



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

RAMAIANY VALETTE

**DOMINGO
MEMORIAL DE ESCRITA DE UM ROTEIRO DE CURTA-
METRAGEM**

Salvador
2013

RAMAIANY VALETTE

DOMINGO

MEMORIAL DE ESCRITA DE UM ROTEIRO DE CURTA-METRAGEM.

Memória descritiva apresentada como requisito parcial para obtenção de grau de bacharel do curso de Comunicação Social com habilitação em Produção em Comunicação e Cultura, da Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia.

Orientadora: Prof. Regina Gomes

Salvador
2013

DOMINGO

MEMORIAL DE ESCRITA DE UM ROTEIRO DE CURTA-METRAGEM

Ramaiany Valette

RESUMO

Relacionamentos amorosos são experiências universais. Baseando-se nisso e em outras experiências da ordem do sentimental, o roteiro para curta-metragem *Domingo* narra o fim do relacionamento de um casal, contrapondo este momento com diversos outros em sua história, através do recurso de *flashback*.

Palavras-chave: roteiro, curta-metragem, *flashback*, relacionamentos, personagens.

AGRADECIMENTOS

Às minhas mães e ao meu avô, pela confiança e apoio constantes, bem como pelo colo e conselhos que nunca me faltaram.

Aos ex-namorados, sem os quais eu talvez não tivesse repertório para escrever este roteiro.

A Ana Luisa Hiltner, João Senna e Leonardo Pastor, companheiros fiéis dos dramas da vida real. Aos amigos “da rádio”, por me adotarem e pela paciência com minhas verborragias monotemáticas – juro que agora acabou! Também pela paciência, pelo carinho e por todas as noites viradas juntos agradeço a Marcelo Araújo.

A Ian Fraser e a Heber Sales, pelas dicas e pela bibliografia. Prometo que seus livros agora são seus! A Marccela Vegah e a João Sampaio, pela loucura de ter me incentivado a escrever, e por todas as tequilas que tomamos juntos.

A Amana Dultra, Ananda Lima, Bernardo Machado, Bruna Cook, Flávia Santana, Flávio Melo, Gustavo Carvalho, Haísa Lima, Karina Nascimento, Maria Garcia, Michele Figueiredo, Ricardo Abreu, Taís Bichara, Vanessa Ventura e Wes Sacramento, os melhores beta-readers que eu poderia ter.

A Dayane Abreu, Rita Loureiro, Marcus Vinícius, Matheus Palma e Teo Almeida, por sempre estarem lá. A Camilla Magnavita e a Claudia Mariana, por proporcionarem algumas das melhores risadas de todas.

E a todos os amigos da Facom que vou levar pra vida, em especial Eduardo Mafra, Ramon da Matta e Raísa Andrade.

Agradeço também a Regina Gomes, pela gentileza em me orientar.

SUMÁRIO

1.Apresentação	06
2.Fundamentação teórica	08
2.1 O Roteiro Cinematográfico	08
2.2 O Celtx	11
2.3 A personagem e a narrativa	12
2.4 O processo de criação da personagem	16
2.5 O <i>flashback</i>	20
2.6 <i>Been there, done that</i> – sobre o tema e os filmes que inspiraram domingo	22
3 O processo de escrita	25
4 Conclusão	33
5 Referências bibliográficas	35
6 Anexos	38
6.1 Roteiro de Domingo	38

1. Apresentação

Uma curiosidade quase pueril sobre o mundo da produção audiovisual foi o que me fez, em 2009, optar pelo curso de Produção em Comunicação e Cultura da UFBA. A grade, permeada por possíveis disciplinas voltadas para o cinema, encheu-me os olhos, de modo que em março daquele ano me vi cursando o primeiro semestre desta faculdade.

Dado isto, esperava-se que eu seguisse o caminho das narrativas audiovisuais. No entanto, durante os quatro últimos anos me dediquei ao desenvolvimento de diferentes habilidades e competências, cujas possibilidades dentro da Faculdade de Comunicação da UFBA se encontravam muito mais reais. Assim, embora tenha me dedicado ao empreendedorismo, através da Produtora Júnior; à publicidade digital, através do Observatório de Publicidade em Tecnologias Digitais e à fotografia, através do LabFoto; permaneceu comigo a vontade de estudar, a fundo, o cinema e o fazer cinematográfico. E foi no Trabalho de Conclusão de Curso que vi a oportunidade de me debruçar sobre comunicação audiovisual.

Sempre me considerei munida de uma curiosidade pelo modo com que as pessoas vivem e sentem. Creio que, além de obter conhecimentos sobre teorias e discussões acerca de comunicação e cultura, os últimos quatro anos me serviram para conhecer pessoas. Mudar para uma cidade nova não significava outra coisa que o aumento do espectro desse objeto de análise. Ao contrário do que eu pensava antes, Salvador é uma cidade fascinante, e vê-la com os olhos de uma pessoa de fora me fez descobrir as mais diferentes histórias.

Foi justamente da união de diversos casos soteropolitanos que surgiu a ideia inicial de *Domingo*, um curta-metragem de cerca de dezoito minutos que conta a história de uma madrugada na vida de Ana e de Lucas, um jovem casal em vias de se separar. É uma história que poderia, sim, se passar em qualquer

lugar do mundo, mas se passa em Salvador -- a Salvador em que eu vivo e que conheço, e que tanto inspirou a criação da história.

Assim, escrever *Domingo* me surgiu como uma possibilidade de capacitação em uma área pertencente à habilitação de minha graduação, numa tentativa de prescrever mais uma possibilidade profissional. Embora minhas vontades e aptidões tenham se alterado desde 2010.2, quando decidi que este seria o meu trabalho de conclusão de curso, acredito que os conhecimentos adquiridos aqui me acompanharão em qualquer área da comunicação em que eu resolva atuar.

Domingo é uma obra de ficção que passa longe de levantar uma bandeira ou uma mensagem específica. Mas reza a lenda de que, se não impossível, é bem difícil falar de algo que não se conhece; e nesta obra falo de coisas que conheço suficientemente: uma parte da juventude soteropolitana. Além das festas, da música, dos consumos, falo também daquilo que conhecemos todos bem: relacionamentos. A perspectiva de estar na casa dos vinte anos, de tecer planos para o futuro, de acreditar num sonho.

Domingo é escrito para ser um curta-metragem, e optei por apenas escrevê-lo numa tentativa de compreender verdadeiramente as diferentes camadas da produção textual para o cinema.

2. Fundamentação Teórica

2.1 O Roteiro Cinematográfico

Embora o lema “uma ideia na cabeça e uma câmera na mão” tenha funcionado a Glauber Rocha e a seu cinema novo, para qualquer tipo de produção audiovisual convém dar forma textual a essas ideias antes de decretar que se dê início à ação no set de filmagem. É neste ponto que se faz necessário o uso dos roteiros.

Nunes (2006) descreve o *guião* – versão portuguesa para o brasileiro *roteiro* – como “documento escrito que descreve sequencialmente as cenas que compõem um filme e, dentro de cada cena, as acções (sic) e diálogos dos personagens e os aspectos visíveis e audíveis que os condicionam” (NUNES, 2006).

Syd Field (2001) diz que “o roteiro é como um *substantivo* – é sobre uma *pessoa* ou *pessoas*, num *lugar*, ou *lugares*, vivendo sua ‘coisa’” (FIELD, 2001, p.2). No entanto, o roteiro não nasce pronto. Como qualquer trabalho criativo, sua forma e seu conteúdo dependerá muito daquilo que seu autor quer fazer dele e do processo que este sofrerá até se transformar no filme pronto (NUNES, 2006). Por isso é preciso enxergar, e bem o faz Comparato (1995), o roteiro menos como o final de um processo literário que como o princípio de um processo audiovisual.

Esta é uma reflexão extremamente importante para a construção de *Domingo*. Uma vez que a produção, por ora, se encerra na criação do roteiro, é preciso encará-lo igualmente como produto de um processo de criação literária e como obra aberta, passível de alteração caso se decida, num momento futuro, por executá-lo como processo de obra audiovisual.

Por sua função descritiva, mencionada por Field (2001), um roteiro deve ter por característica uma narrativa mais objetiva que subjetiva, ao contrário de uma obra literária, por exemplo (MOLETTA, 2009). A diferença entre a escrita literária e a escrita de um roteiro é bem trabalhada por Carrière:

Escrever um roteiro é muito mais do que escrever. Em todo caso, é escrever de outra maneira: com olhares e silêncios, com movimentos e imobilidades, com conjuntos incrivelmente complexos de imagens e de sons que podem possuir mil relações entre si, que podem ser nítidos ou ambíguos, violentos para uns e suave para outros, que podem impressionar a inteligência ou alcançar o inconsciente, que se entrelaçam, que se misturam entre si, que por vezes até se repudiam, que fazem surgir as coisas invisíveis... (...) O romancista escreve, enquanto o roteirista *trama, narra e descreve* (CARRIÈRE, 1991 *apud* COMPARATO, 1995, p.20)

O grande desafio da escrita de um roteiro se dá justamente no conflito oriundo da sobreposição das funções literária e prática: Como escrever de forma a resguardar a subjetividade literária da escrita sem que isto prejudique a objetividade prática do roteiro – direcionar as etapas da produção cinematográfica? (MOLETTA, 2009).

Incapaz de encontrar com exatidão uma resolução teórica para este conflito, me dispus a testá-lo na prática. No processo que Comparato (1995) denominou *guerra do papel* – a reescrita do roteiro – testei diferentes formatos e construções textuais que, a cabo, me convenceram de que o que resguarda a subjetividade literária no roteiro é o ritmo que a história adquire por meio da escrita. Ser objetivo – determinar movimentos de cena e ressaltar objetos importantes – e, ao mesmo tempo, conseguir passar ao leitor, como em uma obra literária, o clima de uma cena, ou como as personagens ali se sentem é um trabalho delicado e similar ao de um músico, que precisa conjugar seu texto à cadência musical.

Como forma de exercício para a construção de um bom roteiro recomenda-se processos que passam pela definição do argumento, do *storyline*, do *longline*, da escaleta e, por fim, do roteiro propriamente dito. Embora a existência de todos esses processos sejam largamente conhecidos entre aqueles que produzem roteiros, existem algumas discrepâncias entre os autores analisados: Moletta (2009), por exemplo, chama de *Enredo* aquilo que Rey (1997) chama de *Storyline*. Comparato (1995) é quem melhor trata destas discrepâncias, quando deixa claro que as fases de composição de um roteiro provêm muito mais da experiência de cada autor que de paradigmas pré-estabelecidos. O autor ressalta, ainda, a predominância dos termos em inglês na nomenclatura

dos processos de criação, causada pela presença cada vez maior de países de língua inglesa no mercado cinematográfico.

Além de função bem definida, o texto de roteiro tem ainda especificações em seu formato. Embora este possa variar de acordo com o país ou com as práticas comerciais envolvidas, o mais comum é que o roteiro para TV ou para cinema tenha uma formatação específica, com ações divididas em cabeçalho, descrição, personagem e diálogos (MOLETTA, 2009), e, ainda, as rubricas (indicações de tom ou de efeitos de transição sugeridas pelo roteirista). Essa formatação é fundamental para o bom entendimento do texto por atores, diretores e por toda a equipe técnica.

O cabeçalho, que indica sempre o número da cena, a natureza do espaço em que ocorre a ação, o local em que se passa a ação e o tempo em que esta ocorre, é quase sempre escrito em caixa-alta, e serve sobretudo para que a produção possa organizar-se (MOLETTA, 2009).

A descrição indica a ação propriamente dita – o que o personagem faz ou o que acontece à sua volta. Em caixa-alta e com recuo da margem até o meio da página vem o personagem, acima dos diálogos. Estes, por sua vez, são as falas dos personagens durante a ação (MOLETTA, 2009). As rubricas são indicações do roteirista, entre parênteses, que são usadas para dar sugestões ao elenco ou aumentar a carga dramática de uma cena.

Segundo Field (2001) é comum que roteiristas amadores adicionem aos roteiros as posições de câmera. Sobre isto, o autor diz que “o roteirista não é responsável por escrever POSIÇÕES DE CÂMARA (sic) e terminologia detalhada de filmagem (...) o trabalho do escritor é dizer ao diretor o que filmar, e não como filmar” (FIELD, 2001, p. 155). Para fins práticos, adoto aqui a mesma posição de Field, não fazendo referências a planos ou movimentos de câmera nos tratamentos de *Domingo*.

As convenções da forma do roteiro – disposição dos elementos, margens e até mesmo o tamanho do papel – por vezes, são o que mais assusta a quem tenta se aventurar na escrita. Field (2001) defende a necessidade de escrever o

roteiro em seu formato original desde o princípio. Para isto, Nunes (2006) sugere a utilização do software Celtx.

2.2 O Celtx

O Celtx é o primeiro software livre de pré-produção integrado, e funciona para produção de roteiros para os mais variados meios – roteiro audiovisual, roteiro de teatro, roteiro de áudio, storyboard, história em quadrinho e romance - disponibilizando sempre a formatação de página ideal. Se devidamente formatada, cada página de um roteiro corresponde, aproximadamente, a um minuto de tela (NUNES, 2006).



Figura 1- Tela Inicial do Celtx

Para o escritor ambientado à necessidade e ao uso de cada recurso do roteiro, como descrito por Moletta (2009), o uso do Celtx permite que as atenções estejam focadas no desenvolvimento da história, permitindo uma criação mais livre e despreocupada com margens, fontes, espaçamentos e recuos.

Entre os recursos disponibilizados pelo Celtx, além da automação de formatação, estão a possibilidade de acrescentar notas, mídia e análise técnica,

bem como a divisão automática das cenas, catálogo de personagens e objetos usados em cena e esboços de plano. Desta forma, o Celtx se apresenta como uma ferramenta completa aos processos de pré-produção audiovisual que estão diretamente ligados ao roteiro.

2.3 A personagem e a narrativa

Ao roteirista cabe o papel de cativar o espectador. Se uma história não começa instigando a curiosidade deste – e não brinca com ela, saciando-a e aguçando-a nas horas certas – dificilmente este roteiro se transformará numa boa obra. Segundo Nunes (2006) a arte do drama está em aliar conflitos e surpresas. Estes se aliam na criação de uma questão dramática que se afligirá sobre as personagens, sendo o motor de todo e qualquer filme.

A questão dramática é o que justifica a existência da obra e é a partir dela que se cria a ação dramática - o “conjunto de acontecimentos interrelacionados que se irão resolvendo através das personagens até o desenlace final” (COMPARATO, 1995, p.146). Esta ação dramática é parte do que se chama de “paradigma de três atos”.

(...) a estória é posta em marcha por um determinado acontecimento que lança a questão dramática (o **gatilho** ou catalizador); arranca a partir do momento em que, no fim do 1º acto, o protagonista decide tomar nas suas mãos a solução do problema (1º **ponto de viragem**); se desenvolve numa sucessão de passos progressivamente mais difíceis até que, no final do 2º acto, o protagonista se encontra na reta final para a conclusão (2ª **ponto de viragem**); e termina de forma conclusiva num grande confronto final (o **clímax**) (NUNES, 2006).

Esta definição de um esquema dialético da narrativa dá abertura a questões mais sutis sobre a estruturação daquilo que se narra em um roteiro – é preciso conhecer o plot, a “parte central da ação dramática, onde todas as personagens estão ligadas por (...) temas” (COMPARATO, 1995, p.176).

Sendo assim, Nunes (2006), bem como Vogler (2006) e Field (2001), conta que é preciso, aqui, conhecer as motivações, os riscos e os obstáculos do protagonista. Assim, uma vez verticalizada (Moletta, 2009), a personagem e

sua história podem crescer diante dos olhos dos espectadores, alcançando o grande clímax. Isto acontece porque, segundo Comparato (1995), o público reage emocionalmente à obra que assiste, quer seja por meio de simpatia (ou solidariedade), de empatia (ou identificação) ou de antipatia (ou reação). Dessa forma, cabe ao roteirista criar uma correspondência entre o conflito de seu protagonista e os conflitos diários de seus espectadores, como forma de tornar sua história mais crível e de melhor alcançar o público de sua obra.

Vogler (2006), ao tratar da *Jornada do herói*, desenvolvida por Joseph Campbell, discorre sobre a descoberta deste autor:

Ele descobriu que todas as narrativas, consciente ou não, seguem os antigos padrões do mito e que todas as histórias, das piadas mais grosseiras aos mais altos voos da literatura, podem ser entendidas em termos da Jornada do Herói, o 'monomito' cujos princípios ele enuncia em seu livro (VOGLER, 2006, p.48).

Os princípios deste "Monomito" sugerem que todos os heróis seguem um padrão em sua trajetória: o protagonista parte do *mundo comum* ao receber o *chamado à aventura* - mas somente depois de recusá-lo, ainda que brevemente - desbravando o *mundo especial*, após ter se encontrado ao seu *mentor*, em busca de um *prêmio*. Na sua jornada, o herói encontrará *testes*, *aliados* e *inimigos*, que ele precisará enfrentar com sabedoria até a última *provação*, quando finalmente fará o *caminho de volta ao mundo comum*, munido do *prêmio* e *transformado* por sua jornada.

A descoberta de Campbell lhe dá propriedade para dividir em três – assim como a estrutura aristotélica de *apresentação*, *desenvolvimento* e *desfecho* – a estrutura narrativa, sugerindo que o padrão da trajetória do herói está dividida entre *mundo comum*, *mundo especial* e *retorno ao mundo comum* (MOLETTA, 2009, p. 23).

Cada uma dessas etapas são equivalentes aos *primeiro*, *segundo* e *terceiro* atos, movimentos da estrutura narrativa clássica, que representam o início, meio e o fim de cada história, muito embora cada movimento tenha também em

si começo, meio e fim. A disposição dos fatos na narrativa se dá, habitualmente, da seguinte forma:

Primeiro ato: exposição do problema; situação desestabilizadora; promessa; expectativa; e/ou antecipação de problemas, ao que se segue o conflito.

Segundo ato: complicação do problema; piora da situação; e/ou tentativa de normalização, levando a ação ao limite, ao que se segue a crise.

Terceiro ato: clímax (ou alteração das expectativas) e resolução da história. (COMPARATO, 1995, p. 188)

Todos esses movimentos têm em comum a presença de um elemento de conflito, responsável por dar à história o que Comparato (1995) chama de *valores dramáticos* – ou pontos-chave de um roteiro. Estes pontos-chave, também conhecidos como pontos de conflito, têm como função servir de elementos de ligação entre os três atos, criando tensão e determinando o ritmo da narrativa. Uma vez que “um dos componentes essenciais do drama é a tensão” (MACKENDRICK, 2004, p. 12)[tradução nossa]¹, os pontos de conflito são o que dão à história razão de ser.

A nomenclatura destes pontos de conflito muda de acordo com o autor. Para citar apenas alguns exemplos, eles são aquilo que Nunes (2006) chama de *ponto de viragem*, que Aristóteles chama de *peripécias* (MOLETTA, 2009), que Vogler (2006) trata por *travessia do primeiro limiar* e de *recompensa* e Field (2001) por *ponto de virada*. Independente do nome que se tenha – embora aqui se utilize, majoritariamente e para fins práticos, a nomenclatura adotada por Field – estes momentos da obra servem para dar continuidade à narrativa, de forma tal que Field (2001) os defina como “um incidente, ou evento, que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção” (p. 97). Ele afirma ainda que “Os pontos de virada no fim dos Atos I e II (...) são âncoras do seu enredo”. (p. 97), uma vez que definem a continuação da história e, conseqüentemente o interesse do público por aquela narrativa. A este respeito Comparato (1995)

¹ No original: “One of the essential components of drama is tension”.

acrescenta que “o conflito tem duas qualidades essenciais: correspondência e motivação” (p. 149)².

Ao analisar o roteiro de *Chinatown*, Field (2001) deixa claro que são os Pontos de Virada que dão aos personagens as *necessidades dramáticas* que os moverão à próxima etapa da história. Construir estas necessidades dramáticas é o primeiro passo para a construção dos personagens (FIELD, 2001; COMPARATO, 1995; MACKENDRICK, 2004).

Os autores, em geral, acreditam que de um bom personagem nasce uma boa história, e que, ao roteirista, é preciso conhecer bem ambos. Comparato (1995) cita Henry James para reforçar a ideia de que personagem e história não se separam; “O que é uma personagem senão a determinação de um incidente? O que é um incidente senão a ilustração de um personagem?” (JAMES, 1960 *apud* COMPARATO, 1995, p. 111). Assim, a necessidade dramática assume o mesmo papel do *chamado à aventura* de Vogler (2006): é o gatilho que vai justificar toda a trajetória da personagem principal na tela.

Brait (1985) cita Aristóteles, quando este afirma que toda personagem é, ao mesmo tempo, um reflexo da pessoa humana e uma construção cuja existência está sujeita à obediência de leis particulares que regem o texto em que está inscrita. Estas *leis particulares* são o que determinam a verossimilhança interna de uma obra, de modo que, para a construção de uma personagem, é menos importante que sua existência faça sentido se comparada à vida real que dentro da própria narrativa. É somente assim que é possível a existência de determinadas personagens fantasiosas, como super-heróis, ou mesmo de gêneros ficcionais inteiros.

Esta verossimilhança - encontrada apenas a partir da compreensão da narrativa como um sistema interdependente - é o que garante a criação de personagens bem trabalhados. Para Cook (2007), é imperativo criar o a autora chama de personagens multidimensionais – que ela explica como sendo personagens com várias camadas. É Forster (1969, *apud* BRAIT, 1985) quem

² O autor defende que as duas qualidades são o que constroem o *ponto de identificação* com o público, através da *correspondência* entre os sentimentos de personagem e público e da compreensão que este tem da *motivação do conflito*.

traz à tona a clássica definição, em oposição, de personagens *flats* (planas) e *rounds* (redondas).

Ainda segundo o autor, as personagens planas são as mais simples, menos trabalhadas, sem profundidade psicológica e definidas por uma única característica. Por via de regra, personagens planas estão imunes à mudança no decorrer da narrativa. Estas personagens não apresentam surpresa ao espectador e estão subdivididas em *tipos* (peculiares ao extremo, mas sem deformação) e *caricaturas* (aquelas em que a qualidade que as define é ressaltada ao extremo, causando distorções), a depender do intuito do autor.

As personagens redondas (multidimensionais), por sua vez, apresentam diferentes qualidades e tendências, e surpreendem o leitor por, sendo criaturas complexas e multifacetadas, representarem retratos totais e muito particulares dos seres humanos (BRAIT,1985).

Como a maior parte das pessoas, eles não são perfeitos. Têm defeitos e fraquezas que os desviam e os deixam em apuros, e são estes mesmos defeitos e fraquezas que os tornam passíveis de identificação (COOK, 2007, p. 163) [tradução nossa]³.

É esta identificação que, como já mencionado, motivará o interesse do público pela narrativa. Segundo Rey (1997), a “personagem é o grande elo entre o autor e o público” (p. 27).

2.4 O Processo de criação da personagem

Uma vez estabelecido que a) toda personagem está inscrita em um sistema narrativo; b) toda personagem deve ser verossímil; e c) é essencial que se crie personagens redondas; as discussões acerca das personagens se tornam focadas em seu processo de composição. Como criar uma personagem que preencha tais requisitos?

³ No original: “Like most human beings, they are not perfect. They have flaws and weakness that occasionally lead them astray and get them into trouble, yet these same flaws and weaknesses make them relatable”

O protagonista – a personagem (ou grupo de personagens) mais importante, base do núcleo dramático principal – é o alvo das atenções quando se cria uma narrativa. Ele é o *sujeito* da história, ainda que também objeto dos acontecimentos desta estrutura ficcional (PALLOTTINI, 1989). Moletta (2009) defende que ele deve estar passando por um momento de crise. Segundo o autor:

A palavra *crise* vem do grego *crino* e significa separação, abismo, de modo que “estar em crise” quer dizer que o personagem vive um momento que vai dividi-lo emocionalmente. Depois de superar a crise, ele será mais experiente como pessoa. (MOLETTA, 2009, p. 25)

Comparato (1995) e Field (2001) defendem que é preciso conhecer todas as nuances de suas personagens antes de escrever um roteiro. Field chega a afirmar que “O personagem é o fundamento essencial de seu roteiro. É o coração, alma e sistema nervoso de sua história” (p. 18). O autor sugere uma forma processual de construção da personagem:

Separe os componentes da vida dele/dela em duas categorias básicas: *interior e exterior*. A vida interior de seu personagem acontece a partir de seu nascimento até o momento em que o filme começa. É um processo que *forma* o personagem. A vida exterior do seu personagem acontece desde o momento em que o filme começa até a conclusão da história (FIELD, 2001, p. 19).

O autor propõe, a fim de desvendar todas as nuances da personagem, uma série de perguntas, que vão desde quem é a personagem e o que esta faz da vida até onde nasceu e qual era sua relação com os pais.⁴

A fim de garantir que a personagem seja multidimensional, ele sugere que o roteirista se preocupe em descrever cada aspecto do que ele considera como três componentes básicos de sua vida: profissional, pessoal e privado.⁵ Aqui é importante caracterizar a personagem socialmente, mostrar como ela interage com as outras pessoas. “Isto leva à caracterização psicológica propriamente dita; importa conhecer o *modo de ser* do personagem” (PALLOTTINI, 1989, p. 65).

⁴ Enquanto as sugestões de Field aparecem diluídas em seu texto, Cook (2007) chega a elencar uma lista intitulada “20 questions to ask yourself about each character”, sob a premissa de auxiliar o roteirista iniciante a criar personagens multidimensionais.

⁵ Esta divisão aparece também em Cook (2007)

O próximo conselho de Field é que se defina a necessidade da personagem, para, a partir dela, criar os obstáculos que seu protagonista enfrentará no decorrer da obra. Segundo o autor é esta etapa que fornecerá ao roteiro uma *tensão dramática*. Field ilustra o processo no seguinte diagrama:

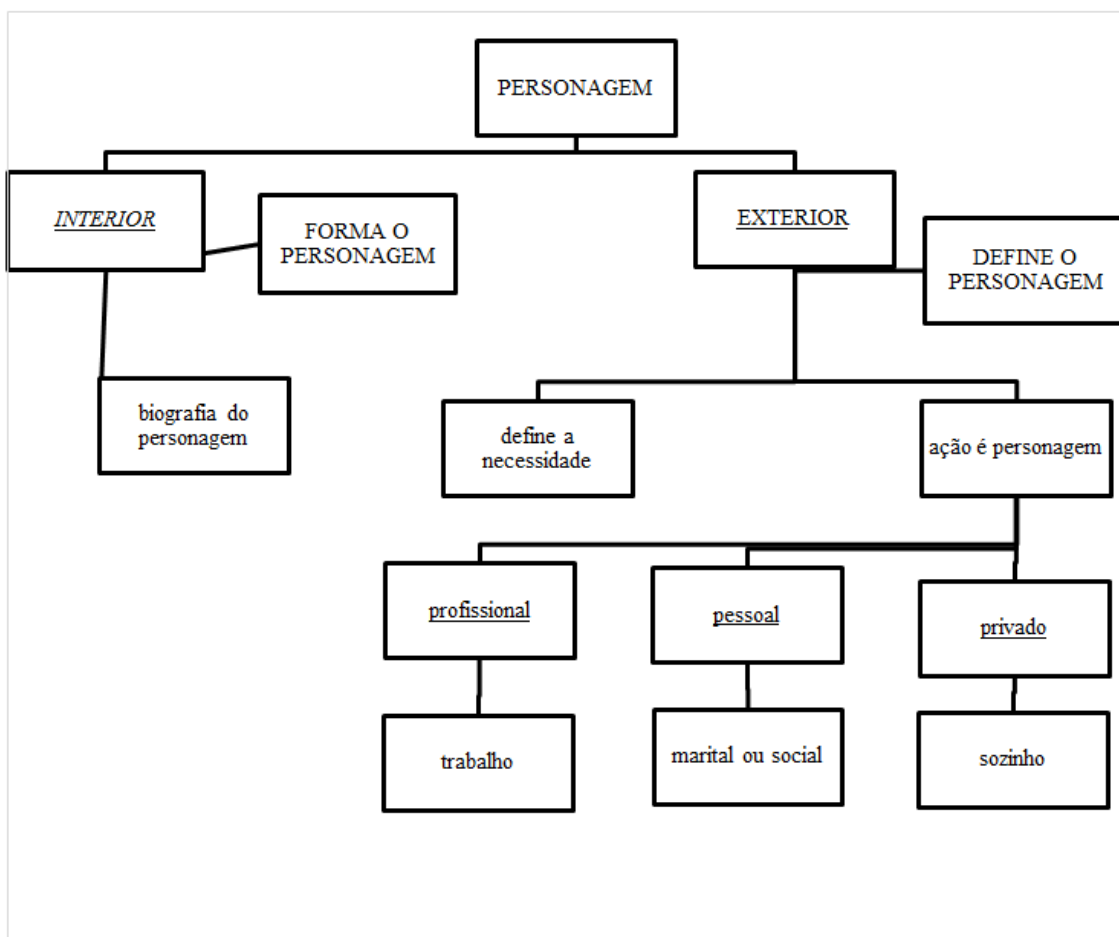


Diagrama de construção da personagem (FIELD, 2001, p 22)

O próximo passo, implícito na obra de Field, é, por fim, escrever a biografia da personagem.

Comparato (1995) apresenta dez indicações frequentes entre roteiristas profissionais para a criação de uma personagem - embora, frisa, estas indicações não sejam consideradas regras, aproximando-se mais de pontos em que se deve prestar atenção ao tratar a personagem.

Suas sugestões são as de que:

1. *A personagem precisa estar adequada à história* – ou seja, pressupõe-se no protagonista características cuja razão de ser está em função do drama;
2. *A personagem exprime pensamentos por meio de falas e sentimentos por meio de ações* – uma vez que em audiovisual não há fluxo de pensamento (como na literatura), a única forma de transmitir suas intenções ao público é por meio de signos comunicativos, verbais ou não;
3. *A maneira de falar diz muito da sua personagem* – primeira indicação relativa à caracterização das personagens, o autor deixa claro que é preciso atentar-se a critérios demográficos no desenvolvimento dos diálogos;
4. *O nome diz muito da personagem* – segundo o autor, o nome revela a classe social, o caráter e a tipologia das personagens;
5. *A personagem tem de ser real* – Comparato chama a atenção à verossimilhança e à “densidade humana”, características necessárias para uma “dramaturgia mais profunda”;
6. *É preciso dar atenção à composição das personagens* – fatores físicos, sociais e psicológicos têm de ser correspondentes, visando a composição de uma identidade da personagem;
7. *Uso do quadro de características básicas* – o autor sugere o uso do quadro elaborado pelo dramaturgo Ben Brady, que consta de pares de extremos comportamentais humanos (como “parcimonioso x pródigo” e “fanfarrão x humilde”)
8. *Deve-se valorizar o contraste* – é o contraste que torna a personagem distinta de outras personagens e de outros seres vivos, e isto deve ser valorizado na escrita
9. *Há personagens que se formam durante a escrita* – embora Comparato afirme preferir iniciar uma história com as personagens formadas, ele assume que, para muitos roteiristas, a personagem se revela à medida em que se escrevem os diálogos e ações
10. *O antagonista também é importante* – oponente do protagonista, pode se revelar também como um grupo. Como um dos elementos que norteará a trajetória do protagonista, é preciso dar ao antagonista o

mesmo peso dramático que aquele, embora não seja necessário desenvolvê-lo com a mesma profundidade.

Não há dúvidas, entres os autores consultados, de que a personagem é aquilo que se apresenta na tela - é a isto que Field (2001) se refere quando afirma que “personagem é ação” (p. 22). Mackendrick (2004) ressalta a importância da exposição na composição das personagens. Uma vez que em audiovisual a forma de passar ao público as informações que se deseja que eles conheçam é ou pelos elementos componentes da cena ou pelo diálogo, tudo em cena tem significado. É preciso pôr na tela – e este é um trabalho tanto do roteirista quando do diretor – todas as informações necessárias para a compreensão da personagem. No entanto, embora necessária, a exposição de informações, pode, com frequência, funcionar como antítese do drama, uma vez que, quando mal inserida na narrativa, atrapalha o fluxo desta.

2.5 O *flashback*

Como, então, expor informações acerca da personagem, sem que esta exibição funcione como antítese e passe, ao espectador, a impressão de gratuidade? Ainda segundo Mackendrick (2004), uma solução comum para este tipo de impasse é o *flashback*.

O *flashback*, ou analepse, é “uma sequência de ação, mais ou menos prolongada, passada num momento anterior ao da sequência temporal ‘normal’ que estamos a acompanhar”(NUNES, 2006); uma cena que revela algo do passado da personagem (COMPARATO, 1995) - recurso que Reuter (2007) também chama de elipse temporal e que faz sucesso especialmente nas obras de gênero film noir (NOGUEIRA, 2007).

Segundo Comparato (1995), o *flashback* pode ser de três tipos: evocador (quando uma personagem lembra um fato), explicativo (quando uma personagem explica a outras o que aconteceu) ou atípico (quando não pode ser classificado como um dos outros dois, funcionando como uma mistura de ambos ou como elemento de união). Há, ainda, os filmes em que o *flashback*

atua como uma escolha estrutural (COMPARATO, 1995), de modo que todo o filme funciona como um grande *flashback* (a exemplo de *Lolita*, de Kubrick, 1961; e *Nós que nos amávamos tanto*, de Scola, 1974, bem como *Titanic*, de Cameron, 1997).

Muito embora seja um recurso largamente utilizado, é senso comum entre a maior parte dos autores – e aqui é possível citar claramente tanto Mackendrick (2004) quanto Comparato (1995) – que o *flashback*, por ser meramente uma descrição de conflitos já resolvidos dentro da trama, pode ter o efeito inverso do desejado, aborrecendo ou confundindo (Comparato, 1995) o espectador ou mesmo se tornando um interlúdio que atrapalha o fluxo da história.

No entanto, há quem defenda o uso do *flashback*. Segundo Martin (2003), o tempo é a unidade significativa mais importante de uma obra cinematográfica. Assim, o *flashback* é um recurso cômodo por permitir que a narrativa se torne mais ágil e livre.

A sequência dos acontecimentos deixa de ser diretamente temporal e passa a ser *causal* (...). O *flashback* cria, portanto, uma temporalidade *autônoma, interior, maleável, densa e dramatizada*, que oferece à ação um acréscimo de unidade de tom (MARTIN, 2003, p. 235)

O próprio Mackendrick (2004) tem algo de positivo para falar acerca do uso dos *flashbacks*:

A ‘lembrança de coisas passadas’ frequentemente tem características reflexivas e poéticas que, ainda que na falta das qualidades construtoras de suspense das narrativas guiada pelo plot, podem emprestar muito sentimento lírico à um filme (MACKENDRICK, 2004, p 25)⁶ [tradução nossa]

O uso do *flashback* é visto com bons olhos por Nogueira (2007). O autor afirma que “um *flashback* será, assim, tão mais interessante quanto contribua para adensar a intriga, o mistério, a dúvida ou a surpresa, quer no que respeita aos

⁶ No original: “The ‘remembrance of things past’ often has a reflective and poetic quality that, while lacking suspenseful qualities of plot-laden narrative, can land much lyric feeling to a film”

acontecimentos, quer no que respeita às (...) personagens” (NOGUEIRA, 2007, p. 4).

Desta forma, fica evidente que o *flashback*, em essência, é nada mais que um recurso, e que, como tal, tem seu efeito condicionado ao seu uso. Ao passo que, em algumas obras, ele apenas retardará o fluxo de ação, em outras, ele se tornará parte da linguagem, colaborando para a construção de uma estrutura narrativa peculiar.

2.6 Been there, done that – sobre o tema e os filmes que inspiraram *Domingo*

Um exemplo de filme que usa *flashback* atípico, como definido por Comparato (1995) é *(500) Dias com ela* (Mark Webb, 2009) em que em lugar de narrar a história linearmente, o filme avança e retrocede nos acontecimentos de acordo com a importância destes para o desenvolvimento da história do protagonista (OWSLEY, 2010).



Telas de transição de cenas de *(500) Dias com ela*. Os números representam um dos 500 dias do relacionamento de Tom (Joseph Gordon-Levitt) e Summer (Zooey Deschanel), a se desenrolar na sequência.

Assim também está o *flashback* em *Noivo neurótico, noiva nervosa* (Woody Allen, 1977) em que, além de funcionar como salto temporal, os *flashbacks* servem como plano de fundo para a interação das personagens, e fazem parte de diferentes tipos de inserções que corroboram com o discurso do protagonista

(Allen) de que tem uma imaginação fértil e de que lhe é difícil distinguir a fantasia da realidade.



Cena de *Noivo neurótico, noiva nervosa* em que as personagens de Woody Allen e Diane Keaton “visitam” o passado. Vemos, em cena, Annie Hall (Keaton) em dois momentos de sua vida.

Ainda no hall de obras com *flashback* atípico podemos citar *Namorados para sempre* (Derek Cianfrance, 2010), filme cuja estrutura, muito próxima da de *Domingo*, narra também o início e o fim do relacionamento de um casal, unindo duas linhas do tempo numa mesma narrativa.

Em *Namorados para sempre*, o espectador é levado aos dois momentos na vida de Cindy (Michelle Williams) e Dean (Ryan Gosling) o tempo todo, de forma a ser tocado pelas emoções conflitantes inerentes a estes marcos sentimentais. Ao mesmo tempo em que conhecemos um casal amargurado e sem brilho, conhecemos também o começo de um relacionamento encantador, mas nada nos é dito sobre o que transformou o relacionamento desta forma.



Cenas de *Namorados para sempre*. Na primeira (53'30") vemos o primeiro encontro de Cindy e Dean. Na segunda (88'50"), vemos a sequência em que ela pede o divórcio.

Namorados para sempre é uma obra importante para *Domingo*. Embora eu só tenha notado a semelhança – estrutural e temática – entre as duas obras depois do quarto ou quinto tratamento do roteiro, o filme de Cianfrance dialoga diretamente com a história de Ana e Lucas.

Junto a *Namorados para sempre*, *(500) Dias com ela* e *Noivo neurótico, noiva nervosa*, há mais filmes que tratam da mesma temática. Com o recorte do *flashback* – ou, ao menos, das lembranças – dialogam com este trabalho obras como *Alta fidelidade* (Stephen Frears, 2000) e *Brilho Eterno de uma mente sem lembranças* (Michel Gondry, 2004); muito embora para Mackendrick (2004) “Um bom escritor vai deixar sua audiência eleger seus próprios temas e ‘mensagens’ da história que ele está contando”(p. 101)⁷ [tradução nossa], não há como negar que *Domingo* seja sobre o fim de um relacionamento. E isto fica claro quando se detém em uma análise sobre sua concepção.

⁷ No original: “A good writer will let his audience pick and choose their own themes and ‘messages’ from the story he is telling”

3. O processo de escrita

Lewis Herman (apud COMPARATO,1995) elaborou um *Quadro de Ideias* em que menciona tipos de ideias e os campos em que seria possível encontrá-las. Em seu quadro estão as seguintes categorias:

- Ideia selecionada – tipo de ideia que provém da memória ou da vivência do autor, sendo o mais pessoal de todos;
- Ideia verbalizada – é aquela que surge de vivências de terceiros compartilhadas com o autor;
- Ideia lida/ gratuita – são aquelas encontradas em periódicos, livros ou mesmo folhetos e cartazes;
- Ideia transformada – é aquela que nasce de uma outra obra. Difere-se de plágio e de adaptação, uma vez que usa a ideia de outra forma;
- Ideia proposta – acontece quando, para desenvolver uma ideia já existente, contrata-se um roteirista;
- Ideia procurada – aquela oriunda de estudos de mercado.

Partindo destas definições, compreendo que *Domingo* nasceu de uma ideia que pode ser considerada um mix dos tipos selecionada, verbalizada e transformada, e é por isso que me parece errado falar de sua construção sem antes falar um pouco de minha própria trajetória.

Mudei-me para Salvador no início de 2009, para estudar na Faculdade de Comunicação da UFBA. Sair de uma cidade do interior e me mudar para a terceira maior capital do país⁸, foi, sem dúvidas, um divisor de águas. Aqui, pude conhecer todo o tipo de pessoas, com os mais diferentes tipos de referências e as mais variadas histórias de vida; além de ter acesso a um sem número de produtos culturais.

A primeira vez em que pensei em escrever um roteiro foi em meados de 2010. Na ocasião, um amigo me convidara para ser co-autora na escrita de uma websérie. O projeto nunca decolou, mas escrever aquele primeiro – e único –

⁸ Dado disponível em:

http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_visualiza.php?id_noticia=2204&id_pagina=1, acesso em 9/02/2013

episódio me mostrou que era algo que eu era capaz de fazer. Ainda assim, não voltei a pensar na possibilidade até o ano seguinte.

No fim de 2011 eu completava um ano desde o rompimento particularmente difícil de um relacionamento, e o modo como as pessoas se relacionavam me chamava ainda mais atenção que antes.

Nas vagueações pela internet, algumas leituras sobre o tema se tornavam cada vez mais obrigatórias. Entre elas, as séries de postagens *Fraturas Expostas* e *O que é amor para você hoje?*, do *Don't touch my moleskine*, blog da jornalista Daniela Arrais⁹; e o blog *Vodca Barata*, da fotógrafa Adelaide Ivánova¹⁰. Sem mencionar, ainda, a exposição *Cuide de Você*, de Sophie Calle¹¹, que eu visitara anos antes, e todas as histórias que de uma forma ou de outra chegaram ao meu conhecimento e rondavam-me nesta espécie de *agendamento pessoal* do tema.

É este o contexto em que, ao ouvir a música *Nescafé*, da banda gaúcha *Apanhador Só*, a primeira cena de *Domingo* me ocorreu – uma briga de casal em um carro. Foi a partir dessa primeira cena que construí o restante da narrativa. Quem eles eram? Porque brigavam? Em que terminaria aquela briga?

Foi nesse momento em que foi preciso recorrer a todo o repertório que eu tinha adquirido desde que me mudara para Salvador.

Certa feita, em uma conversa informal, uma amiga me confidenciara que sentia que seu atual namorado era a pessoa com quem ela gostaria de passar o resto da vida, mas que isso a apavorava, por privá-la de todos os outros planos que

⁹ *Fraturas Expostas* é uma seção colaborativa em que leitores enviam textos sobre “coisas do coração”, como o define a autora do blog. Já *O que é o amor para você hoje?* é uma seção em que ela reúne as respostas de várias pessoas – famosas ou não – a esta pergunta.

¹⁰ A autora não escreve sobre o amor, mas sobre seu cotidiano. Durante esse período, li postagens antigas dela, em que foi possível acompanhar todas as fases de um relacionamento – como ela conheceu, engatou um namoro e saiu da “fossa” depois de seu término.

¹¹ A exposição veio ao país em 2009, como parte das comemorações do ano da França no Brasil. Em Salvador, ficou aberta a visitação entre 23 de setembro e 22 de novembro do mesmo ano, no Museu de Arte Moderna. Para compor *Cuide de Você*, Calle convidou mais de cem mulheres a interpretarem de acordo com suas profissões uma carta de rompimento que recebera tempos antes. Toda a exposição é centrada na forma em que estas mulheres lidariam com o rompimento, uma vez que estivesse no lugar de Calle.

havia feito para si – incluindo viver mais histórias de amor. Esta foi uma conversa emblemática para a construção de Ana, até então protagonista absoluta da história, e reflete bem a forma como a personagem se sente diante de sua perspectiva de gravidez.

A forma que encontrei para construir as personagens de modo a serem multidimensionais foi enriquecê-los com detalhes. Para isso, as inseri no meu círculo pessoal, de modo que as conhecesse o suficiente para tratar delas. Isso faz com que Ana e Lucas – e mesmo Laura ou o amigo em voz off de Lucas – carreguem, cada um, um pedaço de alguém que conheço.

O mesmo acontece com os cenários e com algumas situações que eles vivem. Tudo tem um pedaço de realidade. Incluindo a gravidez de Ana, que me apareceu como solução para o conflito da personagem quando pensei nas histórias que eu ouvira de casais – alguns até próximos – que haviam passado pela experiência de uma gravidez indesejada durante a graduação; bem como quando pensei em meu próprio histórico familiar, em que três dos quatro filhos de meus avós maternos tiveram filhos entre o fim da adolescência e o começo da vida adulta – incluindo minha mãe, também uma Ana, que me teve aos 19 anos.

Eu gostaria de ter um motivo racional para defender a escolha pela estrutura em *flashback*, mas a verdade é que talvez a linguagem entrecortada já faça parte do meu repertório de uma forma que me sinto confortável para fazer uso dela.

Em todo o processo de tratamento do roteiro – a esta altura, confesso, já perdi a conta de quantos tratamentos *Domingo* recebeu. Entre versões com pequenas alterações e outras com reescritas completas, posso afirmar apenas que foram cerca de dez roteiros diferentes – jamais me ocorreu escrevê-lo sem o *flashback*.

Isso porque eu precisava, por um lado, contar a história desse relacionamento que acaba num rompante e, por outro, conhecer estas duas pessoas que pareciam viver bem até aquele ponto. Ocorre-me, ainda, que o *flashback* é um

recurso econômico para dar descrições e criar composições, o que é essencial ao roteiro.

Como última razão para o uso deste recurso, posso sugerir a função estética dele: embora cada pessoa lide de forma diferente com o fim de um relacionamento, é traço comum à experiência que aqueles envolvidos evoquem os bons momentos do casal, e o uso do *flashback* desloca o espectador para esta experiência.

A título de exemplo deste recurso estético, é possível analisar uma das cenas iniciais de *(500) Dias com ela*, em que, quando questionado por sua irmã sobre o que aconteceu para que ele estivesse quebrando pratos, Tom (Gordon-Levitt) apenas se lembra dos bons momentos do relacionamento. É apenas quando confrontado novamente pela irmã, mais adiante na narrativa, que Tom consegue analisar o relacionamento como um todo, em seus aspectos bons e ruins.

Por outro lado, se não havia dúvidas sobre a necessidade de uso do *flashback*, algo que de certo me ocorreu foi a dúvida de como escrevê-lo. Minha breve experiência como co-roteirista amadora não me dava segurança suficiente para encarar o desafio de narrar esta história sozinha, assim que me tomou tempo até fazê-lo de forma que ficasse minimamente satisfeita com o resultado.

Assim que delimeitei as primeiras cenas, fiz uma rápida pesquisa sobre como escrever roteiros – queria ter certeza de que o faria da forma correta. Mas, em vez de me aventurar no Celtx, e com medo de que a história me escapasse enquanto tentava compreender os recursos da ferramenta, fiz os primeiros rascunhos à mão, tendo como base os roteiros de *(500) Dias com ela* e o roteiro do piloto da websérie que eu co-escrevera.

Somente depois fui entendendo como usar o programa de forma que este funcionasse corretamente e de forma que, ao final, minhas páginas tivessem a formatação correta – assim como, a cada novo autor do campo lido, o texto ia tomando uma forma mais madura.

Ainda assim, o *flashback* permanecia uma incógnita. Poucos autores lidos até então mencionavam o recurso, e nenhum dos mais restritos a manuais explicava claramente como fazê-lo. Nunes (2006) é quem fala um pouco sobre isso:

Para distinguir um *flashback* das restantes cenas, em termos de formato, basta começar o cabeçalho da cena com a palavra *FLASHBACK*, sublinhada ou não. Há também quem prefira colocar essa palavra entre parênteses no fim do cabeçalho. (NUNES, 2006)¹²

O autor sugere, ainda, que se acrescente, à direita e em caixa alta, a expressão “Fim de *flashback*” sempre que uma cena do gênero acontecesse. Como algo que a maioria dos autores que tratam da escrita de roteiros afirmam que não há uma forma correta de escrever, mas, sim, uma hegemonia marcada pelo mercado cinematográfico do modo hollywoodiano, optei por não acrescentar tal expressão, seguindo o exemplo dos roteiros de *Namorados para sempre*, *(500) Dias com ela* e *Alta Fidelidade*.

Ao contrário de *(500) Dias com ela* – em que há cenas de transição entre os períodos, e de *Alta fidelidade*, em que o flashback é introduzido pelo texto do personagem principal, a intenção é de que em *Domingo*, assim como em *Namorados para Sempre*, o espectador transite de forma mais livre entre a história, sem ser permanentemente lembrado de que está diante de uma obra cinematográfica.

Embora *Namorados para sempre* tenha sido um filme que só me serviu de referência a partir do quarto ou quinto tratamento de *Domingo*, acredito ser importante citar uma reflexão de alguns críticos sobre a sua estrutura narrativa em *flashback*, e que tangencia a produção de *Domingo*: Conhecemos o início e o fim do relacionamento das personagens, mas o que os levou até aquele ponto? (BECK, 2011)

É numa outra crítica que encontramos a resposta para a ausência de explicações:

¹² Disponível em: <http://joaonunes.com/2009/guionismo/como-se-escreve-um-flashback/>, acesso em 24/02/2013

Cabe ao público, especialmente a quem já viveu esse tipo de experiência, preencher a lacuna e se identificar ou não com a história de vida de Cindy e Dean. Mas mesmo que ela não se encaixe no seu perfil, o diretor e roteirista (que nessa função reparte o trabalho com Cami Delavigne e Joey Curtis) faz ser doloroso acompanhar algo que se não tinha tudo para se tornar eterno, pelo menos jamais poderia ter um ponto final tão amargo (DIDIMO, 2011).

E eu acredito que, se *Domingo* funciona como um roteiro, é também por isso. Tendo ido buscar a história de Ana e Lucas nas experiências em músicas, filmes, na minha vivência e na vivência daqueles próximos a mim, pude confirmar o que Ethan Coen (1997) já havia dito: “tudo se compara à sua própria experiência” (p.8).

Na eterna “guerra do papel” (COMPARATO, 1995), submeti as versões de roteiro aos mais diferentes *beta readers*,¹³ a grande maioria estudantes de comunicação. Os *feedbacks*, em geral, sempre foram favoráveis – me considerei satisfeita com o trabalho quando um leitor, homem, afirmou ter ficado com raiva de Ana durante toda a leitura.

Em geral, as sugestões de alterações ficaram concentradas na última parte do roteiro. “O que eles vão fazer?” “Ela vai ter o bebê?” “Por que ele diz que vai ser pai? Ele devia dizer que acha que vai; como ele ia ter certeza?” A verdade é que o fim de *Domingo* foi pensado para ser exatamente assim. Lucas não tem dúvida alguma de que é o pai e ele entende, assim que vê o resultado de exame, tudo o que se passou na noite anterior.

E é esta a grande questão dramática do roteiro: Por que aquele relacionamento está se desfazendo?

A ação dramática se desenvolve de forma a responder a esta questão. No primeiro ato, conhecemos Ana e Lucas – esses jovens de 20 e poucos anos que estão em uma situação desconfortável dentro do carro. Ele, que dirige, está raivoso – vemos isso através de sua direção agressiva – ela, por sua vez, está acuada, e muda a música no rádio todo o tempo, um sinal claro de

¹³ Termo em inglês popularmente atribuído aos leitores-teste de uma obra, que a lêem antes de finalizada.

ansiedade. Na cena seguinte, vemos que eles são um casal e somos apresentados ao problema da narrativa: ela não mais quer continuar num relacionamento. É neste momento que a história engancha na direção reversa e temos o primeiro ponto de virada.

Como todo herói segundo a jornada de Vogler (2006), Lucas hesita em aceitar este chamado à nova situação – lhe parece brincadeira o término posto por Ana. Este segundo ato se desenvolve com pequenos desafios que Lucas precisa vencer: subir ou não ao apartamento de Ana, esperar ou não pelo que ela tem a lhe dizer, aceitar ou não seu convite para jantar.

Ao mesmo tempo, somos apresentados à espontaneidade de Ana, presente no primeiro encontro do casal, aos planos que eles fazem para o futuro e ao carinho que nutrem um pelo outro – um prenúncio de um relacionamento que tem tudo para durar, bem como um vislumbre das motivações de Ana.

O segundo ponto de virada se dá quando Ana e Lucas dormem juntos. A partir deste ponto, temos um terceiro ato que, embora curto, traz a resolução da história. É na manhã de domingo que Lucas encontra o envelope de laboratório lacrado e descobre que a namorada está grávida – o elixir que o leva ao prêmio. Entender as ações de Ana, ainda que de forma não exatamente razoável, faz com que Lucas volte ao seu *mundo comum*, ou à ordem que ele conhece como certa.

Embora durante algum tempo eu tenha encarado Ana como protagonista do roteiro, o processo de reescrita me fez ver que na verdade este era um papel que cabia a Lucas. O desafio de escrever um personagem masculino se impôs de forma tal que demandou esforços que eu não imaginara. Dar uma voz e um formato a ele só foi possível depois de uma série de conversas sobre relacionamentos – e é preciso admitir que a maior parte de meus interlocutores não sabiam que faziam parte de minhas fontes – e de frequentes análises de personagens masculinas em diferentes produtos culturais.

Por muito tempo acreditei que Lucas seria um romântico inveterado, como o Tom Hansen de *(500) Dias com ela*. Eu sabia desde o início que ele não poderia ser passivo como o Joel Barish (Jim Carrey) de *Brilho eterno de uma mente sem Lembraças*, ou mesmo tão egoísta quanto o Rob Grodon (John Cusack) de *Alta Fidelidade*. Mas então, quem é Lucas?

Lucas é um estudante de direito de 25 anos, de classe média e porte atlético. Mais importante que isso, ele é um exemplar de herói de comédia romântica, conjugando características referenciais clássicas do homem moderno – este homem que gosta de esportes, se importa com a aparência e tem temperamento forte – e doses de delicadeza e romantismo. Talvez eu devesse agradecer sua existência aos mocinhos das comédias estrelados por Julia Roberts¹⁴.

Se Lucas é o protagonista, cabe a Ana função dramática de antagonista, encarnando o papel de elemento complicador. É ela quem segura a tensão dramática da narrativa, construindo pequenos conflitos no decorrer da história. É somente na última cena que descobrimos, de fato, que ela é uma personagem tão em crise quanto ele.

Neste sentido é importante lembrar o que Comparato (1995) afirma sobre o plot: ele não significa linearidade ou clareza, mas sim um continuum sensorial, estético e dramático. Se não encontramos racionalidade nas ações de Ana, não temos como negar que há um continuum sensorial e estético no que move a personagem.

¹⁴ Em especial, *Uma linda mulher* (Garry Marshall, 1990), *O Casamento do meu melhor amigo* (P.J. Hogan, 1997) e *Noiva em fuga* (Garry Marshall, 1999)

4. Conclusão

O desafio de escrever um roteiro de curta-metragem me surgiu em uma época em que a hipótese de tomar o audiovisual como carreira me era muito real. Ainda assim, no intervalo de um ano e meio entre o anteprojeto e a apresentação deste trabalho, minha vida profissional enveredou pelo campo da Publicidade Digital.

Seria um roteiro, então, o melhor trabalho para concluir a graduação?

Uma das maiores vantagens da graduação em Produção em Comunicação e Cultura é que o espectro de atuação profissional é amplo. Estudar cultura faz com que percebamos a riqueza de possibilidades para a formação individual.

Quando Benjamin Picado, à época professor de Semiótica nesta instituição, afirmou, em classe, que estudávamos as teorias com o intuito de nos tornarmos pessoas melhores, não o levei a sério. Mas a verdade é que a proximidade com a graduação me faz ver que o curso superior é exatamente isto: uma ferramenta para me tornar uma pessoa melhor.

É claro que existe a capacitação profissional. Analisando apenas por este ângulo, o audiovisual é uma campo de atuação inscrito na Produção Cultural, e entender o processo de escrita de um roteiro é capacitar-se para trabalhar nesta área. Mas compreender, para efeito, a construção de uma narrativa é uma habilidade que me permite ir além.

Permite-me fruir obras audiovisuais ciente de seus processos e limitações, permite-me narrar-me como sujeito em sociedade e, analisando o campo profissional em que atuo – e em que provavelmente seguirei atuando – permite-me utilizar em publicidade digital narrativas que aproxima a marca – enquanto protagonista – a seus consumidores.

Escrever *Domingo* foi uma oportunidade de descobrir e trabalhar uma capacidade criativa que até então eu não considerava possuir; de explorar um tema cujo interesse ainda não esgotei; de capacitar-me profissionalmente e, por último, mas não menos importante, de concluir minha graduação.

Por isso só posso concluir que a resposta é *Sim*. Escrever o roteiro de *Domingo* foi a minha melhor opção de Trabalho de Conclusão de Curso.

5. Referências Bibliográficas

- BECK, Jeff. **Blue Valentine**: Awkward Flashback Structure Doesn't Accent Drama of Man and Wife Drifting Apart. Disponível em <http://www.huntingtonnews.net/1809>. ACESSO EM JAN/2013.
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.
- COEN, Ethan e COEN, Joel. **Fargo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- COMPARATO, Doc. **Da Criação ao Roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- COOK, Martie. **Write to TV**. Oxford: Focal Press, 2007.
- DIDIMO, Darlano. **Namorados para sempre**: um “anti-romance” para incomodar quem ama. Disponível em <http://cinemacomrapadura.com.br/criticas/209683/namorados-para-sempre-um-anti-romance-para-incomodar-quem-ama/> ACESSO EM JAN/2013.
- FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- MACKENDRICK, Alexander. **On film-making**: An introduction to the craft of the director. Nova York: Faber and Faber, 2004.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliens, 2003.
- MOLETTA, Alex. **Criação de curta-metragem em vídeo digital**: Uma proposta para produções de baixo custo. São Paulo: Summus, 2009, 2ª Ed.
- NOGUEIRA, Luís. **Lost Flashback**: Design de Personagens; Universidade da Beira Interior – SOPCOM, Braga, Portugal, 2007.
- NUNES, João. **Curso de Guião**. Disponível em <http://joaonunes.com/category/curso-de-guionismo/> ACESSO EM OUT/11.
- OWSLEY, Sean. **IT'S ALL YOUR...wait...no, we're both to blame**: A look at relational dialectics within a modern breakup. Disponível em <http://apollonejournal.org/documents/the-modern-breakup-sean-owsley.pdf>, ACESSO EM JAN/ 2013.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: construção do personagem. São Paulo: Ática. 1989 .
- REUTER, Yves. **A Análise da Narrativa**: O texto, a ficção e a narração. Rio de Janeiro: DIFEL, 2007.

REY, Marcos. **O Roteirista Profissional**: Televisão e cinema. São Paulo: Ática, 1997.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estruturas míticas para escritores. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

Roteiros

CIANFRANCE, Derek; DELAVIGNE, Cami; e CURTIS, Joey. **Blue Valentine**. Disponível em <http://www.imsdb.com/scripts/Blue-Valentine.html>, ACESSO EM JAN/2013.

NEUSTADTER, Scott; e WEBER, Michael H. **500 Days of Summer**. Disponível em <http://www.imsdb.com/scripts/500-Days-of-Summer.html>, ACESSO EM JAN/2013.

VINCENTIS, D.V. De; PINK, Steve; e CUSACK, John. **High Fidelity**. Disponível em <http://www.imsdb.com/scripts/High-Fidelity.html>. ACESSO EM JAN/2013.

Filmes

(500) DIAS COM ELA. Direção: Marc Webb. Produção: Veronica Brooks. Intérpretes: Zooey Deschanel, Joseph Gordon-Levitt, Geoffrey Arend. Roteiro: Scott Neustadter, Michael H. Weber. Música: Mychael Danna. Fox Searchlight Pictures, 2009. 1 DVD (95 min) WIDESCREEN, Color, P&B.

ALTA FIDELIDADE. Direção: Cameron Crowe. Produção: Tim Bevan. Intérpretes: John Cusack, Iben Hjejle, Todd Louiso, Jack Black. Roteiro: D.V. DeVincentis, Steve Pink, John Cusack. Música: Howard Shore. Dogstar Films, 2000. 1 DVD (113 min). WIDESCREEN, Color.

LOLITA. Direção: Stanley Kubrick. Produção: James B. Harris. Intérpretes: James Mason, Shelley Winters, Peter Sellers, Sue Lyon. Roteiro: Vladimir Nabokov, Stanley Kubrick, James B. Harris. Música: Nelson Riddle. MGM, 1962. 1 DVD (152 min). WIDESCREEN, P&B.

NAMORADOS PARA SEMPRE. Direção: Derek Cianfrance. Produção: Doug Dey. Intérpretes: Ryan Gosling, Michelle Williams, John Doman. Roteiro: Derek Cianfrance, Joey Curtis, Cami Delavigne. Música: Grizzly Bear. Incentive Filmed Entertainment, 2010. 1 DVD (112 min). WIDESCREEN, Color.

NOIVA EM FUGA. Direção: Garry Marshall. Produção: Robert W Cort. Intérpretes: Julia Roberts, Richard Gere, Joan Cusack. Roteiro: Josann McGibbon, Sara Parriott.. Música: James Newton Howard. Paramount Pictures, 1999. 1 DVD (116 min). WIDESCREEN, Color.

NOIVO NEURÓTICO, NOIVA NERVOSA. Direção: Woody Allen. Produção: Charles H. Joffe. Intérpretes: Woody Allen, Diane Keaton, Tony Roberts. Roteiro: Woody Allen, Marshall Brickman. Música: Art Butter. MGM, 1977. 1 DVD (93 min). WIDESCREEN, Color

NÓS QUE NOS AMÁVAMOS TANTO. Direção: Ettore Scola. Produção: Pio Angeletti. Intérpretes: Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Stefania Sandrelli. Roteiro: Agenore Incrocci, Furio Scarpelli. Música: Armando Trovajoli. La Deantir, 1974. 1 DVD (124 min). WIDESCREEN, P&B.

O CASAMENTO DO MEU MELHOR AMIGO. Direção: P.J. Hogan. Produção: Ronald Bass. Intérpretes: Julia Roberts, Dermot Mulroney, Cameron Diaz. Roteiro: Ronald Bass. Música: James Newton Howard. TriStar Pictures, 1997. 1 DVD (105 min). WIDESCREEN, Color.

TITANIC. Direção: James Cameron. Produção: James Cameron. Intérpretes: Leonardo DiCaprio, Kate Winslet, Billy Zane. Roteiro: James Cameron. Música: James Horner. Twentieth Century Fox Film Corporation, 1997. 1 DVD (194 min). WIDESCREEN, Color.

UMA LINDA MULHER. Direção: Garry Marshall. Produção: Gary W. Goldstein. Intérpretes: Richard Gere, Julia Roberts. Roteiro: J.F. Lawton. Música: James Newton Howard. Touchstone Pictures, 1990. 1 DVD (119 min). WIDESCREEN, Color.