



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**

**CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

**HABILITAÇÃO: JORNALISMO**

**RAFAEL BRANDÃO VALOIS LEITE**

**O CLUBE DOS ANJOS – UM ROTEIRO ADAPTADO**

Salvador

2013

**RAFAEL BRANDÃO VALOIS LEITE**

**O CLUBE DOS ANJOS – UM ROTEIRO ADAPTADO**

Memória do Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Gomes

Salvador

2013

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a meus pais, Paulo e Ludmilla, a meu irmão, André, aos meus avós, João e Danúzia, e a todos os meus familiares, amigos e colegas, pelo apoio durante as mais diversas fases da passagem pelo curso de Jornalismo. Um agradecimento especial à professora Regina Gomes, que apoiou meu projeto desde o início e me ajudou de forma inestimável com sua orientação providencial. Também agradeço a Clarissa Rebouças por ter proporcionado uma excelente experiência de prática e aprendizagem na Oficina de Roteiro Cine Ruby. Ainda, a todos os professores que, de formas diferentes, contribuíram para elevar minhas capacidades de percepção e atuação - em especial a André Setaro, cujas aulas sobre Cinema certamente ajudaram este trabalho indiretamente.

“Ora, pode então o Demônio falar a verdade?”

## RESUMO

Esta memória trata da produção do roteiro de cinema adaptado para longa-metragem “O Clube dos Anjos”, baseado em obra homônima de Luis Fernando Verissimo, como produto de conclusão do curso de Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal da Bahia. A memória aborda as definições fundamentais acerca da arte do roteiro cinematográfico e relata as principais questões que envolveram o processo produtivo. O Clube dos Anjos é sobre um grupo de amigos que nutrem uma paixão em comum: a fome em bando - e levam seu pecado até as últimas conseqüências.

**Palavras-Chave:** roteiro, cinema, O Clube dos Anjos, Luis Fernando Verissimo

## SUMÁRIO

<b>1. Apresentação</b>	<b>7</b>
<b>2. O Roteiro de Cinema e “O Clube dos Anjos”</b>	<b>8</b>
<b>2.1. O tema</b>	<b>10</b>
<b>2.2. A adaptação</b>	<b>11</b>
<b>2.3 As personagens</b>	<b>14</b>
<b>2.4 O formato</b>	<b>17</b>
<b>3 Processo de Produção</b>	<b>20</b>
<b>4. Roteiro e Jornalismo</b>	<b>23</b>
<b>5. Conclusão</b>	<b>25</b>
<b>6. Referências Bibliográficas</b>	<b>26</b>

## 1. APRESENTAÇÃO

Para o trabalho de conclusão do curso de Comunicação com habilitação em Jornalismo, decidi enveredar em direção a uma área que sempre me atraiu, apesar de, durante a graduação, não tê-la estudado especificamente senão durante o processo de produção do TCC: a do roteiro cinematográfico. Cursei quase todas as disciplinas optativas sobre cinema que surgiram durante os semestres e, embora estas disciplinas não tratassem de forma especial sobre o roteiro, certamente contribuíram bastante para a minha compreensão acerca da linguagem cinematográfica em geral.

Meu gosto pela arte dos roteiros remonta à adolescência. Seduzido, a princípio, pelos filmes escritos por Charlie Kaufman, busquei conhecer um pouco mais sobre o tema e, sobretudo, a buscar e ler vários roteiros de filmes dos quais havia gostado muito ou de autores que já admirava, ou mesmo a ler roteiros de filmes que ainda não havia assistido, justamente para compreender melhor o processo real de concretização do roteiro em uma produção cinematográfica. Rapidamente e de forma espontânea, adquiri familiaridade com as principais características do roteiro de cinema e com o formato mais comumente utilizado neste tipo de escrita. Contudo, o curso das coisas acabou me afastando da área e, apenas no fim do curso universitário, decidi aproveitar o TCC como uma oportunidade para retomar esta aproximação e escrever um roteiro completo, já que até então eu havia feito apenas esboços esparsos.

Até ensaiei algumas ideias originais, mas terminei escolhendo o romance “O Clube dos Anjos”, de Luis Fernando Veríssimo, como base para um roteiro de longa-metragem adaptado. Apesar de ter enfrentado alguns percalços devido à complexidade da narrativa original e à falta de experiência, espero ter conseguido adaptar a história e seus personagens – alguns tão marcantes – em um roteiro que, consideradas as diferenças de natureza entre as linguagens cinematográfica e romanesca, faça jus à obra original.

## 2. O ROTEIRO DE CINEMA E “O CLUBE DOS ANJOS”

É da afeição pelos filmes, suas personagens e histórias que primeiro surge alguma curiosidade pelos roteiros de cinema. O que será que, naquele filme, foi concebido pelo roteiro ou teve gênese durante as filmagens? Será que tal expressão daquela personagem, tão marcante naquele preciso momento, já estava indicada pelo roteiro, ou terá sido fruto da sensibilidade tempestiva do ator – ou, quem sabe, de quem orientou o ator? Aquela canção crescendo tão propícia, inundando a cena e tornando-a inesquecível, já estava sugerida pelo roteiro, ou terá sido acrescentada num *insight* posterior? A sombra no rosto, ocultando parcialmente o olhar e resultando numa ambiguidade angustiante, já estava pensada desde o roteiro? E quanto àquele capcioso movimento de câmera? Enfim, é desta afeição pelos filmes que nasce a compreensão acerca do fazer coletivo que caracteriza a criação de cinema, e do gosto pelas narrativas e palavras no papel é que vem a necessidade de compreender a precisa função dos roteiros na sétima arte.

Após a leitura de vários roteiros cinematográficos e algum estudo sobre teorias e técnicas desta forma de escrita, é possível notar que as regras são bastante flexíveis. Da universal compreensão sobre a natureza projetiva do roteiro, que deve “escrever um filme” se baseando nas particularidades, possibilidades e limitações da linguagem cinematográfica, chega-se à conclusão de que a intensidade e a qualidade da projeção feita pelo roteiro podem variar consideravelmente conforme cada história, situação, personagem ou roteirista. O roteiro deve tecer o enredo de um filme, incluindo todos os elementos essenciais à história, como personagens, localidades, temporalidades, diálogos, ações, passagens de tempo etc. Aliás, certamente não há forma melhor de compreender a natureza dos roteiros cinematográficos do que ler bons roteiros.

Ainda assim, tamanha simplicidade pode ser apenas aparente; complicações diversas estão à espreita do trabalho dos roteiristas. Carrière (1998) fala sobre a necessidade definitiva de diferenciar o roteiro cinematográfico da escrita que almeja um fim em si mesma como linguagem, o que acontece na literatura em geral. De fato, basta ler alguns roteiros cinematográficos para notar que, não raramente, as palavras devem sua presença ali à própria elegância, ao sabor literário. Um perigo, alerta Carrière, digno de atenção, já que a escrita que protagoniza a atividade dos roteiristas frequentemente tem raízes no gosto pelas letras. Por outro lado, indicações metafóricas podem inspirar os



realizadores a compor belas cenas. Ou seja, prevalece o bom senso. É preferível que as figuras de linguagem, se usadas, evoquem imagens ou elementos cinematográficos.

Para Carrière, o roteirista deve aceitar imediatamente que não é um romancista. Deve saber que as pessoas, normalmente, não irão fruir seu texto diretamente, que sua arte não está sendo realizada com este propósito. Com efeito, tal consciência ajuda a evitar lapsos como este, certa feita flagrado por Hugo Moss (1998, p.2): “Geraldo bota o chapéu, faz um movimento imperceptível com a cabeça e sai...”. Neste aspecto, como nota Comparato (1995), há certos pontos em comum com a escrita dramática, que igualmente não alcançaria sua plena funcionalidade até ter sido representada.

Saber escrever, evidentemente, não pode prejudicar, mas a habilidade, a elegância, a densidade da caneta não é mais do que uma qualidade entre uma boa dúzia de outras. Pois o roteiro cinematográfico é a primeira forma de um filme. Deve se imaginar, se ver, se ouvir, se compor e por consequência se escrever como um filme. (CARRIÈRE, 1998, p. 4).

O roteirista deve escrever imagens, enquadramentos, cenas, sons, interpretações. Por isso, conhecimentos técnicos sobre o fazer cinematográfico são úteis e necessários. De acordo com Carrière, os saberes acerca da técnica cinematográfica acabam influenciando até mesmo o tema central, mote ou motivo de um roteiro: “o como apoia o porquê” (1998, p. 33).

Syd Field, um dos mais prestigiados autores do ramo – e alvo certo de críticas ou polêmicas -, define o roteiro como uma história contada em imagens, diálogos e descrição, dentro do contexto de uma estrutura dramática (FIELD, 1982). Um roteiro deve remeter estritamente à concepção de um filme. A intensidade do detalhamento, que pode variar profundamente, deve acompanhar as intenções dramáticas previstas pelo roteirista para cada imagem, cena, ação ou diálogo. Aliás, acerca dos diálogos, parece haver o seguinte consenso: devem ser escritos com precisão, em voz ativa, rejeitando indicações de improviso dos atores - “personagens conversam sobre gastronomia”, ou algo assim.

Field também estabelece como uma espécie de norma, para a escrita do roteiro, a clássica divisão da narrativa em três atos, originalmente desenvolvida por Aristóteles. Evidentemente, esta é uma questão controversa. Enquanto Field, por exemplo, elenca uma série de regras, incluindo número de páginas, existência de conflito, dois “pontos de virada” meticulosamente situados entre os três atos, Carrière (1998) acredita que há apenas uma regra verdadeiramente universal: manter o interesse do espectador. Sobre a divisão em

três atos, por exemplo, Carrière (1998, p.39) afirma que remonta a tradições narrativas muito antigas - e se refere a ela como uma “constante secreta que é preferível se conhecer ainda que apenas para violá-la”. Sendo este trabalho uma primeira investida na escrita de um roteiro cinematográfico, busquei inicialmente seguir a divisão em três atos. Contudo, devido à complexidade da trama, esta divisão não ficou tão perfeitamente identificável, embora tenha certamente servido como referencial para a necessidade de quebra de certas continuidades na atmosfera narrativa. De fato, há muitas mudanças no andamento da história que conferem movimento constante à narrativa.

Algo em comum na bibliografia visitada consiste na relativização de possíveis regras, métodos e procedimentos para a escrita. De roteirista para roteirista, os métodos podem variar substancialmente – e não são estes métodos que determinarão o sucesso ou o fracasso do roteiro. Conhecê-los em sua variedade é de grande valia para o roteirista, que pode decidir usá-los ou não. Só não se pode perder de vista que escrever um roteiro é projetar um filme, de modo que a linguagem cinematográfica deve ser explorada em todos os seus aspectos – imagens, sons, interpretações etc., bem como compreendida em suas limitações.

## **2.1 O Tema**

Dentre diversos outros aspectos apontados por Field como essenciais para um bom roteiro, há a definição de um tema, um assunto central sobre o qual o filme irá tratar. A isto, Comparato (1995) chamaria - talvez de forma complementar - de *ethos* do roteiro, a intenção de sua mensagem, seu significado último: “o *ethos* é aquilo que se quer dizer, a razão pela qual se escreve”. Novamente, há aqui uma concepção que pode ser tida como controversa - mas cuja discussão foge ao objetivo e interesse deste trabalho, que em geral tende a concordar com ela.

Dito isto, qual seria o tema central de “O Clube dos Anjos”? A questão parece já estar resolvida a princípio: o livro faz parte da coleção “Plenos Pecados”, que selecionou sete autores para escrever romances, notadamente sobre cada um dos sete pecados capitais. “O Clube dos Anjos” é sobre a gula.

Mas seria mesmo a gula o tema central e último do romance? O prazer carnal atingido através da comida, cujo suprassumo está representado pelo pecado capital da gula,

pode ser visto como um vício que se alastra e fortalece através das brechas lavradas pela pobreza de espírito vivenciada pelos personagens do romance.

“Todo desejo é um desejo de morte”, diz a contracapa do livro. Nesta direção, é possível dizer que a história trata das diferentes forças, muitas vezes conflitantes, que movem as mentes, os sentimentos e os comportamentos. Tanto se quer comer até morrer quanto se quer viver bem e sem sofrimento. Quem move as ações e os fluxos de pensamentos e emoções? Cada vitória interior vem sempre acompanhada de outra derrota interior? Há ainda diversas interpretações em potencial. Indo além, com atenção nas formas como os comensais vislumbram suas próprias mortes no romance, é possível dizer que o sentido da vida é também um dos temas centrais da obra.

## **2.2 A adaptação**

O roteiro resultante deste trabalho foi uma adaptação de obra literária para o cinema. Assim, foi preciso ter em mente que, possivelmente contrariando o senso comum, as adaptações não apenas prescindem de ser “fiéis” aos textos originais: mais prudente seria dizer que elas sequer devem ser fieis. Aliás, seria melhor assumir que o conceito de “fidelidade” é perigoso neste caso. Cinema e literatura são linguagens absurdamente diferentes. O roteiro adaptado “apenas começa com o romance, a peça, o artigo, ou canção. São a fonte, o ponto de partida – nada mais” (FIELD, 2005 p. 269). [o roteirista que adapta outro texto deve pensar em seu próprio roteiro como um trabalho original - apenas baseado em tal obra. Obviamente, esta constatação não deve levar ao erro oposto, alterar de tal forma a história original que ela já não seja reconhecível ou perca sua identidade.

Em geral, e na tela certamente, o drama exige compressão e intensificação. (...). Quem escreve uma adaptação tem de contrabalançar constantemente esses dois lados: a fidelidade à fonte original e a necessidade dramática de intensidade e compressão – questões difíceis por natureza. (HOWARD, MABLEY, 1996, p.37).

Robert Stam (2008) afirma que os discursos defensores das ideias segundo as quais um roteiro adaptado deve ser fiel ao texto original, mantendo sua integridade inviolada etc., são baseados em noções que situam a literatura num patamar elevado em relação ao cinema. O autor fala sobre a intertextualidade de maneira ampla, problematizando inclusive a noção mesma de “texto original”:

O “original” sempre se revela parcialmente “copiado” de algo anterior; A Odisséia remonta à história oral anônima, Don Quixote remonta aos romances de

cavalaria, Robinson Crusóe remonta ao jornalismo de viagem, e assim segue *ad infinitum* (STAM, 2008, p.4).

Stam fala sobre como alguns movimentos teóricos contestam a posição de autoridade ocupada pelos textos literários - ainda muito disseminada. Ele cita como exemplo o campo interdisciplinar dos estudos culturais, que vê a adaptação como parte de um espectro de produções culturais niveladas. Afirma Stam: “a literatura e o romance não mais ocupam um lugar privilegiado; a adaptação, por implicação, assume um lugar legítimo ao lado do romance, como apenas mais um meio narratológico” (2008). Outro ponto destacado pelo autor reside na possibilidade das adaptações preencherem, no processo de adaptação do texto original, certas lacunas ou ausências estruturais que talvez sejam identificadas no romance. Nada disso impede de afirmar também que manter a essência da obra original é algo que deve ser buscado pelo adaptador.

Falando sobre algumas diferenças básicas entre as linguagens romanesca e audiovisual, ou sobre aspectos que, apesar de sua aparente obviedade, merecem cuidado da parte dos roteiristas que adaptam romances, Jorge Furtado (2003) lembra que, enquanto a literatura permite um desenvolvimento dramático que se passa no interior da mente dos personagens, explorando diretamente seus sentimentos, suas percepções, suas neuroses etc., o cinema é essencialmente visual. Considerando que, ao adaptar um romance, provavelmente o roteirista terá intenção de manter a maneira de ser dos personagens tal como é construída pelo livro, terá que encontrar diversas formas alternativas de esclarecê-la no roteiro. Estas formas podem se incorporar em frases de efeito (os diálogos devem revelar algo sobre o personagem de forma não totalmente direta, evitando explicá-lo), olhares, expressões, risos, gritos, sussurros, posição do personagem em cena, ações, reações, inações...

A primeira e mais evidente diferença é que, na linguagem audiovisual, toda a informação deve ser visível ou audível. Isto parece uma obviedade ululante, mas quem já tentou fazer um roteiro sabe como é difícil evitar a tentação de escrever: João acorda e lembra de Maria. Isso é muito fácil de escrever e muito difícil de filmar. Palavras como “pensa”, “lembra”, “esquece”, “sente”, “quer” ou “percebe”, presentes em qualquer romance, são proibidas para o roteirista, que só pode escrever o que é visível. (FURTADO, 2003).

Eis um dos maiores desafios da adaptação: as alternativas encontradas pelo roteiro para ilustrar aspectos, informações ou elementos pontuais e imprescindíveis da história devem se harmonizar com a progressão dramática, caso contrário ficará claro para o leitor ou espectador que tal fala, ação ou descrição está ali apenas para suprir uma lacuna

informativa, o que imediatamente escancara os processos de construção que estão por trás da obra – neste caso, com suas fragilidades à mostra.

A distinção esclarecida por Xavier (2003) entre “narração sumária” e “apresentação cênica” certamente foi importante para manusear as progressões temporais no roteiro adaptado de “O Clube dos Anjos”. De acordo com ele, “narração sumária” é aquela na qual extensões de tempo razoáveis são resumidas em poucas páginas ou mesmo frases. Já a cena seria uma forma de apresentação detalhada de uma situação específica com unidade de espaço e continuidade de tempo. A transposição de narrações sumárias, tão comuns nos romances, para cenas na adaptação filmica, é um dos problemas mais comuns da adaptação.

“O Clube dos Anjos” é um romance repleto de narrações sumárias que surgem fora de ordem cronológica. No livro, é comum que Daniel, o personagem narrador, interrompa a história para falar, de forma bastante concisa, sobre épocas e personagens diversos, e depois volte à trama principal - procedimento que se repete durante todo o livro. As informações sobre o passado do Clube e dos personagens são distribuídas aos poucos durante todo o texto. Alguma tentativa de transpor para o roteiro estas interrupções frequentes no enredo principal chegou a ser ensaiada com a intenção de trazer para o filme um ritmo que seria mais característico de um fluxo de pensamentos confuso, como é o do personagem principal. Contudo, como o resultado talvez ficasse excessivamente desordenado, uma forma mais simplificada foi estabelecida para a ordem final da sequência de eventos narrada pelo roteiro.

Em “A Personagem” (1985), Beth Braith ilustra, falando de romances, a forma como a narração em terceira pessoa acontece através da metáfora de uma câmera. A câmera seria uma perspectiva privilegiada, embora não propriamente onisciente, pois consiste num elemento não diretamente envolvido com a história - mas cujo ponto de vista tece o fio narrativo essencial e caracteriza as personagens. A câmera (e o espectador) vê a história por uma perspectiva muito mais abrangente do que a de cada uma das personagens. Evidentemente, nesta metáfora, há que se considerar que, apesar de ser um elemento não envolvido diretamente no universo ficcional narrado, a câmera também não é um elemento neutro. No cinema, em geral, algo similar ocorre. Do ponto de vista do universo ficcional edificado pela narrativa, a câmera, aquela que narra, é inteiramente “outra” (desconsiderando aqueles tipos de filme que buscam chamar atenção justamente para o fato

de que são uma construção). Contudo, alguma confusão em relação a isso se instala quando a história está sendo contada por alguma personagem que está inserida no enredo. É o caso de “O Clube dos Anjos”.

No roteiro adaptado de “O Clube dos Anjos”, é possível dizer que existem duas instâncias narrativas: a presente, na qual o protagonista narra certos acontecimentos através da escrita de um relato; e a suposta, na qual sequências acompanham a narração que está acontecendo na primeira instância. A semelhança (não perfeita) entre o conceito de narração em terceira pessoa e a narração cinematográfica ocorre apenas na primeira instância. Na segunda, as cenas que ilustram a narração do protagonista não são *flashbacks* do que “realmente” aconteceu, mas recriações subjetivas. Sendo assim, questões clássicas referentes à narração em primeira pessoa na literatura podem surgir. O espectador deve duvidar, em primeiro lugar, se o que está vendo consiste na encenação de um relato veraz. Depois, deve considerar a hipótese de a narração estar impregnada de distorções neuróticas ou negligentes. Com objetivo de deixar claro para o espectador que a segunda instância narrativa funciona assim, e não como um *flashback*, momentos nos quais o protagonista demonstra confusão ou dúvida sobre aquilo que está contando foram inseridos no roteiro.

### **As personagens**

No romance, o clube referenciado no título é formado por “dez membros, sempre dez”, sendo que um deles morre e é substituído por outro. Chegou-se a tentar manter esta quantidade de personagens na adaptação, mas, devido à amplitude da narrativa, conclui-se que seria melhor excluir alguns deles, por razões de concisão. No fim das contas, o clube do roteiro adaptado contou com “sete personagens, sempre sete”. Foi preciso escolher um número que fosse tão emblemático quanto os dez do roteiro original (o “sete” remete inclusive aos pecados capitais), ao mesmo tempo em que o clube também não poderia ter sido diminuído demais, o que certamente comprometeria a fluidez da história.

Um dos personagens suprimidos, Tiago, participa de certos eventos que foram considerados desejáveis de se manter. Por isso, foi feita uma junção entre ele e o personagem Saulo. No livro, Saulo morre junto com Marcos, seu inseparável e protegido primo. No roteiro adaptado, optou-se por desvinculá-lo de Marcos e fazê-lo assumir certas características que, no livro, são atribuídas a Tiago, como ser “chocolatra” e gostar muito de histórias policiais - além disso, a própria cena de sua morte é protagonizada por Tiago

no livro. Os outros personagens suprimidos, Pedro e Paulo, foram de fato excluídos da trama. Não sem dor, afinal cada um deles tem seus momentos na obra original.

O narrador da história é Daniel. Trata-se de um homem que, já na chamada “meia-idade”, não construiu nada em sua vida que lhe inspire grande estima, com exceção de um clube, criado por ele mesmo e amigos, dedicado ao prazer da gula exacerbada. Como uma tradição, o clube se reúne mensalmente para jantares homéricos, misturas de sofisticação gastronômica com libertação de instintos selvagens. No início da história, todos os integrantes do grupo estão mortos, exceto Daniel – e ele menciona um cozinheiro misterioso, chamado Lucídio. Daniel começa a escrever um relato, no qual pretende contar como as mortes ocorreram e provar sua inocência. Então, descobrimos que o clube estivera em decadência, e Daniel era o único que ainda nutria esperanças de revivê-lo.

No desenrolar do relato, sabemos como ele conhece o obscuro Lucídio, que se revela um cozinheiro excepcional, e convence os amigos a retomar os jantares, agora com Lucídio como o novo chef. Em seguida, os personagens vão morrendo, um por um, logo após cada um dos encontros. Após cerca de três jantares, os confrades passam a ter certeza de que estão numa espécie de “roleta russa”. Ainda assim, continuam marcando as reuniões, visto que nunca haviam saboreado banquetes tão sublimes quanto os que Lucídio prepara. Algumas pistas vão, gradativamente, levando os personagens a antever quem será a próxima vítima. Primeiro, eles cogitam a possibilidade das mortes ocorrerem em ordem alfabética, já que os primeiros a saírem de cena são Abel e André. Depois, percebem que o escolhido é sempre aquele que gosta mais do prato principal da noite. Assim, em certo momento da trama, os personagens já sabem que vão morrer – e anseiam por isso, já que experimentarão não simplesmente uma morte banal, mas seu fim será como uma espécie de ritual, carregado de significado e alcançado através do suprassumo do prazer carnal, já que a qualidade da cozinha de Lucídio parece sobrenatural.

Além de Daniel e Lucídio, dois outros personagens têm destaque especial na resolução da trama: Samuel e Ramos. Samuel é o membro do clube que morre por último, e Ramos fazia parte do grupo no passado, mas já está morto quando a história tem início.

### **2.3.1 Daniel**

Pondo em prática sua vocação literária rasamente estimulada, Daniel é quem relata para o espectador a trágica e irônica história do clube. É um homem de personalidade

frágil, inseguro e imaturo. Na juventude, junto com os amigos Saulo e Marcos, tentou lançar um empreendimento, uma agência de publicidade. Sua parte na empresa seriam justamente os textos, a escrita. Todavia, inaugurando a sucessão de fracassos que seguiria sua vida, a agência pouco durou, e Daniel nunca engrenou em trabalho algum depois disso. Até porque sua mente sempre esteve mais ocupada pelo clube que cultivava religiosamente com os amigos. As reuniões mensais lhe enchiam o espírito de uma alegria que parecia ser plena, embora ele sentisse vagamente que envolvimento e relações de maior valor emocional faziam falta. Daniel tem a mente pequena e a visão estreita, problemas levemente mitigados justamente por seu gosto pela escrita e pelas pessoas. No início do seu relato, ele está em estado de profunda tristeza em face da possibilidade do clube não continuar, quando, quase por acaso, conhece Lucídio, como quem procura no ar um ouvido atento para ouvir desabafos, e sua carência emotiva lhe embaça a percepção das impressões mais óbvias a ponto dele ficar em dúvida sobre se Lucídio havia planejado ou não o encontro dos dois, quando diversos sinais indicavam claramente a armação. De qualquer forma, Daniel é confuso e inocente, facilmente manipulável. Ele chega a considerar Lucídio seu salvador, aquele que veio lhe resgatar do poço onde havia caído para ressuscitar o clube e trazer de volta o sentido de viver. Quando começa a perceber algo estranho, é tarde demais e ele já está envolvido no jogo. Como uma marionete, ainda que não note que é assim.

### **2.3.2 Lucídio**

“Lucídio não é um dos 117 nomes do diabo, nem eu o conjurei de qualquer profundidade para nos castigar”. Esta é a frase de abertura do romance, e consequentemente a frase com que Daniel inicia seu relato. No início, Daniel chega a despertar dúvidas sobre a própria existência de Lucídio, afirmando que vai convencer o leitor de que ele é real para provar sua inocência. Sobre Lucídio, ficamos sabendo, através de sua própria boca, que ele participa de um grupo secreto no Japão no qual os membros comem um peixe chamado fugu correndo um risco real de morte por envenenamento. Segundo ele, é a experiência gastronômica por excelência, e nada se comparara à sensação de comer sabendo que a morte pode estar à espreita. Lucídio revela-se um exímio cozinheiro, e Daniel convida-o para preparar os próximos jantares do grupo. Todos se deixam fisgar pela cozinha de Lucídio. Conforme a história vai progredindo, algum conflito entre Lucídio e Samuel vai se tornando cada vez mais evidente, já que eles sempre se entreolham e trocam frases - ou farpas - em certos momentos dos jantares.



### **2.3.3 Samuel**

Samuel é construído de tal forma que o leitor fica em dúvida se ele é um anti-herói ou vilão. É o típico personagem cujos vícios excessivos e jeito irreverente acabam despertando a simpatia. É um notório porra-louca, seguindo seus instintos mais urgentes sem pensar nas consequências e comendo até as últimas sobras, insaciável. Sua decadência física crescente é bastante destacada no livro: descrever Samuel é fácil, é só descrever uma caveira. Causa inveja nos outros membros do clube pois nunca engorda. Além disso, eventualmente dá sinais de uma erudição totalmente estranha aos amigos. É ele o responsável por introduzir Ramos na vida nos membros do clube.

### **2.3.4 Ramos**

Bem mais velho do que os outros integrantes do clube, Ramos é apresentado ao grupo por Samuel. Aos olhos do clube, ele desfruta da condição de ídolo. Se há alguém no comando, certamente é Ramos. Um erudito aficionado por Shakespeare, ele conhece Daniel e os outros quando a maior referência gastronômica deles ainda era o picadinho de carne com banana frita do bar do Alberi, antigo reduto de encontro dos amigos. Perspicaz, Ramos logo nota o potencial do grupo para ser sua cria. E assim ele inicia a todos no mundo da gastronomia sofisticada, elevando, por assim dizer, os padrões de qualidade que até então moviam a gula dos comilões. Sempre faz discursos recheados de metáforas após os jantares, momentos lembrados com muito saudosismo por Daniel em seu relato. Todos veneram Ramos. Até que ele morre. É depois de sua morte que o clube decai sem cansar até alcançar o ponto mais baixo, onde toda espontaneidade no entrosamento dos membros e no desenrolar dos jantares foi perdida, e tudo que resta são rancores, desafetos, desconforto, culpa, caos. Daniel revela que, num raro momento de abertura, Ramos contou-lhe, com naturalidade, sobre sua homossexualidade. Ou melhor, contou-lhe que vivia histórias de amor conturbadíssimas com dois rapazes cruéis e inconsequentes.

## **2.4 O Formato**

Field (1982) destaca a simplicidade do formato do roteiro cinematográfico ao apontar que diversos roteiristas tentam complicá-lo, acrescentando, diga-se, movimentações de câmera específicas em excesso, extrapolando sua função de indicar o quê deve ser filmado e passando a ditar como filmar. Ora, decidir como filmar é trabalho do diretor. Como diz Field: “se você especifica como cada cena deve ser filmada, o diretor

joga tudo fora. Justificavelmente” (1982, p. 158). Isto, é claro, não deve se constituir em uma regra, mas antes em uma noção geral de diferenciação entre atribuições comumente assumidas por roteiristas, diretores, montadores etc. O roteiro deve contar a história. É esta a sua função essencial. Se, por exemplo, certo movimento de câmera ou indicação de enquadramento for considerada importante pelo roteirista, ele deve obviamente indicá-lo no roteiro. Em “O Clube dos Anjos”, fiz isso em algumas cenas – espero que de forma comedida. Não como uma instrução, mas como uma sugestão.

#### **2.4.1 Os elementos do roteiro formatado**

Hugo Moss, em seu guia para formatação de roteiros (1988), descreve os principais elementos que compõem este tipo de texto. A formatação sugerida por ele é utilizada pela maioria dos roteiros de cinema, e também é a mesma trabalhada pela maioria da literatura pesquisada. Moss vê a escassez de regras técnicas como uma das vantagens do formato, pois permite ao roteirista focar suas atenções no desenvolvimento narrativo. Além disso, o campo visual resultante do formato é agradável e, devido à sua simplicidade, não causa estranhamento até mesmo ao leitor que não seja familiar com roteiros de cinema.

Os “cabeçalhos” devem vir antes de qualquer descrição ou ação. Escritos em caixa alta, trazem no mínimo três informações: se a cena se passa em local interior ou exterior; qual o local específico da cena; e o tempo. O grau de detalhe depende, novamente, das intenções narrativas. No quesito tempo, deve-se indicar, basicamente, se é dia ou noite, ou, se for o caso, expandir esta descrição, indicando, por exemplo, “pôr-do-sol”. Um novo cabeçalho é necessário sempre que se muda de lugar ou tempo; ainda que uma cena se passe em locação interna, mudanças de tempo exigem reconfiguração de iluminação etc. Evidentemente, até pelo consenso acerca da relativização das regras, os cabeçalhos podem ser manuseados pelo roteirista da maneira que melhor servir à história. Pode-se, por exemplo, mudar da sala para o quarto sem incluir um novo cabeçalho (o que implicitamente pode indicar um plano-sequência), ou usar um cabeçalho alternativo, trazendo apenas a informação do lugar após um corte.

Outro elemento é denominado “ação”. Trata-se da descrição visual das cenas, lugares, ações, situações e personagens. Enfim, consiste na descrição de tudo que se vê na tela. No texto da ação, alguns elementos costumam vir em caixa alta: nomes de

personagens, quando surgem pela primeira vez; elementos cenográficos específicos, também quando aparecem pela primeira vez; e sons que serão introduzidos ou enfatizados durante a montagem. No caso de “O Clube dos Anjos”, por exemplo, em algumas cenas há indicação de tempestade e relâmpagos.

Os nomes dos personagens, quando indicarem diálogo, devem vir em caixa alta, no centro da página. Podem ser seguidos por algumas siglas, como: (V.O), *voice over*, quando escutamos a voz de alguém que não está em cena, como uma narração; (OFF) ou (O.S), *off screen*, quando o personagem que fala está em cena, mas não visível no momento; e (cont.) ou (cont’d), quando o mesmo personagem continua uma fala interrompida (apenas no roteiro, não no filme) por alguma ação. O *voice over* é bastante utilizado durante a narrativa de “O Clube dos Anjos”, já que a história principal que vemos consiste, dentro do universo ficcional construído pela obra, num relato do protagonista. Assim, é como se as imagens ilustrassem aquilo que ele está narrando.

O formato também reserva espaço para instruções aos atores. Devem vir entre parênteses, numa linha situada entre o nome do personagem e o diálogo. Quanto a este tipo de instrução, parece também haver algum tipo de consenso, de acordo com a bibliografia visitada, de que deve ser utilizado de modo comedido. Field (2005) diz que, na primeira versão dos roteiros que escreve, instrui excessivamente os atores. Finalizado o roteiro, os personagens já tendo ganhado vida própria, ele exclui todas as instruções, deixando os atores mais livres para seguirem aquilo que as ações e falas dos personagens indicam sobre sua maneira de ser. Em “O Clube dos Anjos”, fiz algo similar: a primeira versão do roteiro tinha muito mais indicações desse tipo do que a última. O excesso de instruções pode significar que os diálogos não são suficientemente claros em seu objetivo dramático. “É quase sempre possível evitar o uso dessas instruções, limitando-as aos poucos momentos em que o tom ou sentido da fala seria realmente ambíguo”, diz Moss (1998, p.9). Por fim, há os diálogos, que devem vir abaixo dos nomes dos personagens (ou das instruções), também no centro da página.

#### **2.4.2 O Celtx**

O formato descrito acima é simples, mas ainda assim bastante específico. Para evitar preocupações quanto à formatação enquanto estava escrevendo, utilizei um programa de computador chamado Celtx. Certamente, foi de grande ajuda. Trata-se de um software

gratuito cujo maior destaque é uma ferramenta para elaboração de roteiros. Todos os elementos do roteiro formatado que mencionei estão presentes no Celtx, de modo que basta selecionar as opções “ação”, “personagem” ou “diálogo”, por exemplo, e apenas escrever, pois o programa formata tudo automaticamente.

### 3. PROCESSO DE PRODUÇÃO

Em todos os manuais de roteiro que li durante o processo de produção deste TCC, os capítulos sobre “adaptação” repetiam: trate a obra inicial como uma referência, um ponto de partida, e encare seu roteiro adaptado como uma obra original. Com efeito, esta é uma ideia que alguma noção crítica sobre cinema acaba trazendo quase intuitivamente. São muitos os casos em que um filme conta uma história adaptada de um romance e se perde justamente por ser fiel demais. Esta busca por fidelidade a qualquer custo normalmente faz com que o filme sacrifique seu ritmo ou até mesmo seu sentido, já que tenta condensar mais elementos do romance do que o roteiro comporta.

Contudo, é evidente que, se um romance, por exemplo, é escolhido como ponto de partida para a realização de um filme, há algo nesta obra original que vale a pena ser, de alguma forma, transposto. Às vezes um personagem, às vezes uma trama, às vezes um punhado de cenas, às vezes alguns momentos ou diálogos, às vezes alguma relevância política ou social, às vezes tudo isso junto, às vezes o que se chama de essência... Talvez por ter sido minha primeira experiência efetiva na escrita de um roteiro, esta acabou sendo minha maior dificuldade: abrir mão de certos elementos da história original que eu considerava interessantes em geral e para o roteiro, mas que, em nome da coesão do trabalho, tiveram que ser descartados. A falta de experiência também me levou a alguma confusão em relação a isso, visto que, no fim das contas, eu percebi que não estava ciente desde o início sobre o que iria tomar do livro e o que iria deixar de lado – postura que certamente teria sido mais produtiva -, julgando que poderia carregar um pouco de tudo. O primeiríssimo tratamento que finalizei ficou, quando menos percebi, com quase 150 páginas. Este excesso certamente foi resultado de algum tipo de apego indesejável a elementos diversos da obra original. No fim das contas, com a providencial orientação da professora Regina Gomes e após algumas revisões, cortes e reformulações, o roteiro final ficou com cerca de 100 páginas.

Um dos pontos que mais gerou dificuldade no início foi a grande quantidade de personagens importantes. O clube de *gourmets* que protagoniza a história é formado por dez membros na obra original. Até tentei formular o roteiro dando vida aos dez membros originais, mas decidi eliminar dois destes personagens e juntar outros dois em um só, de modo que o clube do roteiro adaptado ficou com “sete membros, e nunca mais do que sete”, como diz o personagem Ramos - e conforme está narrado na fundamentação teórica.

Outro problema se encarnou na cronologia da narrativa. No livro, é até possível identificar uma linearidade, um “tempo presente” que se desenvolve sempre em frente. Mas o romance inteiro é composto por memórias, devaneios, divagações e explicações sem qualquer linearidade, resultando numa confusão que caracteriza bem a mente do personagem narrador. Achei melhor, no roteiro adaptado, manter, de forma geral, apenas a recorrência de um tipo de inserção – os *flashbacks* discursos do personagem Ramos –, enquanto busquei expor de forma mais ou menos linear, ou ao menos sem tantos cruzamentos, os eventos ou informações que, no livro, são narrados ou sugeridos sem ordem aparente, como o passado dos personagens, o surgimento dos personagens Samuel e Ramos, a formação do clube, seu ápice e a posterior decadência. Além disso, acrescentei alguns eventos que não ocorrem no livro, com objetivo de caracterizar personagens, conferir fluidez à trama ou evitar “pontas soltas”. Fora isso, busquei trazer o universo narrativo tal como é construído no romance para o roteiro adaptado.

#### **4. ROTEIRO E JORNALISMO**

Parece estranho que um Trabalho de Conclusão de Curso em jornalismo seja um roteiro de cinema? Mesmo no âmbito dos cursos de comunicação, um trabalho assim pareceria mais condizente com o curso de Produção Cultural (desconsiderando, obviamente, os cursos propriamente da área de cinema e audiovisual). Na verdade, a ideia foi justamente ampliar os horizontes de aptidão, conhecimento e atuação. E não sem razão: afinal, os roteiros de cinema são produtos que fazem parte, de forma muito clara, do âmbito mais geral do que se chama de Comunicação Social.

Além disso, o jornalismo e o roteiro cinematográfico são certamente duas áreas bastante distintas – mas apresentam mais similaridades do que se imaginaria. É possível identificar alguns elementos e procedimentos básicos em comum entre as atividades de escrever um roteiro de ficção e as jornalísticas. O manejo da linguagem escrita e a construção de narrativas constituem bons exemplos.

Quanto aos métodos de preparação, Field (2005) elenca aquelas que, para ele, são as principais formas de pesquisa empreendidas pelo roteirista de audiovisual: a leitura de textos (em sentido amplo, incluindo livros, revistas, jornais, filmes, programas de televisão, gravações de rádio, páginas de internet etc.) que tenham relação relevante com o assunto; e entrevistas com pessoas que vivenciam ou conhecem o tema em questão. Ora, estes são, com efeito, alguns dos procedimentos mais básicos adotados por jornalistas, sobretudo quando abordando temas que fogem do factual. Assim sendo, é razoável supor que as habilidades e métodos de pesquisa adquiridos por um jornalista para o exercício de suas atividades (e/ou no exercício mesmo) podem ser de grande valia para a escrita de ficção.

Ademais, o campo do jornalismo apresenta diversos segmentos relacionados com o campo da produção de cinema e audiovisual - o jornalismo especializado em cinema é forte no campo jornalístico: difícil encontrar um jornal diário ou uma revista semanal de variedades que não tenha uma seção especialmente dedicada à sétima arte.

Tudo isso, evidentemente, sem desconsiderar as óbvias, significativas e numerosas diferenças entre as naturezas, campos de atuação, procedimentos e mercado dos dois tipos de trabalho.

Há também muitos exemplos de jornalistas que também são (ou se tornaram) roteiristas de cinema, destacando uma possível recorrência de vínculos entre: a proximidade com a linguagem escrita que se verifica com bastante profundidade nos meios jornalísticos; e as narrativas audiovisuais - que constituem um dos campos de grande destaque no cenário da comunicação contemporânea. Certamente um dos exemplos mais proeminentes é Gabriel Garcia Márquez (mesmo sendo mais famoso por seus romances do que por seu trabalho como jornalista), que durante mais de vinte anos ministrou uma oficina de roteiro cinematográfico em Cuba. Outro exemplo mais recente, despontado no Brasil, é Marçal Aquino, jornalista formado pela PUC de Campinas, que já é referência em produções nacionais, sobretudo em suas parcerias com Beto Brant e Heitor Dhalia.



## 5. CONCLUSÃO

Concluído o trabalho, a sensação é de ter me aventurado em terreno novo – e fértil. Foi trabalhoso, e dificuldades surgiram aos montes, algumas difícilímas de sanar. Contudo, o gosto pelo cinema, amparado por uma orientação excelente e por um *background* teórico e prático sobre a sétima arte alcançado através da participação em inúmeras disciplinas optativas, fez que tudo fluísse de maneira instigante e prazerosa.

Questões referentes à eventual produção do filme ficaram de fora do universo deste trabalho. Mas aqui está o roteiro pronto, certamente um produto que pode resistir circulando em meio a tantos outros roteiros não filmados e, quem sabe, eventualmente cair nas mãos de alguém que se interesse em custeá-lo.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BONITZER, Pascal; CARRIÈRE, Jean-Claude. **Práctica del guión cinematográfico**. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1998.

BRAIT, Beth. **A Personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

COMPARATO, Doc. **Da Criação ao Roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro: Os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1982, 14ª edição.

FIELD, Syd. **Screenplay: The foundations of screenwriting**. New York: Bantam Dell, 2005.

FURTADO, Jorge. **A adaptação literária para o cinema e televisão**. Palestra na 10ª Jornada Nacional de Literatura, Passo Fundo/RS, 2003.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. **Teoria e Prática do Roteiro**. São Paulo: Editora Globo, 1996.

MOSS, Hugo. **Como formatar seu roteiro**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

PELLEGRINI, Tânia [et al.]. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade**. Florianópolis: Ilha do Desterro, nº 51, p.19-53, jul/dez, 2006. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/viewfile/9775/9004> Acessado em 6 de janeiro de 2013.

VERISSIMO, Luís Fernando. **O Clube dos Anjos**. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1998.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.