonismo) que colocam esses valores em crise, pendendo para uma ideia de “responsabilidade”, de “consequências”.

Como ressaltai antes, eu, por inclinação pessoal, tendo a buscar uma forma de ver esses dois valores que não implique em um julgamento moral, no sentido de considerar “responsabilidade” como um valor “bom” ou “desejável” e “irresponsabilidade” como “ruim” ou “condenável”. Ainda assim, é um tema que naturalmente se abre a esse tipo de interpretação. Justamente por isso, deixei-o de lado por muito tempo e resolvi me concentrar em desenvolver os personagens principais; julguei que, dentre as possibilidades que essa história me oferecia, compreender como esses jovens vivenciavam os diferentes acontecimentos era mais interessante que me debruçar sobre essas duas noções mais gerais.

A segunda linha temática que, desde o começo, me chamou a atenção tem relação com a dinâmica que existe entre os membros desse grupo. Ao ler o argumento original, fiquei com a impressão de que o tom de luto que pairava em diferentes cenas tinha relação não só com a morte literal de Marlene, mas com os laços de amizade que existiam entre os rapazes. Enxerguei a história da seguinte forma: trata-se de um grupo de amigos que, apesar de se conhecerem de longa data, já não se viam a algum tempo, pois André estava ausente. Por algum motivo, desde o início supus que André havia passado dois ou três anos estudando no exterior. Ainda assim, quando ele volta ao Brasil, todos se reúnem e saem juntos novamente, agindo como se tudo continuasse exatamente igual ao que era antes. Era como se eles retomassem sua amizade por hábito, por enxergarem-na como algo natural ou dado.

Daí, deixei a imaginação caminhar: talvez, como o passar dos últimos anos, cada um deles tivesse mudado de maneiras mais ou menos sutis e as relações antigas já não pudessem se sustentar por muito tempo. A crise com o cadáver era apenas um pretexto que trazia à tona tensões que já estavam

prontas para surgir entre os amigos. Assim, cheguei a anotar, na cópia impressa que tinha do argumento original: “subtema: caráter efêmero das relações de amizade?”. Deixei essa ideia guardada e continuei trabalhando.

Foi apenas depois de escrever o primeiro tratamento do roteiro, enquanto buscava repensar o arco pelo qual André passaria durante a história, que acabei chegando ao rumo que busquei seguir na segunda versão.

Como mencionei na seção sobre “personagens”, o arco que havia imaginado inicialmente para André não me satisfazia. Para piorar, não só o clímax, como o ponto de virada na metade do Segundo Ato começou a me incomodar também. O fato é que não me convencia a ideia de que André se sentir *culpado* pela morte de Marlene era realmente o problema. Achava difícil imaginar esse personagem sofrendo internamente por conta de um princípio ético ou moral, no sentido de o caráter injusto da morte de Marlene lhe causar uma dor tão grande. Enxergando o mesmo ponto por outra perspectiva, poderia dizer que não me parecia crível a possibilidade de André decidir ir à polícia apenas porque sentia necessidade de restaurar alguma forma de justiça; era preciso compreender como ele chegava a essa escolha por uma via mais pessoal, emocional.

Por isso, tentei me debruçar por mais tempo sobre o que exatamente incomodava André nesta situação. Por que a ideia de desaparecer com o cadáver e nunca mais falar no assunto lhe parecia insuportável? Com o tempo, começou a me parecer que é a segunda parte desta tarefa que mais tortura o personagem, e não a primeira: ele poderia tolerar a opção de esconder o cadáver para não ser acusado de assassinato; mas, passar o resto de sua vida sem nunca mais mencionar este episódio, agindo como se nada tivesse acontecido, isto, sim, lhe é inconcebível.

Uma experiência como essa lhe causou uma impressão forte demais, que ele não pode simplesmente ignorar. André sente a necessidade de responder a essa provocação de alguma forma, de sentir ao máximo suas consequências; e, por conta de outros aspectos de sua sensibilidade, como sua insegurança, ser pego pela polícia ou ir a ela por vontade própria é a melhor maneira que

encontra de fazê-lo. Esconder esse grande acontecimento seria o mesmo que torná-lo banal, algo que ele simplesmente não consegue fazer.

Naturalmente, a meu ver, o próprio André não enxerga a situação desta forma. Ele sente uma inquietação terrível dentro de si, impelindo-o para uma certa direção, e tendo a achar que a melhor maneira que ele mesmo teria de descrever isso seria como um “peso na consciência”. Ele sente que, se não for à polícia, será assombrado por esses acontecimentos pelo resto de sua vida. Mesmo nós, enquanto leitores e escritores, podemos interpretar tudo isso por diferentes ângulos; este que descrevo é aquele que não só me parece mais plausível, como também mais fundamental. É a partir deste movimento de não abrir mão de uma experiência que consigo entrar na pele de André neste momento da trama e vivenciá-la junto com ele.

É bastante curioso que, ao ler o argumento mais recente que escrevi, Daniel Burman tenha apontado exatamente esta ideia com muita clareza. Em sua perspectiva, a história era basicamente sobre como “os cadáveres não podem ser definitivamente enterrados”, querendo dizer que experiências como essas não podem ser simplesmente desconsideradas ou esquecidas, pois elas se tornam parte de nós.

É esse mesmo movimento de crise que me permite pensar porque André reage a tudo isso de uma maneira diferente de seus três amigos. Apesar de, até a presente versão, isso não ficar claro no roteiro, sempre imaginei que, em um momento ou em outro, todos os membros do grupo passavam por um sentimento análogo, de que esse era um acontecimento grande demais para ser ignorado ou esquecido. André, porém, é o único que fala mais sobre essa sensação (com Fernando) e leva tal impulso às últimas consequências. Os outros preferem se preservar, tanto quanto possível, das novas possibilidades que essa tragédia instaura em suas vidas.

Tal diferença de atitudes, por sua vez, me dá uma deixa para abordar aquilo que parece percorrer toda a trama e que me interessa muito mais do que uma questão moral sobre o que os rapazes “deveriam” fazer diante deste cenário. Em última instância, cada um dos quatro precisa encontrar por si mesmo uma maneira de lidar com essa experiência. Eles não podem sequer

ajudar uns aos outros direito, pois cada um tem de dar prioridade à sua maneira de ver a situação, sob a pena passar o resto de sua vida com um grande arrependimento sobre os ombros. André, por exemplo, decide que *precisa* ir à polícia; Fernando, por outro lado, *sabe* que ir à polícia não é uma opção, pois vai lhe trazer péssimas consequências, e precisa impedir o amigo. Por conta dessas necessidades conflitantes, eles não conseguem chegar a um acordo que agrade a todos os quatro. O sentimento que fica, e que me parece ser o tema do roteiro no sentido em que discutimos acima, é o de uma solidão muito fundamental que assume diferentes faces e põe em crise as relações de amizade entre os quatro rapazes.

Interessante notar como, eventualmente, a forma que me parecia mais apropriada de se criar conflito na trama – os choques de pontos de vista entre os diferentes personagens – acabou dando forma ao tema central do roteiro como o vejo atualmente. Ao mesmo tempo, usando uma estratégia como a de Arriaga, posso buscar formas de organizar todos os principais elementos do roteiro em torno de uma palavra que, representando uma ideia complexa, se manifesta em diferentes níveis e formas. Em suma, *Quarta-feira de cinzas* passou a ser um filme sobre *solidão*<sup>34</sup>.

Preservo um ponto em particular da estratégia de McKee: se defino meu tema como “solidão”, tendo a elencar um ou mais valores ou sentimentos opostos, como “pertencimento” ou “companheirismo”. A partir daí, posso pensar os diferentes momentos da trama como percorrendo alternadamente esses diferentes terrenos, ainda que não os considere “bons” ou “ruins”. A sequência em que Rodrigo e Felipe saem para festejar no carnaval é boa para ilustrar este ponto: no momento em que Rodrigo consegue convencer Felipe a aproveitar a farra, este último passa por um momento de “companheirismo”, em que ele sente que partilha um laço com seu irmão; na cena seguinte, a “solidão” fica em evidência, pois Rodrigo volta a usar Felipe em seu próprio benefício de uma maneira bastante explícita. Em um nível mais geral, todo o arco de André passa a ser o de um sentimento de “pertencimento” (no sentido

---

<sup>34</sup> A coincidência do tema com o exemplo dado por Schrader é casual. Não busquei inspiração em *Taxi Driver* para desenvolver este projeto, apesar de o filme me interessar a nível pessoal.

de se sentir parte de um grupo) a um de “solidão” (pois ele precisa responder sozinho a um sentimento que lhe é particular).

Foi com estes pontos em mente que pensei um novo final para o segundo tratamento do roteiro. Já a algum tempo considerava diferentes maneiras de criar um clímax mais eficaz – uma situação que, de fato, forçasse os personagens a resolver o conflito central do filme, de uma maneira ou de outra. A opção de o Del Rei quebrar era interessante de duas formas: neste caso, a decisão de “o que fazer com o cadáver” não poderia mais ser adiada; e, ao mesmo tempo, possuía um valor simbólico, pois o carro representa de alguma forma todo o projeto de os amigos se reunirem novamente e viajarem juntos. Quando o carro se quebra, acaba a viagem.

Ao mesmo tempo (aqui espelho, mais uma vez, a estratégia de Mckee) julguei interessante encontrar uma maneira de resolver o clímax da trama que deixasse o valor de “solidão” em evidência, completando o arco de André. Por isso, busquei uma forma de os outros membros do grupo roubarem de André o direito de decidir sobre o que fazer com o corpo. No caso do segundo tratamento, vemos que eles se aproveitam do momento em que André está inconsciente para queimar o corpo de Marlene.

Busquei, também, delinear um “conceito” que me permitisse visualizar com facilidade a estrutura do filme, seguindo a sugestão de Arriaga. Atualmente, vejo-o como sendo: “metade *road movie*; metade drama”. Com isso tenho em mente que a primeira metade do enredo tem um certo aspecto de aventura, em que os amigos seguem pela estrada passando por desventuras; e, na segunda, a partir do momento que os quatro já estão em Ouro Preto, os desentendimentos e conflitos de ponto de vista passam a tomar cada vez mais espaço e terminam decidindo o rumo da trama<sup>35</sup>.

Essas ideias trazem nova importância a toda uma sequência que discuti mais acima, em que o grupo se separa em duas duplas (Fernando e André; Rodrigo e Felipe). Se pensarmos em termos de “solidão” e “pertencimento”,

---

<sup>35</sup> Curiosamente, é uma estrutura um tanto parecida com a de *Movimento em falso* (já mencionado mais acima), apesar das grandes diferenças que existem entre os dois projetos. Percebi a semelhança apenas retrospectivamente.

vemos que esta sequência marca um momento importante na estrutura da trama, pois é quando a unidade do grupo começa a ficar cada vez mais comprometida. Depois do incidente com as duas moças em Ouro Preto, uma bola de neve de desencontros e ressentimentos começa a se formar, culminando na sequência final do roteiro. Em outros termos, poderíamos dizer que a sequência passa a marcar um ponto de virada em que a história pende de “road movie” a “drama”.

## 5. Conclusões

### 5.1. Encaminhamento do trabalho: tema, estrutura e personagens

Reescrever é a prerrogativa do roteirista. Se meu trabalho é planejar ou tramar um filme que ainda não existe, o cuidado de reexaminar as ideias que inicialmente se apresentam me parece um privilégio grande demais para ser abandonado.

Dessa forma, não tenho a ilusão de achar que o tratamento atual de *Quarta-feira de cinzas* seja a versão definitiva do roteiro. Ainda assim, depois de um texto tão longo e cheio de incertezas, é pertinente sintetizar como enxergo o resultado deste trabalho em seu momento atual.

Começo este último capítulo apontando direções possíveis para a continuação do trabalho. Realço, assim, a “segunda onda” da atividade do roteirista apontada por Carrière e mencionada na Metodologia, oferecendo breves comentários sobre o estado atual do roteiro. Em um segundo momento, teço uma descrição bastante geral do projeto, com uma sinopse propositalmente incompleta (que expressa apenas uma intenção, mais do que a forma como esta será ou não realizada) e perfis curtos para os personagens principais. Se tais informações parecerem muito provisórias ou incompletas, talvez o capítulo anterior desta memória tenha cumprido sua função de retratar a prática do roteiro cinematográfico como um processo de criação.

A meu ver, se deixarmos de lado cenas ou elementos mais específicos (como diálogos ou a caracterização de personagens secundários), o ponto mais problemático do tratamento atual de *Quarta-feira de cinzas* é o final. Apesar de a estratégia de nocautear André e fazer com que seus amigos aproveitem a deixa para lhe roubar o poder de decisão ecoar bem o tema, dramaticamente, não me parece que ela seja satisfatória. Em primeiro lugar, simplesmente porque a resolução do filme se dá fora de quadro, enquanto o protagonista (de forma muito conveniente) está inconsciente. Ao mesmo

tempo, outros leitores me apontaram como a resolução do conflito central parece “fácil demais” ou até “decepcionante”, querendo dizer que a trama parece preparar um acontecimento maior ou mais inesperado para o desfecho.

A solução que tenho encontrado para isso reflete um direcionamento mais amplo no trabalho como um todo: tirar o foco de André e pensar em detalhes as trajetórias de Rodrigo, Felipe e Fernando. Por enquanto, o único que tem seu arco mais ou menos explicitado no roteiro é André, até porque a resolução atual foi pensada tendo em vista esse personagem. A meu ver, só conseguirei pensar em um clímax mais satisfatório para essa trama quando estiver em condições de explorar mais o potencial que um grupo com esses quatro personagens me oferece.

Dessa forma, nos últimos meses, tenho elaborado estratégias para desenvolver o arco de todos os quatro rapazes tendo em vista o tema: a questão é definir com precisão a forma como eles trafegam pelos diferentes valores presentes no filme: “pertencimento” e “solidão”. Um truque que empreguei recentemente para imaginar isso foi me colocar na pele dos personagens no início da trama e em sua resolução para, em seguida, escrever em primeira pessoa os sentimentos e ideias que experimentam. Os perfis que apresento mais abaixo já refletem, ainda que superficialmente, resultados desses exercícios.

Ao mesmo tempo, é relevante pensar o encerramento do roteiro sob dois pontos de vista, que refletem a forma como o conflito central da trama se complica no ponto de virada na metade do Segundo Ato. Quando chegamos ao clímax, duas questões estão pendentes: 1) saber se os rapazes conseguirão ou não sumir com o cadáver e escapar ilesos; 2) definir em que estado a história deixa a unidade interna do grupo de amigos. Por enquanto, tenho gostado muito da ideia de deixar a primeira questão relativamente em aberto, sem responder de forma clara se os quatro serão pegos pela polícia ou não; e concentrar o desfecho no segundo ponto, que me parece mais provocativo. Durante a segunda metade do enredo, a história deixa de ser sobre a crise com o cadáver (ele era apenas o pretexto) e passa, paulatinamente, a ser sobre a solidão de cada um desses personagens.

## 5.2. *Quarta-feira de cinzas em linhas gerais*

*Quarta-feira de Cinzas* é a história de quatro rapazes de Brasília, todos com mais ou menos 22 anos, que viajam de carro até Ouro Preto para comemorar o carnaval. É a primeira vez em três anos que o quarteto se reúne; até recentemente, um deles – André – estava estudando na Europa. No meio do caminho, o grupo resolve passar a noite na estrada, em uma cidadezinha no interior de Minas Gerais. Quando ficam sabendo de um casamento local, resolvem ir de penetras à festa. No fim das contas, porém, eles acabam interferindo em dramas locais que não compreendem muito bem e, na manhã seguinte, encontram não só seu carro vandalizado, como o cadáver de uma mulher no porta-malas. Certos de que serão acusados de matá-la, os rapazes decidem desaparecer com o corpo e fingir que nada aconteceu. Mas, enquanto eles lidam com as dificuldades de efetivar seus planos em plena época de carnaval, as situações de risco que enfrentam trazem à tona tensões cada vez maiores entre os quatro amigos.

ANDRÉ SANTOS (22) é um rapaz sensato, amigável e sensível, mas também bastante inseguro. Desenhista de talento considerável, foi a Turim estudar Teoria e História da Arte em um programa de dupla diplomação. Faz muito pouco tempo que voltou ao Brasil e ainda está tentando se adaptar à sua nova-velha realidade. Não tem planos concretos para o futuro e a incerteza o incomoda. Ele costuma estar um pouco arrumado demais para a ocasião.

Diante de um mundo de inseguranças, André encontra em seu grupo de amigos um mínimo de estabilidade e conforto. Se afastar das pessoas significaria responder sozinho por suas decisões, algo que sempre lhe traz alguma angústia. De volta da Itália, ele se sente em casa a partir do momento que reencontra Fernando e Rodrigo e sai para farrear; porém, no decorrer da narrativa, André sente dificuldade em lidar com alguns caminhos que o grupo resolve seguir. Pressionado por sua angústia – a quem necessariamente tem de responder sozinho – André será levado a trair seus amigos.

FERNANDO MORAES (23) estuda Engenharia Civil na Universidade de Brasília e tem um pavio bastante curto. Sempre gostou de ficar muito tempo fora de casa para se afastar dos numerosos parentes barulhentos com quem

mora e acabou aprendendo a ser muito independente. Por outro lado, é muito leal aos poucos amigos que tem. Ele é alto e mal-encarado, a ponto de ser chamado pelos amigos de “Marginal”. Como é o mais velho do grupo, foi sempre ele quem conseguiu bebida ou maconha para os amigos farrearem juntos. Seu grande orgulho é o Del Rei usado que comprou de um tio com seu próprio dinheiro.

Fernando passou a infância imerso em várias pequenas intrigas familiares encenadas na casa onde vivia. Com o tempo, seu maior desejo se tornou ficar longe de egoísmo e falsidade; e ele vê em seu pequeno grupo de amigos um dos poucos lugares onde consegue fazê-lo. André em especial é uma pessoa “do bem”, em quem você pode confiar e com quem pode contar sempre. No decorrer da história, conforme Fernando sofre mais e mais as consequências de ações que terminam por se revelar egoístas, o porto seguro que tinha construído para si será fundamentalmente colocado em crise.

RODRIGO PEREIRA (22) é inteligente, charmoso e tem um sorriso de canalha. Pretende seguir os passos do pai, um bem-sucedido advogado de Brasília, e está para se formar em Direito. Não tem nenhuma paixão em particular pela profissão; ele apenas nunca nem considerou outra possibilidade. Faz amigos com facilidade, mas não se sente atrelado a eles de forma alguma.

Em verdade, Rodrigo é o centro de seu mundo<sup>36</sup>. Não é o caso de afirmar que ele é mesquinho ou narcisista; trata-se de um aspecto implícito de sua sensibilidade. Até onde ele sabe, via de regra, Rodrigo consegue enxergar tudo o que há de importante ou interessante para se ver no mundo e, inversamente, se ele desconhece algo (a capital da Guiné francesa ou os pensamentos íntimos de alguém, por exemplo), é porque não é importante ou ele não deveria conhecer. Seus interesses vêm sempre em primeiro lugar porque eles moldam sua visão de mundo e um nível muito fundamental: o que lhe parece razoável ou sensato sempre é aquilo que lhe é conveniente em algum nível. Em parte, são essa confiança e essa tranquilidade que o tornam tão divertido. Ao longo da trama, porém, Rodrigo será confrontado com o fato de que os interesses de

---

<sup>36</sup> Albert Camus descreve com grande habilidade uma sensibilidade parecida com essa no segundo capítulo de seu último romance, *A queda* (1956).

seus amigos divergem dos seus e, em um nível mais drástico, com o fato de que o mundo ao redor dele é estranho: ele não se molda a partir do que Rodrigo imagina ou deseja.

FELIPE PEREIRA (20), por fim, é baixo e aparenta ser mais novo do que realmente é. Estuda Direito na Universidade de Brasília, como o irmão mais velho, e é alvo constante das piadas de Rodrigo e seus amigos. Ao mesmo tempo, porém, Felipe é mais sensível que o irmão aos sentimentos dos outros, e tende a ser levado por suas emoções com mais facilidade. Gosta de uma boa farra e não é muito exigente: não importa muito onde é a festa, qual bebida estão servindo ou qual é a música que está tocando, desde que as pessoas estejam se divertindo. Como Rodrigo não tem interesse por esportes ou atividades físicas em geral, Felipe encontrou aí um pequeno nicho de individualidade: faz academia regularmente e acompanha campeonatos de luta livre. Passou a fazer parte do grupo nos últimos três anos, enquanto André estudava fora.

Rodrigo sempre foi seu referencial mais importante de maturidade, masculinidade e competência; por isso, até hoje Felipe tende a viver um pouco à sua sombra. Por um lado, ele se identifica com o irmão e sente que os dois partilham um laço; por outro, constantemente esbarra em pontos de divergência entre os dois. Ao mesmo tempo, Felipe tende sutilmente a achar que Rodrigo e seus amigos (que funcionam, de certa forma, como extensões do irmão) são mais capazes ou sensatos que ele. Por isso, apesar de discordar dos outros em muitas ocasiões, é levado a adotar o curso de ação que eles escolhem. Até o final da trama, Felipe será levado ao ponto de contrariar o irmão mais velho e assumir suas próprias decisões...

Ou não. Encerro esta Memória com uma porta entreaberta.

# REFERÊNCIAS

## Bibliografia

CAMPBELL, Joseph. *The hero with a thousand faces*. New Jersey: Princeton University Press, 1968.

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

CANGUILHEM, Georges. *O normal e o patológico*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *Prática do roteiro cinematográfico*. São Paulo: JSN Editora, 1996.

CHIÓN, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

GRANGER, Gilles-Gaston. *A ciência e as ciências*. São Paulo: Editora UNESP, 1994.

HEMPEL, Carl G. *Filosofia da ciência natural*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1974.

MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MOORE, Alan. *Writing for comics*. Illinois: Avatar Press, 2003.

RABIGER, Michael. *Direção de cinema*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007.

SNYDER, Blake. *Save the cat!: the last book on screenwriting you'll ever need*. Michigan: Sheridan Books, 2005.

STEMPEL, Tom. *Framework: a history of screenwriting in American film*. New York: Syracuse University Press, 2000.

THOMPSON, Richard. Screenwriter: Taxi Driver's Paul Schrader interviewed by Richard Thompson. *Film Comment*, New York City, v. 12, n. 2, p. 6 – 19, Março-Abril, 1976. Disponível em: <<http://www.paulschrader.org/articles/pdf/1976-TaxiDriver.pdf>>

VOGLER, Christopher. *The writers journey: mythic structure for writers*. Michigan: Sheridan Books, 2007.

## Referências literárias

*A queda* (1956), de Albert Camus.

*Crime e Castigo* (1886), de Fiódor Dostoiévski.

*Damian: história da juventude de Emil Sinclair* (1919), de Herman Hesse.

## Filmes mencionados

*Amores Brutos* (2000), de Alejandro Gonzáles Iñarrító. Roteiro por Guillermo Arriaga.

*Fargo* (1996), de Joel Cohen. Roteiro por Ethan Cohen e Joel Cohen.

*Festim diabólico* (1948), de Alfred Hitchcock. Roteiro por Arthur Laurents e Hume Cronyn; baseado na peça de Patrick Hamilton.

*Movimento em falso* (1975), de Wim Wenders. Roteiro por Peter Handke; baseado no romance de Johann Wolfgang Goethe.

*O beijo da mulher-aranha* (1985), de Hector Babenco. Roteiro por Leonard Schrader; baseado no romance de Manuel Pig.

*O Exorcista* (1973), de William Friedkin. Roteiro por William Peter Blatty.

*Pacto de sangue* (1944), de Billy Wilder. Roteiro por Billy Wilder e Raymond Chandler; baseado no romance de James M. Cain.

*Psicose* (1960), de Alfred Hitchcock. Roteiro por Joseph Stefano; baseado no romance de Robert Bloch.

*Pulp Fiction: tempos de violência* (1994), de Quentin Tarantino. Roteiro por Quentin Tarantino.

*Sinais* (2002), de M. Night Shyamalan. Roteiro por M. Night Shyamalan.

*Taxi Driver* (1976), de Martin Scorsese. Roteiro por Paul Schrader.

*Thelma & Louise* (1991), de Ridley Scott. Roteiro por Callie Khouri.

*Três enterros* (2005), de Tommy Lee Jones. Roteiro por Guillermo Arriaga.

# ANEXO A

## Argumento original por Fábio Rodrigues Brasil

### Personagens:

**Sandro:** 21 anos de idade, estudante de medicina na universidade de Brasília. Calmo, honesto, franco, porém deixa-se levar facilmente nas confusões de seus amigos.

**Fernando:** 20 anos, Estudante de engenharia na universidade de Brasília. Dono do carro e condutor. Nervoso, mandão, seguro e decidido.

**Felipe:** 21 anos, estudante de direito.

**Rodrigo:** 23 anos, estudante de direito. Irmão de Felipe

**André:** 21 anos. Estudante de artes na Europa, de férias no Brasil.

### Argumento:

Sandro, Fernando, Felipe, Rodrigo e André viajam de carro em uma estrada no interior do estado de Minas Gerais, indo para cidade de Ouro Preto, onde vão festejar o carnaval. Eles têm entre 20 e 25 anos, são todos estudantes na universidade de Brasília e amigos de infância. Dentro do carro o clima é festivo, álcool, maconha e musica animam a viagem. O calor é escaldante, a paisagem do cerrado desfila em alta velocidade.

No por do sol, já no meio do caminho, a estrada passa por uma pequena cidade, com construções simples de até dois andares. Bares, igreja evangélica, oficinas mecânicas e mercadinhos são ocupados por pessoas simples vivendo em um ritmo de cidade na beira de estrada. Três moças locais, arrumadas e maquiadas atravessam a rua na frente do carro que freia bruscamente. Fernando, o condutor, sai do carro pedindo desculpas educadamente. As meninas não se importam, pois já estão acostumadas com o risco da estrada que atravessa a cidade. Elas sorriem e pedem desculpas também. Felipe e Rodrigo saem do carro, assanhados, elogiam e se apresentam descontraidamente. Michele, Rosa e Madalena regulam com a idade dos rapazes, são moças rústicas e charmosas. Michele é a mais extrovertida, e se apresenta em nome das três. Sandro e André saem do carro e se juntam ao resto do grupo que se formou na calçada.

Os olhares de André e Madalena se cruzam frequentemente enquanto Felipe e Rodrigo puxam conversa com Michele. Ela conta que estão indo para o casamento do primo e os convida. Os universitários as seguem por uma rua de

terra e chegam a uma casa simples, sem portão, com uma pintura branca suja de poeira vermelha. No jardim de terra batida acontece uma festa de casamento. Uma musica evangélica toca para receber os convidados. O grupo de amigo chega completamente destoadado do resto dos presentes que estão todos arrumados para a ocasião. Apesar da desconfiança dos locais, os universitários participam da cerimônia e da festa sempre com um tom de deboche. André se envolve com Madalena, uma bela morena com traços de índia que todos os homens da cidade desejam. Eles partem discretamente da festa, mas são vistos por um grupo de homens.

André a leva de carro até um terreno baldio afastado da cidade. O casal conversa sobre suas respectivas vidas. André conta que mora na Europa e esta apenas de férias, ela o escuta com admiração e comenta brevemente e envergonhada sua vida simples e seu desejo de partir. André faz um retrato dela no seu caderno de esboços. Com muita ternura, eles se beijam e fazem amor apaixonadamente dentro do veículo. O casal é interrompido por uma patrulha policial que passa pelo local e ilumina o interior do carro com uma lanterna, a moça fica assusta ao ver os policiais que a reconhecem e ela pede para partir imediatamente.

Madalena pede para André deixá-la na esquina de sua rua para que eles não sejam vistos.

*A moça caminha na rua escura, de repente um farol de carro se acende brutalmente em seu rosto. Dois homens que ela parece reconhecer lhe oferecem uma carona que recusa. Um dos homens sai do carro, o farol se apaga e ouve-se o som da moça correndo e soltando um grito surdo. (O que você acha de introduzir essa sequencia, sendo que esse mistério tem que ser resolvido no fim).*

No dia seguinte os jovens saem de uma pequena pousada e encontram o carro vandalizado, retrovisores e o vidro de trás quebrado. As pessoas na rua os observam, sente-se a hostilidade no ar. O grupo parte apressadamente da cidade, apesar dos protestos de Fernando, o dono do carro. No caminho cada um conta sua aventura da noite anterior, acabam esquecendo o episodio do carro e assumem todos a responsabilidade de fazer uma vaquinha para pagar o concerto em Ouro Preto. Eles param o carro no acostamento da estrada para buscar maconha no porta malas. Ao abrir o compartimento, Felipe se depara com o corpo ensanguentado de Madalena com um pedaço de papel na boca e uma faca. André reconhece Madalena e fica em estado de choque. Sandro propõe de apresentar-se imediatamente a policia, mas os irmãos Felipe e Rodrigo que são estudantes de direito descartam a proposta. Chocados e sem saber o que fazer, eles decidem continuar a viagem até a casa de Fernando em Ouro Preto e guardar o cadáver até determinar que atitude tomar.

Na cidade de Ouro Preto o carnaval esta no auge, a musica ressoa pela cidade. Os amigos chegam de noite e passam com o carro, pelas ruas lotadas, entre os foliões em festa.

A casa de Fernando é relativamente grande, possui uma garagem intramuros, o que os permite levarem até o seu interior o corpo embrulhado em um saco de dormir sem chamar a atenção dos passantes. Ao entrarem, Sandro toma a atitude de esvaziar a geladeira e por o cadáver dentro.

Iniciam uma discussão sobre o que fazer, cada um analisa a situação de um ponto de vista. Fernando e Sandro querem ir a polícia, mas Felipe e Rodrigo argumentam contra e propõem de esconder o corpo e esquecer a situação. André permanece calado em um canto. Surgem questionamentos, previsões e hipóteses, a discussão esquenta e o grupo se divide. Rodrigo e Felipe partem brutalmente da casa. André fica em estado de choque deitado na cama. Sandro e Fernando ficam na sala conversando objetivamente tentando achar uma solução, mas acabam dormindo.

Nas ruas de Ouro Preto, Rodrigo e Felipe em silêncio bebem cachaça em um bar. Embriagados eles partem para a folia como se nada estivesse acontecendo. Dançam exageradamente e paqueram todas as meninas que passam por eles. No fim da noite, eles encontram duas garotas igualmente bêbadas e as levam para casa.

No dia seguinte de manhã, uma das moças é a primeira a acordar, ela vai para a cozinha procurar algo para comer. Os armários estão vazios e ela vai em direção a geladeira. Ao abrir a porta surge André, ela tem tempo de ver o saco de dormir que esta dentro. Sorrindo para ele, pergunta em tom de deboche o que era aquilo dentro da geladeira. André se sente ameaçado e expulsa as meninas aos gritos, acordando a todos.

Com medo de serem denunciados a polícia, eles partem rapidamente da cidade levando o corpo de Madalena. Fernando dirige em silêncio, aleatoriamente sem saber para onde está indo. Sandro discute com os irmãos, ele os acusa de levarem as moças até a casa, pondo em perigo o grupo. Os irmãos revidam se isentando da culpa de Madalena estar no porta malas. Fernando conduz em alta velocidade, chamando a atenção de uma viatura de polícia que aciona a sirene. Fernando aumenta a velocidade, deixando um espaço maior em relação aos policiais. Depois de uma subida, os policiais ficam fora de vista, Fernando dobra para uma estrada de terra e conduz cerrado adentro. Ele dobra varias vezes, passa por bifurcações, por dentro da mata e para em um descampado. Os jovens ficam atentos esperando um sinal da viatura que acabam de despistar. Ao anoitecer, eles acendem uma fogueira, ninguém fala. Fernando finalmente se pronuncia: ele também acusa os irmãos de irresponsabilidade; Sandro toma o seu partido. Eles revidam, a discussão se transforma em uma briga violenta. André, que permanecia calado sentado num canto se levanta, vai até o carro, abre o porta malas e descobre o rosto de Madalena, ele repara no papel que esta em sua boca e o retira com dificuldade. Ao desembulhar o papel ele descobre o retrato que fizera dela na noite em que estiveram juntos. Ele pega o corpo no colo, caminha com um olhar vazio em direção aos amigos, passa por eles interrompendo a briga, para em frente a fogueira e a joga nas chamas.

O fogo sobe consumindo Madalena, as faíscas sobem em direção ao céu estrelado.

Entra o título do filme: Quarta feira de cinzas.

*Segunda opção de fim:*

*Os jovens partem da cidade de ouro preto, e no caminho decidem voltar na cidade de Madalena para deixar o corpo na rua em que ela mora. Eles chegam de noite, e quando param o carro na rua, um farol (o mesmo que iluminou Madalena no início do filme) se acende. E uma viatura de polícia, uma caminhonete. Um dos homens dentro do carro dá a ordem de atirar. O tiro quebra o vidro do motorista causando apenas feridas de estilhaço. Os jovens partem a toda velocidade, seguidos pela caminhonete. Eles conseguem tomar distância e dobram numa estrada de terra...*

*O final é o mesmo.*

## ANEXO B

### Biografia de André (fragmentos)

“André nasceu em 1990 (signo - \_\_\_\_\_), Brasília. Estudou desde a 1ª série na mesma escola particular, na Asa Sul; e, por muito tempo, a Asa Sul foi a única região da cidade que ele conheceu”.

[...]

“Sua mãe trabalhava na embaixada da \_\_\_\_\_ como tradutora e seu pai é professor de matemática (já lecionou em escolas particulares e em um cursinho). André nunca teve muitos problemas de disciplina quando criança, então o foco de seus pais sempre esteve na educação intelectual e cultural [...]. Assim, André começou e abandonou muitas atividades – foram o desenho e a pintura que perduraram”<sup>37</sup>.

André passou a maior parte de seu tempo sozinho durante boa parte do Ensino fundamental. Era um garoto simpático, mas não levava amigos para casa. Uma exceção a essa regra foi Rafael – um garoto que conheceu na 2ª série [...]. Rafael parecia alheio à rotina do colégio: transitava em lugares que eram proibidos, pegava livros da biblioteca sem autorização (só por exibicionismo – ele nem mesmo os lia) e furtava pequenas coisas e tudo isso impressionou bastante André<sup>38</sup>. Eles costumavam se encontrar em uma escadaria perto da sala dos faxineiros, trocar novidades e planejar alguma coisa pra fazer. André mal se dá conta disso, mas até hoje escadas lhe dão uma sensação vaga de mistério, como se os degraus escondessem algum segredo”.

[...]

“Ele começou a sair mais com um grupo já na sétima e oitava séries. Os membros desse grupo – que incluía Rodrigo e mais três (Guilherme, Paulo e Matheus) – interagem bastante entre si em grande parte por sentarem em carteiras próximas umas às outras na sala de aula. Rodrigo entrou na escola de André na 7ª série e se enturmou rápido.”

“Foi com esse grupo que André teve suas primeiras aventuras românticas mais bem sucedidas. A primeira vez foi em uma festa junina: na verdade, foi a menina quem veio se apresentar (era a amiga de uma colega de classe [...])”.

---

<sup>37</sup> André também fazia aulas de inglês à tarde, quando ficou mais velho.

<sup>38</sup> Era todo um mundo diferente do ordinário.

“[...] ele tirou algumas de suas piores notas no início do 1º ano do Ensino Médio. Apesar de Fernando estudar na classe de André desde a 4ª série, foi só nesse momento que eles começaram a se conhecer melhor – durante as aulas de recuperação de matemática. [...] Fernando sempre foi muito ‘na dele’ no colégio e nunca fez muitos amigos. Ao mesmo tempo, o grupo de amigos de André se desarticulou um pouco. Ele e Rodrigo, por exemplo, quase não se viam.

No segundo ano, André arrumou sua primeira namorada [...]. Ela tocava clarineta e flauta doce e gostava muito de música clássica. Os amigos de André a achavam extremamente bizarra, para não dizer simplesmente feia, mas ela o fascinava. [...] Neste período, André chegou a desenterrar seu violão para aprender alguma coisa de música, mas acabou desistindo”.<sup>3940</sup>.

[Em Turim:]

“Durante o 1º ano, ele dividiu o apartamento com outros estudantes de intercâmbio [...]. Dos três, apenas Pedro já tinha morado sozinho, o que fez com que André aprendesse coisas básicas sobre cozinha e limpeza com ele. Michel não tinha interesse algum nas atividades domésticas, então, até que fosse convocado, se abstinha silenciosamente de participar”.

[...]

“Em seu segundo ano no exterior, ele se mudou para um apartamento mais barato e passou a morar só. Foi uma experiência um tanto desconfortável, o que fez com que ele começasse a ficar o máximo de tempo possível na rua, onde houvesse gente”.

[...]

“Muitos outros colegas merecem menção: Cassandra era uma moça baixinha que fazia você se sentir em casa onde quer que estivesse [...]. Joana, por sua vez, tinha uma personalidade muito forte e um tanto belicosa, e André achava difícil se aproximar dela”.

[Últimos meses:]

“[...] ele sentia uma melancolia um tanto estranha em relação a tudo ao seu redor. [...] Neste último período, encheu cadernos e mais cadernos de rascunhos com retratinhos e desenhos de detalhes das ruas, bares, do céu e da fachada dos edifícios. Seu estilo, nesta altura, havia se tornado muito econômico [...]. Quando enfim embarcou de volta para o Brasil, levou em sua bagagem uma espécie de diário visual dos últimos seis meses em Turim”.

---

<sup>39</sup> A dedicação e exigência que ela tinha para com a música estimularam André a ser mais exigente com o próprio trabalho.

<sup>40</sup> Foi com ela que ele fez sexo pela primeira vez.

# ANEXO C

## Argumento para o segundo tratamento

Um Del Rei velho, mas em boas condições, voa baixo por uma estrada em Minas Gerais, arrastando consigo uma música barulhenta. Dentro dele há quatro rapazes de Brasília. O dono do carro é FERNANDO (23), o sujeito mal encarado no banco de trás vestindo roupas bem velhas; mas quem dirige é RODRIGO (22), um cara charmoso com sorriso de canalha. O irmão de Rodrigo, FELIPE (20), está no banco do passageiro, e briga contra o sacolejar do carro para enrolar um cigarro de maconha. Por fim, ANDRÉ (22) é o rapaz no banco de trás que tenta convencer os outros três a abaixar o volume da música, pois sua mãe acaba de telefonar para saber como anda a viagem. Ele é um sujeito simpático que evita conflitos e tem um quê de estrangeiro. Como André passou os últimos três anos estudando na Europa, é a primeira vez em um bom tempo que o quarteto se reúne. Estão todos de bom humor.

A viagem segue muito bem, com um único porém: o GPS de Rodrigo está sem sinal. Mais tarde, quando param em um posto para pedir informações, os quatro descobrem que estão no caminho errado há muito tempo – tentando chegar a Ouro Preto, eles quase foram parar em Uberaba. Apesar do tempo perdido, o grupo ainda tira uns minutos para pregar uma peça em Felipe antes de pegar a estrada novamente.

Por conta do desvio, quando começa a anoitecer os quatro rapazes ainda estão longe de chegar a Ouro Preto. Ao se aproximarem de uma minúscula cidadezinha do interior, André propõe que eles procurem um hotel para passar a noite. Distraído enquanto ele e André jogam conversa fora, Rodrigo nem repara em DUAS MOÇAS que atravessam a estrada logo à frente, e por pouco consegue frear antes de atropelá-las. André e o motorista descem do carro para pedir desculpas às pedestres, e não podem deixar de notar que as duas estão em trajes de gala. As moças vão embora e os quatro amigos resolvem dormir em um hotel por ali, mesmo.

No hotel, o quarteto entreouve uma conversa que o gerente do lugar tem com a atendente e descobre que está acontecendo um casamento na cidade. Rodrigo logo propõe que eles apareçam de penetas na festa. André acha que a ideia é receita para encrenca, mas é voto vencido e termina acompanhando os outros três.

Apesar de suas roupas e modo de falar destoarem visivelmente dos outros convidados da festa, os quatro brasilienses acabam conseguindo se enturmar, cada um à sua maneira. Fernando e Felipe fazem amizade com alguns convivas bons de copo enquanto Rodrigo e uma menina local arrumam um

lugar discreto para ficarem a sós. André reencontra uma das moças que quase foram atropeladas mais cedo, MARLENE (20), e puxa conversa com ela. Os dois se dão bem e, como fica claro que Marlene não está muito interessada na festa, eles saem para dar uma volta pela cidade. Depois de algum tempo, terminam dividindo um cigarro de maconha no Del Rei de Fernando.

Marlene fica intrigada quando descobre que André estuda pintura, e mais ainda quando ele conta que morou na Europa até recentemente. Ele folheia seu caderno de bolso e mostra desenhos que fez das ruas de Turim enquanto esteve lá. Pressionado pela menina, André acaba até rascunhando um retrato de Marlene. Os dois terminam se beijando e, apesar do espaço apertado do carro, encontram uma posição confortável para fazerem sexo.

Quando já estão no meio do ato, alguém bate contra a janela. É um POLICIAL JOVEM (28) e de aspecto rude que pede para eles descerem do carro. Marlene fica instantaneamente muito nervosa – aparentemente ela e o policial se conhecem. Apesar disso, ela o confronta, e se recusa a lhe dar satisfações sobre sua vida pessoal. André tenta descobrir o que exatamente está acontecendo, mas o policial se irrita e o subjuga, pronto para prendê-lo por portar maconha. É Marlene quem intervém e eventualmente convence o policial a ir embora, apesar de ele visivelmente não estar satisfeito com a situação. André não consegue que Marlene lhe explique o que acabou de acontecer e os dois se separam com simplicidade.

Enquanto isso, no casamento, Rodrigo também é pego se engraçando com uma moça local, o que faz com que ele, Fernando e Felipe sejam expulsos da festa a pontapés. Eles caminham de volta ao hotel, seguidos pelos olhares raivosos dos outros convidados.

Os quatro amigos acordam tarde no dia seguinte: uns com hematomas, outros de ressaca. Ainda assim, o alto astral do grupo continua intacto. Quando saem do hotel, porém, encontram o Del Rei de Fernando brutalmente vandalizado. O para-brisa está rachado, a lataria arranhada e amassada, um farol traseiro está quebrado, um retrovisor foi arrancado... Ele parece ter sido atacado por uma gangue. Fernando acha que foram as pessoas do casamento e quer fazer algo a respeito, mas André conta que um policial o pegou fumando maconha na noite anterior e que seria melhor sair da cidade logo. Rodrigo concorda – quando a cidade inteira te odeia e um policial não vai com a sua cara, é hora de ir embora. Eles jogam suas mochilas no banco de trás do carro e partem.

O Del Rei massacrado segue pela estrada, com Fernando no volante, e os quatro rapazes tentam se acalmar. Concordam que poderia ter sido pior e combinam de fazer uma vaquinha para ajudar Fernando a pagar o concerto. Por fim, quando Rodrigo encontra uma calcinha largada no chão do carro, as aventuras de André tomam conta do rumo da conversa e as preocupações são logo deixadas de lado.

O grupo ainda troca anedotas da noite anterior quando param em um posto para comer alguma coisa. André fica para trás para colocar as mochilas no porta-malas e um funcionário do posto, impressionado com o estado do Del Rei, vem puxar conversa. Enquanto fala com o funcionário, André percebe que a fechadura do porta-malas está quebrada. Ao levantar a tampa, encontra nada menos que o cadáver de Marlene, ainda com o vestido da noite anterior. Ele fecha a tampa, em choque, e vomita bem em frente ao perplexo funcionário.

Em um ponto mais isolado da estrada, o quarteto desesperado discute o que fazer. Apesar de Fernando não gostar da ideia, certo de que os quatro vão ser acusados de matar a menina, Rodrigo e Felipe defendem que a única opção é ir à polícia. Rodrigo está justamente enfatizando o quanto é importante deixar claro que não existe qualquer conexão entre eles e a defunta quando André revela que esta é a menina com quem transou na noite anterior. E mais: o policial que o pegou fumando maconha os viu juntos. Diante do fato de que eles com certeza vão ser os principais suspeitos, Rodrigo acaba propondo que eles desapareçam com o cadáver. André e Felipe são contra a ideia; mas, como não conseguem pensar em opção melhor, acabam cedendo.

Os quatro amigos percorrem as estradas de Minas Gerais, mas achar um lugar realmente deserto é mais difícil do que eles imaginaram. Em todo lugar por onde passam, sempre há casas, fazendas, postos de gasolina, minas de carvão ou pontos de ônibus por perto. Depois de se depararem com lixo urbano mesmo no matagal mais isolado que conseguiram encontrar, eles decidem que é melhor chegar ao apartamento que os espera em Ouro Preto e planejar isso direito.

Em Ouro Preto, logo fica claro que é o auge do carnaval. Incontáveis foliões sobem e descem as ruas labirínticas da cidade, dançando, cantando e tocando cornetas. Tensos, os quatro brasileiros manobram pela multidão enquanto tentam encontrar seu objetivo. Trata-se de uma casa razoavelmente grande, com quatro apartamentos que os pais de Rodrigo alugam para turistas. O quarteto chega e é recebido por DONA MARTA (50), a senhora prestativa e míope que cuida da pousada. Cabe a Rodrigo distrair a senhora enquanto os outros três levam o corpo – agora escondido em um saco de lixo preto – para dentro do apartamento.

Eles guardam o cadáver de Marlene na geladeira e elaboram um plano: enterrar o corpo em algum lugar fora da cidade. Felipe comenta que carregar o corpo por aí em um saco de lixo é muito descuidado, e Fernando acaba propondo que eles o cortem em pedaços, para ficar mais fácil de carregar e esconder. A ideia é boa, mas quem tem estômago pra um negócio mórbido desses? No fim das contas, Rodrigo e André saem para comprar pás e enxadas enquanto Fernando e Felipe ficam para lidar com o cadáver.

Já de partida as coisas não correm muito bem: as lojas estão fechadas por conta do carnaval, e André e Rodrigo ficam de mãos abanando. Ao mesmo tempo, Fernando e Felipe não conseguem criar coragem para cortar Marlene – o máximo que chegam a fazer é dar uma facada em seu braço. André e Rodrigo terminam comprando álcool para queimar o cadáver; porém, quando voltam ao apartamento e veem que os outros dois não conseguiram cumprir a sua parte, a confiança do grupo fica abalada. Rodrigo sugere que eles descansem e deixem para resolver isso no dia seguinte, mas Fernando faz questão de se livrar logo do corpo e esquecer essa história. Como Rodrigo se recusa a ir e Felipe o apoia, Fernando decide que vai mesmo que seja sozinho, e André acaba o acompanhando.

Rodrigo e Felipe ficam para trás, no apartamento. Sem aguentar a expectativa, Rodrigo resolve sair para dar uma volta e Felipe, meio a contra-gosto, vai atrás dele. Felipe revela ter peso na consciência por ter deixado os outros irem sozinhos, mas Rodrigo não quer discutir o assunto – já que estão tão determinados, com certeza André e Fernando conseguem resolver tudo por conta própria. Ele chega a um bar e pede uma cerveja.

Enquanto isso, Fernando e André seguem com o Del Rei massacrado pelas ruas lotadas de Ouro Preto. André está muito inseguro, e repara que há policiais em cada esquina – provavelmente o policiamento aumentou por conta do carnaval. Não demora para que um POLICIAL (30) os mande encostar. Enquanto confere os documentos de Fernando, ele pergunta sobre os danos no carro. André conta como ele foi vandalizado na estrada e o policial avisa que eles não podem andar por aí com um veículo em tal estado. Simpático, ele indica onde fica a oficina mais próxima e os deixa ir. Depois de finalmente voltarem a respirar, André e Fernando resolvem voltar ao apartamento e deixar para resolver isso em um horário com menos movimento na rua.

Já Rodrigo e Felipe estão vagando por Ouro Preto, aproveitando o carnaval. Nesse ínterim, eles conhecem duas turistas – RAÍSSA (21) e MARINNA (22) – com quem se dão muito bem.

André e Fernando deixam o cadáver de volta na geladeira. Sem encontrar Rodrigo e Felipe, os dois saem para espairar. Enquanto conversam em um boteco, André mostra ter dúvidas sobre se eles deveriam ou não simplesmente desaparecer com o corpo. Um assassinato violento aconteceu, e eles estão ajudando o assassino a esconder as provas. Além disso, André se sente responsável – o fato de Marlene ter sido morta logo depois de eles quatro arrumarem confusão na cidade não pode ser coincidência. Apesar de argumentar que sumir com o cadáver é a única opção que eles têm, Fernando também mostra ter algum peso na consciência.

De volta ao apartamento, enquanto Rodrigo e Marinna estão no quarto, Felipe é deixado a sós com Raíssa, que já caiu no sono no sofá da sala. Felipe

termina seu baseado e vai dormir. Já é madrugada quando Raíssa acorda, ainda tonta, e se arrasta até a cozinha em busca de algo para beber. André e Fernando chegam bem a tempo de ver a menina abrir a geladeira, reagir ao fedor e vomitar ali mesmo na pia. Os dois se desesperam, sem nem saber quem é essa pessoa na cozinha. Felipe acorda com a barulheira, os três brigam entre si e arrastam a menina para um dos quartos. Quando Rodrigo também acorda com o barulho, Fernando lhe soca na cara, e os outros dois têm de segurá-lo para impedir uma briga. Depois da confusão, fica a pergunta – e agora?

No dia seguinte, Raíssa acorda tarde, morta de ressaca. Ela vai até o banheiro, mas encontra um pedaço de papel com um aviso: “PRIVADA QUEBRADA!”. Na cozinha, todos agem como se nada tivesse acontecido, tentando descobrir se Raíssa lembra ou não de alguma coisa da noite anterior. Quando Raíssa pergunta sobre o cheiro desagradável no apartamento, Rodrigo explica que é o banheiro quebrado, e ela parece acreditar. Raíssa chega até a abrir a geladeira em busca de algo para beber, mas ela está vazia.

Depois que Raíssa e Marinna vão embora, o quarteto volta a respirar. Felipe diz que a melhor ideia seria sair da cidade antes de anoitecer, quando ainda estiver menos movimentado, e André aponta que eles têm que ir a uma oficina para concertar o que der do carro, ou vão ser sempre parados por qualquer policial. Fernando concorda, mas, quando Rodrigo se propõe a ir com eles para a oficina, Fernando o impede. Rodrigo quase ferrou todo mundo por ser egoísta e Fernando ainda não o perdoou. André e Fernando partem para uma oficina e Rodrigo, sem querer ficar no apartamento, sai para dar uma volta. Felipe hesita, mas fica para trás.

Na oficina, os mecânicos querem segurar o Del Rei por algum tempo, para concertá-lo direito, mas Fernando e André precisam dele pronto o mais cedo possível. Enquanto Fernando negocia com os mecânicos para ver quais reparos são absolutamente necessários, André vê, no banco de trás do carro, um papel amassado. É o desenho que fez de Marlene, na noite que passaram juntos. Abalado, ele diz a Fernando que precisa esfriar a cabeça e que o encontra mais tarde na pousada.

No apartamento, Dona Marta vem avisar que o cheiro ruim está começando a incomodar. É Felipe quem tem que convencê-la de que eles podem concertar o banheiro sozinhos, e que ela não precisa entrar.

Enquanto Rodrigo observa o movimento do carnaval, sem vontade, André vaga por algumas ruas menos movimentadas da cidade. Ele acaba chegando a uma encruzilhada perto de um morro. Em meio ao matagal, vê uma escada rústica que parece levar ao topo do morro. Curioso, ele sobe. Lá em cima encontra um amplo espaço aberto, com um tipo de estrutura pequena ao longe e uma vista

panorâmica da cidade. Ele caminha até a construção, passando pelos restos apagados de uma fogueira, e vê que se trata das ruínas de uma força.

Já é fim de tarde quando Fernando volta ao apartamento. Ele fica frustrado ao encontrar Rodrigo bebendo cachaça e descobrir que André ainda não apareceu. Os três começam a se preparar para sair. Quando estão para deixar o apartamento e carregar o cadáver de Marlene até o carro, porém, percebem que Dona Marta está batendo papo com outra senhora bem na frente da pousada. Eles têm que esperar as duas terminarem para ir embora.

Enquanto isso, André caminha pela cidade, perguntando a um ou outro pedestre onde fica a delegacia de polícia mais próxima. Ele eventualmente encontra uma delegacia e, suando frio, entra. O lugar está uma zona, e pedem para André esperar em um canto antes de ser atendido. Parece que houve um acidente e uma briga em algum lugar, e estão resolvendo a confusão toda ali. Sem conseguir aguentar o nervosismo, André sai para fumar um cigarro.

Fernando, Rodrigo e Felipe, já no Del Rei, percorrem Ouro Preto em busca de André. Quando Rodrigo já está dizendo para eles desistirem, o carro passa por perto da delegacia de polícia e Felipe vê André sair para fumar um cigarro. Sem saber se André já falou com a polícia ou não, os três o abordam e começa uma discussão. André diz que ele não pode simplesmente fingir que nada aconteceu, e está determinado a informar a polícia sobre a história. Fernando e Felipe precisam impedi-lo fisicamente e acabam criando o maior alvoroço. Eles conseguem arrastar André até o carro, mas Policiais que estão do lado de fora da delegacia reparam na briga e resolvem interferir. Rodrigo rapidamente assume o volante e eles fogem em disparada.

O Del Rei cheio de cicatrizes corre pelas ruas de Ouro Preto e por pouco não atropela alguns turistas desavisados. Sem nem saber direito se estão sendo perseguidos ou não, os quatro se apressam para sair da cidade. Porém, pouco depois de chegar à auto-estrada, eles encontram uma Blitz organizada ao lado de um posto policial. Um policial sinaliza para eles encostarem, mas Rodrigo o ignora e passa sem nem desacelerar. Agora, certamente estão sendo perseguidos.

Dentro do carro, o grupo está mais dividido que nunca. Felipe e André defendem que eles têm que desistir – agora não tem mais como escapar; mas Fernando e Rodrigo dizem que não. Fernando não poderia estar mais irritado depois de André ter estragado tudo. Eles eventualmente conseguem despistar o policial que estava atrás deles; mas, distraído com a discussão, Rodrigo faz uma curva aberta demais e o carro capota desfiladeiro abaixo.

Rodrigo é o primeiro a se recuperar, pois estava de cinto de segurança. André, por outro lado, parece ter batido a cabeça e está inconsciente. Depois de conferir que ele está vivo, os outros três tentam decidir, de uma vez por todas,

o que fazer. Felipe já desistiu: eles não têm como tirar o carro capotado dali sozinhos; os policiais podem ter anotado a placa do carro; talvez eles devessem levar André para um hospital... Rodrigo discorda – por ele, ainda dá para sumir com o cadáver e dizer que o carro foi roubado. Fernando está furioso, dizendo que ele não tem nada a ver com essa zorra toda e foi quem mais saiu prejudicado. Em dado momento, Rodrigo diz que sabe o que fazer.

Quando André acorda, ele vê o Del Rei em chamas. Os bancos e o porta-malas do carro estão pegando fogo. Felipe está por perto, o esperando, e diz que sabe em que direção Rodrigo e Fernando foram. André está suando frio, ainda confuso por conta da concussão, mas ele segue Felipe. Os dois caminham por muito tempo, e já está amanhecendo quando encontram os outros dois.

Rodrigo e Fernando estão sentados, cada um em um canto, enquanto Marlene queima em uma vala pequena. Felipe não consegue se aproximar por conta do cheiro insuportável, mas André caminha até as chamas e observa o cadáver fixamente, como que em transe. Fernando ainda lhe põe a mão no ombro, mas André nem parece perceber.

O dia seguinte é muito quente. André, Rodrigo, Fernando e Felipe caminham em silêncio pela estrada, sem saber direito em qual direção fica Ouro Preto. Eles andam como se ignorassem a presença uns dos outros. Felipe tenta checar o GPS, mas está sem sinal. Em dado momento, Rodrigo já não aguenta mais e se senta à sombra de uma árvore para descansar. Os outros continuam em frente, sem dizer palavra. André tem os olhos fixos no asfalto. A estrada é só silêncio.