



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
JORNALISMO**

AUTOR: FELISBERTO BULCÃO

CONHECENDO AS MULHERES

SALVADOR – BAHIA

2007.1

AUTOR: FELISBERTO BULCÃO

CONHECENDO AS MULHERES

Memória descritiva do produto técnico-artístico apresentado como requisito para obtenção do Bacharelado em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia – UFBA.

Orientação: FRANCISCO SERAFIM

SALVADOR – BAHIA

2007.1

Agradecimentos

**A Francisco Serafim, pela orientação;
A Felipe Brust, pela amizade;
Aos meus pais, pela paciência;
A Helena, pelo apoio e amor,**

Dedicado a Liz, a mulher da minha vida

O roteirista (quando em processo de criação) está autorizado e provavelmente obrigado a ser vulgar, odioso, intolerante e aproveitador, um desprezível criminoso em potencial. Várias vezes por dia, ele pode matar o pai, estuprar a mãe, vender a irmã e trair seu país. Ao deixar todas as barreiras se dissolverem, forçando-se a vestir um disfarce absurdo ou desagradável, ele tem que buscar o criminoso dentro de si mesmo, ou o homem de mau gosto, ou o homem que ele detesta, o homem que por nada desse mundo ele tentaria ser.

Jean-Claude Carrière

SUMÁRIO

1. Resumo	07
2. Introdução	08
3. Desenvolvimento	11
3.1. <i>Protagonista</i>	13
3.2. <i>Coadjuvantes</i>	14
3.3. <i>Aprofundando os perfis</i>	16
3.4. <i>As mulheres</i>	17
3.5. <i>Expandindo o assunto</i>	18
3.6. <i>Argumento e Escaleta</i>	19
3.7. <i>O primeiro tratamento</i>	20
4. Conclusão	22
5. Bibliografia	25
6. Filmografia	26
7. Séries televisivas / Sites consultados	27

1. RESUMO

A televisão brasileira está seguindo uma tendência mundial e investindo em narrativas audiovisuais produzidas especialmente para este veículo: as comédias de situação (*sitcom*) e os telefilmes. Ambos os produtos ainda possuem, entretanto, grande influência da linguagem cinematográfica. Diretores de cinema consagrados são convidados para dirigir episódios especiais em séries (a exemplo de Quentin Tarantino, que já dirigiu episódios de E.H. – Plantão Médico – e C.S.I. – Investigação Criminal) e muitos dos seriados famosos são filmados em película (a exemplo de 24 Horas e Friends). Dessa forma, a elaboração de um roteiro para telefilme, que potencialmente pode vir a se transformar numa série televisiva, possui a maioria dos passos estruturais similares a elaboração de um roteiro de ficção de longa-metragem. Mesmo a literatura técnica elaborada para guiar os jovens roteiristas de tevê é fortemente baseada nos manuais de roteiro para cinema de Syd Field e Christopher Vogler.

Palavras-chave: sitcom, roteiro, televisão.

2. INTRODUÇÃO

Esse trabalho possui a maior parte das suas referências retiradas de obras cinematográficas e das séries televisivas de canais por assinatura europeus. Este fato não significa, em hipótese alguma, qualquer preconceito por parte do autor em relação às obras televisivas da tevê aberta do Brasil ou de qualquer parte do mundo. Existe um mercado, dentro e fora do nosso país, voltado para expectadores de canais fechados, que apreciam narrativas audiovisuais. Esse público, adulto em sua maioria, tem acesso às salas de cinema e é normal que as séries e telefilmes voltados para esses espectadores tenham influência da sétima arte. Não é a toa que atores com as carreiras em decadência no cinema, como Kiefer Sutherland e Charlie Sheen, voltaram a fazer sucesso após protagonizarem séries de televisão. O recorte escolhido pelo autor deste trabalho não tem intenção de desmerecer o que ficou de fora, mas, tanto na academia quanto no mercado de trabalho, existem escolhas que precisam ser feitas, independente da reconhecida qualidade e importância das inúmeras obras que não foram aqui contempladas. Este trabalho pretende demonstrar o percurso de um roteiro para um telefilme – do argumento ao último tratamento – a ser transmitido num canal de tevê por assinatura, voltado para um público adulto, que conheça e compreenda referências cinematográficas.

A elaboração de um roteiro para um telefilme, com potencial para se tornar uma série televisiva, requer os mesmos cuidados e estudos necessários para a feitura de um roteiro de ficção de longa-metragem, com alguns problemas adicionais: o roteirista precisa reter a atenção do público a cada minuto sob pena de que este utilize uma arma chamada controle-remoto e mude o canal.

Uma vez que paga o ingresso para assistir a um filme no cinema, o espectador, na sua esmagadora maioria, fica até o fim do espetáculo. O filme pode ter altos e baixos, momentos de grande excitação e períodos chatíssimos, mas a entidade chamada público o julga pelo conjunto das duas horas. Se, ao final, as peças se mostraram harmoniosas quando se juntaram no tabuleiro, a diversão foi satisfatória.

Na tevê, a tensão é muito maior. Se os primeiros dois minutos estão confusos ou pouco atraentes, zap! Muda-se o canal. Um bom telefilme e uma boa série de televisão devem possuir um roteiro ágil, que prenda a atenção a cada minuto, deixe uma pequena interrogação para cada intervalo comercial e um bom enigma ao final de um episódio, pois queremos que todos estejam de volta na próxima semana ou no próximo mês e que ainda comentem com os colegas de trabalho que não viram, para que eles também se apresentem na próxima jornada.

Um episódio-piloto carrega ainda mais responsabilidade. Precisa fazer, em trinta minutos, com que milhões de pessoas conheçam e se interessem por pessoas tão cheias de qualidades e defeitos como eles. Esse foi o desafio que tentei percorrer com a elaboração do roteiro de *Conhecendo as Mulheres*.

A idéia de fazer um roteiro-piloto para um telefilme, com pretensões a se tornar uma comédia de situação (*sitcom*) surgiu após a conclusão da minha Graduação em Cinema e Vídeo (na Faculdade de Tecnologia e Ciências – FTC), no segundo semestre do ano de 2005, na qual eu apresentei um curta-metragem de ficção, *Falta Grave*, como trabalho de conclusão de curso.

O corte final de *Falta Grave* - uma história centrada na amizade de três homens e na troca de experiências destes, relacionadas ao sexo feminino – nasceu do roteiro de longa-metragem, escrito por mim, anteriormente, intitulado +1, que foi desenvolvido baseando-se rigidamente nos métodos e práticas estudados nos manuais de Syd Field e Gabriel Garcia Márquez, seguindo a formatação técnica de Hugo Moss e o embasamento teórico de Jean-Claude Carrière e Augusto Boal. Deste, principalmente, a análise do capítulo *O Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles*.

Do argumento comum de *Falta Grave* e +1 - a relação de amizade de três homens na faixa dos trinta anos que semanalmente se encontram num bar para beber e trocar confidências sobre mulheres – nasceu a inspiração para o desenvolvimento de um telefilme. Uma trama alicerçada em diálogos cômicos e um número reduzido de personagens e locações foram os principais pontos de analogia

entre os meus dois roteiros já escritos e as *sitcom's* estrangeiras que eu acompanhava através de tevês por assinatura.

Analisando as séries nacionais, exibidas principalmente pela Rede Globo de Televisão, descartei de imediato as séries semanais com grande número de episódios por temporada, a exemplo de *A Diarista*, *Sob Nova Direção* e *A Grande Família*. Independentemente da qualidade dessas séries, o excesso de episódios anuais (uma vez que a temporada tem início em abril e o final em dezembro), deixa uma semelhança muito forte com a linguagem das telenovelas, formato mais voltado para o público de tevê aberta e que foge do tipo de humor pretendido com este trabalho. *Carga Pesada*, *Minha Nada Mole Vida* e *Os Aspones* (produzida por apenas uma temporada), que possuem apenas seis episódios a cada temporada, se encaixaram no perfil buscado para a elaboração de *Conhecendo as Mulheres*, por possuírem um formato mais próximo das séries britânicas, produzidas pela BBC (e exibidas no Brasil pelo canal por assinatura Eurochannel), como *Manchild* e *Coupling*.

Coupling serviu de base principal para *Conhecendo as Mulheres*, pela temática e pela proposta do roteiro: o sexo domina a maioria dos diálogos, mas não é mostrado em nenhuma cena. Os episódios não são narrados – equívoco muito comum em obras televisivas, sobretudo novelas – e sim dramatizados. O público acompanha a evolução da trama através das ações. A esse respeito, opina o roteirista e diretor americano David Mamet, no livro *Sobre Direção de Cinema*: “Se você descobre algo que não pode ser transmitido sem narração, com quase toda certeza isso não é importante para a história: a platéia não exige informação, e sim drama.” (MAMET, 2002, pág. 24).

O nome *Conhecendo as Mulheres* surgiu como um desejo dos personagens e não como proposta para o público que acompanhará a série. Os personagens masculinos pretendem conhecer, descobrir os enigmas do sexo feminino, não quer dizer, necessariamente, que venham a conseguir.

3. DESENVOLVIMENTO

Coupling foi uma série de grande sucesso da BBC, criada pelo roteirista Steven Moffat e que durou quatro temporadas, de 2000 a 2004, e 28 episódios. Chegou a ganhar uma versão americana, mas que não teve o mesmo sucesso, terminando após a primeira temporada. A estrutura da série é montada sobre um elenco fixo de seis atores - Jack Davenport (Steve Taylor), Sarah Alexander (Susan Walker), Gina Bellman (Jane Christie), Ben Miles (Patrick Maitland), Richard Coyle (Jeff Murdock), Kate Isitt (Sally Harper) – três homens e três mulheres, semelhante ao seriado americano *Friends*. O diferencial de *Coupling* é, justamente, a qualidade dos diálogos e o refinamento do humor inglês. As diferentes visões do sexo entre homens e mulheres são discutidas sem apelação.

Os personagens de maior peso ao longo da série são Steve Taylor e Sarah Alexander, mas, a cada episódio, os seis personagens se revezam nos arquétipos de herói, mentor, guardião de limiar, arauto, camaleão, sombra e pícaro, descritos por Christopher Vogler, em *A Jornada do Escritor*.

Os heróis têm qualidades com as quais todos nós podemos nos identificar e nas quais podemos nos reconhecer. São impelidos pelos impulsos universais que todos podemos compreender: o desejo de ser amado e compreendido, de ter êxito, de sobreviver, de ser livre, de obter vingança, de consertar o que está errado, de buscar auto-expressão. [...] Os heróis precisam ter algumas qualidades admiráveis, para que queiramos ser como eles. [...] Mas os heróis também precisam ser seres humanos únicos, e não criaturas estereotipadas ou deuses metálicos, sem manchas e previsíveis. (VOGLER, 2006, pág. 77).

O grande êxito de *Coupling* e o desafio de *Conhecendo as Mulheres* é justamente esse: construir personagens atraentes, sem apelo a habilidades especiais ou gestos grandiosos. São falíveis, muitas vezes superficiais e preconceituosos, e pensam em sexo na maior parte do tempo.

Baseado nessas premissas, iniciei o meu processo de pesquisa. Recorrendo às referências que me auxiliaram no desenvolvimento de roteiros anteriores. Apesar de estar trabalhando no roteiro para uma série televisiva, foram dois filmes de longa-

metragem que me forneceram elementos que, associados aos de *Coupling*, me ajudariam a compor o meu projeto.

Acabei por relacionar de forma muito íntima o *Falta Grave*, o *+1* e *Conhecendo as Mulheres* com a filmografia do diretor francês François Truffaut, sobretudo *O Homem que Amava as Mulheres* (*L'Homme qui Aimait les Femmes*, 1977). Nesse filme, Truffaut retrata a vida e a morte de Bertrand Morane (Charles Denner), um homem que dedicou sua existência ao sexo feminino. Mais do que um simples conquistador (ele detestava conquistadores), Bertrand exercia um verdadeiro sacerdócio, politeísta, é fato, onde diversas deusas compunham seu universo de adoração. Bertrand não mentia, não dissimulava, ele simplesmente demandava às mulheres “como se sua vida dependesse disso”. No enterro de Bertrand, nenhum homem, somente pernas femininas, nas suas palavras “compassos que mantém o equilíbrio do planeta”.

Outra obra em que encontrei paralelo foi *Sideways – Entre Umas e Outras* (*Sideways*, 2004), do diretor e roteirista americano Alexander Payne. *Sideways* propõe uma celebração da amizade entre Miles (Paul Giamatti) e Jack (Thomas Haden Church) e a relação quase infantil de Jack com as mulheres. O pano de fundo, uma rota de vinhos da Califórnia. Jack, um ator bonitão, mas decadente, cai de amores por uma mulher que conhece na semana do seu casamento, e se envolve sexualmente com outra, apenas pelo seu “jeito de agradecida”. Jack tenta livrar Miles de uma depressão incitando-o a procurar sexo de qualquer forma. Ele desvia as intenções do amigo durante a viagem através da circulação do desejo. Por circulação do desejo, entende-se que, quando alguém próximo a você possui uma energia sexual muito grande, tende a lhe influenciar na mesma direção. Esse é o fato que ocorre em *Sideways*: Miles encontra-se depressivo e voltado unicamente para o fracasso da sua vida amorosa e emocional, enquanto Jack pensa unicamente em transar com o maior número de mulheres possível antes de se casar. Miles é influenciado por Jack e vai em busca de sexo como solução para os seus problemas, até perceber que essa não é sua maneira de ver a vida e entra novamente em crise. Não se trata de julgamento do que é certo ou errado e sim, de maneiras diferentes de ver a vida e fazer escolhas.

Coupling, *O Homem que Amava as Mulheres* e *Sideways* foram as três obras audiovisuais que determinaram o perfil que eu desejava imprimir em *Conhecendo as Mulheres*. Uma busca incessante dos homens. Não apenas uma busca de sexo, mas uma jornada de conquista, de compreensão e atenção das mulheres. O meu protagonista deveria ter a mesma carência, ser o mesmo saco sem fundo de afeto de Steve, Jeff, Patrick, Bertrand e Jack. As ações de um personagem principal com esse perfil devem suscitar identificação no público masculino e uma certa piedade no feminino.

3.1. PROTAGONISTA

O primeiro passo dado foi definir, estudar e aprofundar os personagens fixos da série. De antemão, sabia que o argumento é eminentemente masculino. Parti do protagonista e construí dois antagonistas baseados naquele. Elaborei uma vida pregressa dos três, que não necessariamente será diretamente exposta no roteiro, mas que possui utilidade fundamental nas ações dos personagens ao longo da história. É o alicerce para se manter a coerência ao longo de uma ficção de longa duração, onde o entrelaçamento de ações deixa furos de difícil resolução quando esses perfis não são previamente traçados. Segundo a *Poética* de Aristóteles:

Tanto na representação dos caracteres como no entrosamento dos fatos, é necessário sempre ater-se à necessidade e à verossimilhança, de modo que o personagem, em suas palavras e ações, esteja em conformidade com o necessário e verossímil, e que ocorra o mesmo na sucessão dos acontecimentos. (ARISTÓTELES, pág. 25)

O protagonista de *Conhecendo as Mulheres*, deveria possuir, de fato, as mesmas características dos protagonistas de *Falta Grave* e *+1*. Um Herói típico, em busca do seu elixir, um personagem que crescesse lentamente no decorrer dos acontecimentos, mas que possuísse, também, atributos que - ao longo da sua jornada, e ao curso de outros episódios da série - lhe permitisse se transformar no Mentor dos coadjuvantes. Deixando claro que se trata de uma comédia de situação, segundo Christopher Vogler, “um tipo de mentor especial aparece nas comédias

românticas. É comum que seja o amigo ou colega do herói, geralmente do mesmo sexo. Aconselha sobre o amor.” (VOGLER, 2006, pág. 98).

Syd Field, no *Manual do Roteiro*, teoriza que a pergunta capital que se deve fazer ao desenvolver o protagonista é “o que seu personagem quer?”, e completa: “Se você conhece a necessidade do seu personagem, pode criar obstáculos que preencham essa necessidade.” (FIELD, 1995, pág. 16). Decidido que meu protagonista seria um homem, com cerca de trinta anos e classe média, batizei-o de Ronaldo. Sua necessidade: agradar, se relacionar e conhecer as mulheres. Ele não possui interesse meramente sexual, pois precisa cumprir etapas até chegar ao sexo. O contato visual, a aproximação, a corte, a conquista e o encontro final. Ronaldo perdeu a mãe cedo e essa perda provocou uma carência incurável do carinho feminino. Ele precisa se sentir amado, precisa de qualidade no relacionamento. Por outro lado, ele sofreu uma traição ou um abandono de alguma namorada, ainda na adolescência, e esse fato provocou uma desconfiança, uma necessidade de vingança, que funciona como uma proteção. Ele precisa abandonar antes de ser abandonado, para se sentir seguro. Ao longo da sua jornada, Ronaldo sempre se depara com mulheres que, de uma forma ou de outra – ou por desempenho sexual ou por personalidade atraente ou inteligência acima da média – se mostram interessantes e difíceis de serem desprezadas.

Exercitando a sua faceta de mentor, Ronaldo sempre é requisitado pelos coadjuvantes masculinos para conselhos no campo dos relacionamentos.

3.2. COADJUVANTES

O primeiro coadjuvante definido foi Eduardo. Melhor amigo de Ronaldo, ele possui as mesmas características físicas e divide o apartamento com o parceiro. Ele representa o arquétipo de Pícaro, que, na definição de Christopher Vogler, “incorpora as energias da vontade de pregar peças e do desejo de mudança. Todos os personagens de uma história que são principalmente palhaços ou manifestações

cômicas expressam esse arquétipo.” (VOGLER, 2006, pág. 129). Ele é o aprendiz por excelência, responsável pela manutenção do status de Herói de Ronaldo.

Eduardo sempre protagoniza tramas paralelas, nas quais Ronaldo quase sempre atua como seu Mentor, podendo também se transformar no Guardião de Limiar.

Todos os heróis encontram obstáculos na estrada da aventura. Em cada portão de entrada a um novo mundo há guardiões poderosos defendendo esse limiar, e ali colocados para impedir a passagem e a entrada de quem não for digno. (VOGLER, 2006, pág. 103).

A carência demonstrada por Eduardo ao longo da sua jornada se dá de forma mais física do que sentimental, ao contrário de Ronaldo, sua preocupação básica é o ato sexual, não importando pra ele o ritual de acasalamento pregado pelo seu Mentor. Em muitos aspectos, Eduardo é um homem que se recusa a assumir a condição de adulto.

O terceiro personagem fixo masculino da série é Luciano, um jovem com cerca de vinte anos, que se aproxima de Ronaldo e Eduardo no decorrer dos episódios. Luciano faz a função de anjo protetor do protagonista e não de segundo aprendiz. Ele possui personalidade e necessidades diversas das de Ronaldo. Sua visão do sexo feminino é uma visão positivamente idealizada. Muitas vezes Luciano é o agente motivador, o Arauto. “Os Arautos fornecem motivação, lançam um desafio ao herói e desencadeiam a ação da história. Alertam o herói (e a platéia) para o fato de que a mudança e a aventura estão chegando.” (VOGLER, pág. 111). Para Vogler o Arauto é um arquétipo fundamental em quase todo tipo de história por seu caráter motivador. Luciano, pela posição de segundo coadjuvante, é um coringa, sempre pronto para movimentar a jornada com fatos e questionamentos que só poderão ser resolvidos com a arbitragem e orientação do protagonista.

3.3. APROFUNDANDO OS PERFIS

Uma vez definidos os três personagens masculinos fixos, aprofundei os perfis, ainda na fase de definições da vida pregressa, para ter uma visão mais precisa dos tipos de relações que eu poderia criar para os três.

A escolha inicial foi a de Eduardo. Como já tinha definido idade (cerca de trinta anos) e condição social (classe média), a profissão de bancário (gerente de banco) surgiu como uma boa opção dramática. Um banco é um local de fácil caracterização e reconhecimento como cenário e, também, um local de passagem, onde personagens ocasionais podem surgir.

A partir de Eduardo, resolvi colocar a instituição bancária como um dos núcleos centrais da ação. Luciano, pela idade, foi definido como estagiário e em seguida surgiu a idéia do primeiro personagem feminino, que será descrito em tópico seguinte.

Ronaldo divide apartamento com Eduardo. Esse apartamento deve funcionar como local de resolução da maioria dos episódios, pelo menos em toda primeira temporada. Ronaldo, a princípio, será descrito como executivo-administrador de empresas, podendo mudar de emprego no decorrer da série, de modo que o seu local de trabalho não servirá de cenário fixo.

O ponto de encontro obrigatório para todos os personagens da série será um bar, onde tramas serão iniciadas e desenlaçadas e onde ocorrerá o clímax da maioria das ações desenvolvidas. Christopher Vogler descreve o bar como “o local de beber água, um local natural de reunião, um bom ponto para observar os outros e obter informação. [...] Os bares são lugares naturais para quem quer se recuperar, restaurar as forças, ouvir fofocas, fazer amigos, encarar inimigos.” (VOGLER, 2006, pág. 209).

3.4. AS MULHERES

O primeiro personagem fixo feminino definido foi Leila. Como já tinha definido que Eduardo era gerente de banco, Leila foi imaginada como sua chefe imediata. O objetivo é criar um clima de tensão entre personagem machista e misógino e uma mulher superior hierárquica e intelectualmente. Ao contrário de Ronaldo, Eduardo não possui senso crítico apurado. Qualquer mulher bonita que se aproxime dele é uma presa em potencial, dessa forma ele alimentará, ao longo de toda a série uma esperança, ainda que seja mínima, de levar Leila pra cama.

Leila também tem cerca de trinta anos, é inteligente, bonita, porém insegura. Era uma menina tímida e feia na infância que se tornou uma mulher atraente e bem-sucedida, mas que não conseguiu superar a imagem negativa do passado.

Para criar um clima de humor, partindo de um clichê, Leila, a gerente sênior da agência, se apaixona por Luciano, o estagiário, dez anos mais novo. Esse romance, a princípio, é programado para durar toda a série, com idas e vindas, terminos e retornos, sempre em função da comicidade e da interferência de Ronaldo e Eduardo.

Celeste foi a segunda mulher da série. Colega de Eduardo e também subalterna de Leila, ela foi criada para ser uma versão feminina de Ronaldo. Uma mulher liberada sexualmente e que sofre assédio de todos os personagens masculinos da série. Celeste tem autoconfiança, presença e consciência da atração que exerce sobre os homens. Isso faz com que ela jogue com o seu charme, sempre testando os limites de resistência daqueles.

É uma personagem que não terá participação ativa em todos os episódios. Será uma coringa para criar situações de sensualidade e embaraço, principalmente para Eduardo.

3.5. EXPANDINDO O ASSUNTO

O próximo passo é expandir o seu assunto. Materializar as ações e concentrar no personagem amplia o enredo e acentua os detalhes. [...] Todo drama é conflito. Se você conhece a necessidade do seu personagem, pode criar obstáculos que preencham essa necessidade. [...] Sem conflito não há drama. Sem necessidade não há personagem. Sem personagem não há ação. (FIELD, 1996, págs. 13, 16 e 17).

Eu tinha um desafio duplo para seguir. Criar um bom argumento para um piloto de *sitcom* era o primeiro passo. Atrelado a isso, precisava criar uma trama com personagens que despertassem interesse para novos episódios.

No meu programa-piloto eu teria, obrigatoriamente, que apresentar os meus cinco personagens fixos e fazer com que o meu protagonista fosse irresistível. Fosse um homem invejado e admirado pelos outros homens e desejado pelas mulheres, apesar dos defeitos. A biografia de Ronaldo, Eduardo, Luciano, Leila e Celeste já estavam postas no papel, agora eu deveria traduzi-las em ações.

Como minha pretensão era fazer uma série cômica focada em sexo e inspirada em *Coupling*, meu piloto traria uma carga considerável de diálogos e situações envolvendo relações.

Partindo do meu protagonista, decidi criar personagens não-fixos relacionados a Ronaldo. Daí nasceram Tia Duda e Tio Amaral. Ela, uma senhora maquiavélica, rica e única parente viva de Ronaldo. Mais uma mulher de perfil nada simpático para justificar o medo do herói em construir relações duradouras. Ele, um senhor casado e aparentemente sério. Esbocei um argumento em que Tia Duda se socorre com Ronaldo para ajudar a resolver uma crise conjugal em troca de um apartamento. Tia Duda demonstra desconhecer a necessidade do sobrinho, que aceita o desafio, inconscientemente, não pelo bem material, mas pela causa: infidelidade.

Esse casal, de idade mais avançada, pode, eventualmente, voltar em episódios futuros, mantendo a função de despertar o interesse do herói por jornadas envolvendo cobiça.

O Banco do Comércio, como foi batizado o local de trabalho de Eduardo, abriga quatro dos cinco personagens da série. A ligação desse cenário com a demanda de Tia Duda - que seria a trama principal do piloto - ganha, naturalmente, um desdobramento importante, envolvendo, principalmente, Eduardo e Leila, que possuem um perfil versátil para interligação de núcleos.

O desenvolvimento de duas tramas paralelas é essencial para se criar interesse numa comédia de situação. O entrelaçamento de ambas provoca a quebra das tênues barreiras dos núcleos de personagens. O objetivo é fazer a aproximação de todos, de modo que o protagonista tenha influência direta em todas as ações no decorrer das temporadas.

3.6. O ARGUMENTO E ESCALETA

Após as definições descritas acima, eis o argumento finalizado:

Tia Duda convoca Ronaldo à sua casa para solicitar ajuda na descoberta da amante de Tio Amaral, oferecendo em troca um apartamento. Eduardo, em pânico, conta a Ronaldo que sua nova chefe no trabalho, Leila, o está perseguindo e que ele pode vir a perder o emprego. Durante as investigações, Ronaldo descobre que a amante do Tio pode ser Leila e arma um plano para que o Tio se afaste dela e ela se sinta em dívida com Eduardo e não o despeça. Os acontecimentos provam o contrário e eles descobrem que Leila tem um romance com o estagiário da agência e que Tio Amaral é, aparentemente, inocente.

Desse argumento iniciei a elaboração da escaleta, seguindo os passos descritos por Syd Field. A escaleta é a organização das ações dos personagens, realizada em fichas ou numa tabela simples do *word*. Esse fichamento não é

numerado, pois o roteirista pode decidir mudar as ações de lugar no momento da estruturação do primeiro tratamento ou mesmo suprimir determinado período da história. Essa etapa possui importância capital para a elaboração de um roteiro técnico de qualidade. As ações, quando pré-estabelecidas e elencadas de forma linear, proporcionam total segurança antes da escrita do roteiro. A definição dos personagens, do assunto, as inter-relações, o argumento e a escaleta são degraus sem os quais o roteirista não alcança o topo da torre, que é a história finalizada. Nas palavras de Jean-Claude Carrière, “É melhor que a escrita venha por último, quando o essencial já foi descoberto. Tão tarde quanto possível.” (CARRIÈRE, 1995, pág. 156).

3.7. O PRIMEIRO TRATAMENTO

O primeiro tratamento ocorre quando toda a pesquisa, todas as anotações, todos os perfis e a escaleta ganham o formato de um roteiro de ficção. Todas as decisões já foram previamente tomadas. Todos os personagens estão listados. A história já possui início, meio e fim – não necessariamente nessa ordem – e o roteirista pode citar de cor cada passo a ser dado.

Tanto o *Manual do Roteiro*, de Syd Field como o livro de Hugo Moss, *Como Formatar seu Roteiro – Um Pequeno Guia de Máster Scenes*, possuem uma explicação bem clara e um modelo considerado universalmente aceito para formatação de um roteiro profissional. Tamanho de papel, fonte, separação por cenas, falas e nomes de personagens. Um trabalho relativamente simples, que pode ser realizado com um editor de texto com recursos mínimos.

Dos 99% de transpiração necessários para se escrever um bom roteiro, 98% devem ser gastos nas primeiras fases. O 1% de dificuldade da escrita está na linguagem. Passar da linguagem literária para a simples descrição de imagens que devem surgir numa tela é uma técnica que só se adquire com a prática e, mesmo para quem já tem experiência, só se alcança a quase-perfeição após o oitavo ou décimo tratamento, no mínimo. A simples transposição de “Ronaldo está zangado”

para “Ronaldo cerra os dentes, morde os lábios, aperta os olhos e esmurra a mesa de vidro à sua frente” é algo que dificulta o trabalho dos novatos.

Desde a escaleta eu já havia decidido escrever o piloto de *Conhecendo as Mulheres* fora da ordem linear. O que não significa, em absoluto, romper com o sistema aristotélico ou com o paradigma de Syd Field. O roteirista e diretor americano Quentin Tarantino é um bom exemplo de realizador que utiliza uma aparente quebra do modelo aristotélico - em filmes como *Cães de Aluguel* (*Reservoir Dogs*, 1993), *Pulp Fiction – Tempo de Violência* (*Pulp Fiction*, 1994) e *Kill Bill* (*Kill Bill*, 2003) – mas que, em uma análise mais aprofundada dos seus filmes, percebe-se que são obras tecnicamente enquadradas nos modelos descritos por Aristóteles, Syd Field e Christopher Vogler.

Em 1994, Quentin Tarantino entra definitivamente para o time de diretores cult e *Pulp Fiction* torna-se, por mais paradoxal que possa parecer, um clássico imediato. Várias explicações podem ser dadas para o sucesso (e a polêmica) do filme, elenco bem escalado, atuações inspiradas, roteiro ágil, diálogos inteligentes, direção segura e montagem inovadora. Tarantino construiu uma história linear, episódica e montou em ordem não-cronológica. A estrutura de *Pulp Fiction* é *sydfieldiana* e aristotélica, só que, quebrada na hora da montagem (o recurso poderia ter sido imaginado no roteiro, nas filmagens ou na mesa de edição). O filme é composto de três histórias, cada uma com um protagonista, que se interligam, formando o longa-metragem.

4. CONCLUSÃO

Quando se busca referências para o estudo de narrativas de ficção, a *Poética* de Aristóteles, com a descrição dos requisitos básicos para se fazer uma boa tragédia é o texto apropriado. O sistema traçado pelo filósofo grego se mantém atual e deve ser estudado principalmente por quem deseja ir de encontro aos seus fundamentos, algo impossível de se fazer numa série televisiva.

A *Poética* parte do seguinte ponto: A arte imita a natureza. Aprofundando um pouco:

A tendência para imitação é instintiva no homem, desde a infância. Neste ponto distinguem-se os humanos de todos os outros seres vivos: por sua aptidão muito desenvolvida para imitação. Pela imitação adquirimos nossos primeiros conhecimentos, e nela todos experimentamos prazer. (ARISTÓTELES, pág. 05).

Na análise crítica feita por Augusto Boal, no texto *O Sistema Trágico Coercitivo de Aristóteles*, o teatrólogo faz uma releitura do que seria a imitação e a natureza. Segundo Boal, imitar (mimesis) seria uma “recriação” e não uma simples “cópia de um modelo exterior.” *Natureza* seria o princípio criador de todas as coisas e não somente “o conjunto das coisas criadas.” Para Boal, quando Aristóteles diz “A arte imita a natureza”, ele quis dizer:

A Tragédia imita as ações da alma racional do homem, suas paixões tornadas hábitos, em busca da felicidade, que consiste no comportamento virtuoso, que é aquele que se afasta dos extremos possíveis em cada situação dada concreta, cujo bem supremo é a Justiça, cuja expressão máxima é a Constituição! (BOAL, 2005, pág. 62).

Boal faz uma leitura política da *Poética*. O fim da tragédia seria obter, por meio da arte, um comportamento obediente da sociedade. Para ser feliz é necessário que se cumpra a lei. O herói trágico deve ser um homem bom, de atos e intenções corretas (*ethos* e *dianóia*, onde *ethos* é o ato propriamente dito e *dianóia* a motivação), mas que comete uma falta imperdoável, a Falha Trágica (*harmatia*), pela qual ele deve pagar ao final, provocando a purificação na platéia (*catarse*), que se identificou com o herói ao longo da sua jornada (*empatia*).

Os conceitos descritos acima são, de fato, imprescindíveis na elaboração de personagens. Relembrando que personagem é ação, as ações devem obrigatoriamente buscar a construção da empatia/catarse. A empatia não nasce da simples descrição de fatos reais ocorridos, para Aristóteles:

Não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu, mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade. [...] O historiador e o poeta não se distinguem um pelo outro pelo fato do primeiro escrever em prosa e o segundo em verso. Diferem entre si porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. (ARISTÓTELES, pág. 15).

Mesmo quando se escreve baseado em fatos verídicos, o que deve ser levado em conta é a narrativa. A verdade posta no papel vira ficção e ficção precisa ser atraente aos olhos do público.

O paradigma proposto por Syd Field, após a análise de milhares de roteiros e longas-metragens, sobretudo americanos, não deixa de ser uma leitura técnica da Poética. Os conceitos desenvolvidos por Field - tanto no que se refere à construção de personagens e motivações, como no que se refere à estrutura do roteiro de ficção – objetivam prender a atenção da platéia através da empatia e provocar nessa mesma platéia a catarse, a purificação, antes do final da história.

O roteiro de *Conhecendo as Mulheres*, um telefilme com pretensões de se tornar uma *sitcom*, busca seguir os conceitos aqui elencados. Tentei construir uma trama que possibilitasse de continuação, mas que contivesse uma seqüência com princípio, meio e fim, independente de uma eventual continuação. A forte referência cinematográfica é utilizada como tentativa para conquistar o público adulto de tevês por assinatura e não como desmerecimento a produção audiovisual das televisões abertas.

Segundo o Manual do Roteiro, de Syd Field, uma página de roteiro (seguindo a formatação indicada em manuais técnicos) corresponde a, mais ou menos, um minuto de filme. Obviamente que o diretor e o editor podem fazer essa proporção se modificar ao sabor da exigência do mercado (no caso de um telefilme é preciso

cortar para exibição de comerciais) ou pela simples opção estética. O roteiro de *Conhecendo as Mulheres* possui todos os ganchos para que se possa cortar para os intervalos comerciais, mas, o tempo de determinada cena pode aumentar ou diminuir segundo a vontade da produção, que é superveniente à vontade do roteirista. Por essa razão, o roteiro anexo não possui as indicações de corte. Na opinião do autor deste trabalho, a função do roteirista é construir um roteiro claro, econômico e bem-acabado, que respeite as funções do diretor, produtor e mesmo dos atores, evitando indicações que nada acrescentam à trama. As escolhas do roteirista devem ser em função do drama e não em função de vaidades artísticas. A escrita de um roteiro é um trabalho eminentemente técnico e que termina após a digitação da palavra “fim”, na última folha. Ao roteirista não cabe das explicações adicionais. O que não está no roteiro, para o bem e para o mal, não interessa. As descrições de lugar e personagens devem, também, obedecer ao princípio da economicidade, o roteiro é um bloco, um todo. Ao longo da história o roteirista deve deixar claros os perfis dos personagens, através de diálogos e, sobretudo, de ações. Porém, descrições carregadas e prolixas em nada colaboraram para a construção de uma boa história. Se o personagem age e fala de acordo com a sua descrição mínima, o exagero de um perfil, no corpo do roteiro é algo invasivo ao trabalho de produção. A descrição deve ser feita apenas em função da trama (se a história aborda discriminação aos portadores de deficiência, é preciso descrever a deficiência de determinado personagem, por conta do andamento da história). Questões estéticas (se o ator deve ser loiro, oriental ou negro) são relativas à produção e não ao roteirista.

5. BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Disponível em:

<<http://www.charleskiefer.com.br/oficina>>. Acesso em 23 abril de 2007.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. 7ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. **Prática do roteiro cinematográfico**. 1ª. Edição. São Paulo: JSN Editora, 1996.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. 1ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.

FIELD, Syd. **Como resolver problemas de roteiro**. 1ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2002.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. 1ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

FIELD, Syd. **Os exercícios do roteirista**. 5ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1996.

MAMET, David. **Os três usos da faca**. 1ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2001.

MAMET, David. **Sobre direção de cinema**. 1ª. Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. **Como contar um conto**. 1ª. Edição. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 1995.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia. **Me alugo para sonhar**. 3ª. Reimpressão. Rio de Janeiro: Casa Jorge Editorial, 2001.

MOSS, Hugo. **Como formatar o seu roteiro**. 1ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2002.

TRUFFAUT, François. **O homem que amava as mulheres**. 1ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Imago, 1995.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**. 2ª. Edição. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.

6. FILMOGRAFIA

PAYNE, Alexander. **Sideways – Entre umas e outras** (Sideways). Estados Unidos. 2004.

TARANTINO, Quentin. **Cães de aluguel** (Reservoir Dogs). Estados Unidos. 1993.

TARANTINO, Quentin. **Kill Bill** (Kill Bill). Estados Unidos. 2003.

TARANTINO, Quentin. **Pulp Fiction – Tempo de violência** (Pulp Fiction). Estados Unidos. 1994.

TRUFFAUT, François. **O homem que amava as mulheres** (L'homme qui Aimait les Femmes). França. 1977.

7. SÉRIES TELEVISIVAS

ALVARENGA JR., José *et al.* **A Diarista**. Brasil. 2003-2007.

ALVARENGA JR., José. **Minha Nada Mole Vida**. Brasil 2006-2007.

ALVARENGA JR., José. **Os Aspones**. Brasil. 2004.

COOKE, Audrey; EVANS, David. **Manchild**. Inglaterra. 2002-2003.

COSLOV, Ary *et al.* **Carga Pesada**. Brasil. 2003-2007.

DENNIS, Martin. **Coupling**. Inglaterra .2000-2004.

FARIAS, Mauro; FARIAS, Roberto. **Sob Nova Direção**. Brasil. 2003-2007.

HALVORSON, Gary *et al.* **Friends**. Estados Unidos. 1994-2004.

MENDONÇA FILHO, Mauro. **A Grande Família**. Brasil. 2001-2007.

8. SITES CONSULTADOS

<http://www.imdb.com>

<http://www.google.com>

ANEXO