

Denize Correa Araujo

UTP - Universidade
Tuiuti do Paraná
Curitiba, Paraná, Brasil

**Marcos De Bona de
Carvalho**

UTP - Universidade
Tuiuti do Paraná
Curitiba, Paraná, Brasil

AS DIVERSAS VOZES NOS ESTUDOS DA NARRATIVA CLÁSSICA PARA O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO

THE DIFFERENT VOICES IN THE STUDIES OF THE CLASSICAL NARRATIVE FOR THE CINEMA SCREENPLAY

RESUMO

A partir dos anos 1980, proliferaram vários estudos sobre roteiro com o intuito de orientar a criação de histórias com apelo popular. Publicações bastante influentes foram escritas por autores como Syd Field, Blake Snyder, Robert McKee e Christopher Vogler, além de roteiristas como Paul Schrader, David Mamet e Jill Chamberlain. Essas diferentes vozes concordam e divergem ao analisar aspectos que compõem um roteiro. A elas juntaram-se roteiristas que subvertiam conceitos desses estudos, abrindo novas possibilidades. Esse artigo pretende analisar diferentes conceitos acerca dessas teorias demonstrando como Charlie Kaufman, um roteirista reconhecido por sua criatividade, os aplica em seu trabalho.

Palavras-chave: cinema; narrativa clássica; Charlie Kaufman.

ABSTRACT

From the 1980s, several studies on screenplay proliferated to guide the creation of stories with popular appeal. Very influential publications were written by authors like Syd Field, Blake Snyder, Robert McKee and Christopher Vogler, as well as screenwriters like Paul Schrader, David Mamet and Jill Chamberlain. These different voices agree and diverge when analyzing aspects that make up a script. They were joined by screenwriters who subverted concepts from these studies, opening up new possibilities. This article intends to analyze different concepts about these theories demonstrating how Charlie Kaufman, a screenwriter recognized for his creativity, applies them in his work.

Keywords: cinema; classic narrative; Charlie Kaufman.

Recebido:02/03/2021 / Aprovado:18/04/2021

Como citar: ARAUJO, Denize Correa; CARVALHO, Marcos De Bona. As Diversas Vozes nos Estudos da Narrativa Clássica para o Roteiro Cinematográfico. Revista GEMInIS, v. 12, n. 1, pp. 7-27, mai./ago. 2021.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.

1. INTRODUÇÃO

Apesar de ser difícil determinar o aparecimento do processo narrativo, podemos entender que, desde que a humanidade começou a falar, também começou a contar histórias. No século IV a. C., na Grécia antiga, o filósofo Aristóteles já dissertava sobre modelos narrativos que permanecem ainda hoje como referências para escritores, dramaturgos, roteiristas e demais contadores de histórias. Na primeira metade do século XX, a indústria cinematográfica norte-americana estabeleceu um modelo seguido principalmente em filmes que objetivavam o sucesso comercial. Para David Bordwell, a estrutura dramática tem o objetivo de “ressaltar como a narração clássica hollywoodiana constitui uma configuração particular das opções normalizadas para representar a história e manipular a composição e o estilo” (BORDWELL, 2005, p. 277). Esse processo evidentemente também ocorre fora dos Estados Unidos; porém, o cinema norte-americano foi o mais bem sucedido em estabelecer uma indústria cinematográfica.

Em razão de sua centralidade no comércio cinematográfico internacional, o cinema hollywoodiano exerceu forte influência sobre a maioria dos outros cinemas nacionais. Após 1917, as formas de realização cinematográfica dominantes no exterior foram profundamente afetadas pelos modelos narrativos utilizados pelos estúdios americanos. (BORDWELL, 2005, p. 298)

Mesmo sendo uma arte “jovem”, o cinema propagou-se rapidamente por todo o mundo, passando por transformações que constituíram linguagens distintas. Por conseguinte, surgiram também inúmeros estudos sobre os vários aspectos do audiovisual como direção, fotografia, atuação, cenografia e demais, sendo o roteiro o maior gerador de tais estudos. A partir dos anos 1980, publicações acerca de roteiro popularizaram-se dentro da comunidade cinematográfica, consagrando autores como Syd Field, Blake Snyder, Robert McKee e Christopher Vogler, além de roteiristas como Paul Schrader, David Mamet e Jill Chamberlain, que dissertaram sobre as técnicas aplicadas no desenvolvimento de seus trabalhos. Essas diferentes vozes concordam e divergem ao analisar os diversos pontos que compõem a narrativa cinematográfica.

Alguns pontos de divergência são os de cineastas que não seguem as orientações desses estudos, tendo opiniões contrárias ao uso de qualquer manual ou curso de roteiro. Charlie Kaufman, considerado um dos roteiristas mais criativos de Hollywood do início deste século, é um bom exemplo de um profissional que não usa os elementos da narrativa clássica exatamente como ensinam os manuais de roteiro.

Esse artigo pretende dissertar sobre essas diferentes vozes que colaboram para a evolução da narrativa cinematográfica, do cinema e da expressão artística audiovisual. Como estudo de caso

tomaremos os três roteiros mais relevantes de Charlie Kaufman: Quero ser John Malkovich (*Being John Malkovich*, 1999), Adaptação (*Adaptation*, 2002) e Brilho eterno de uma mente sem lembranças (*Eternal Sunshine of the spotless mind*, 2004), que lhe rendeu o Oscar de Melhor Roteiro Original.

2. ELEMENTOS DA ESTRUTURA NARRATIVA CLÁSSICA

O fundamento da narrativa clássica está na sua divisão em três atos. Robert McKee, em seu livro *Story: Substance, Structure, Style and The Principles of Screenwriting*¹, obra de referência para roteiristas de todo o mundo, principalmente de Hollywood, disserta sobre a aplicação de tal estrutura.

o ritmo de três atos em uma estória foi a fundação da arte da estória séculos antes da observação de Aristóteles. (...) Mas isso é apenas uma fundação, e não uma fórmula, portanto vou começar com ela, e depois delinear algumas de suas infinitas variações. As proporções que usarei são as de um longa metragem, mas em princípio elas se aplicam igualmente para o teatro e para o romance. (MCKEE, 2006, p. 209)

O autor afirma, tomando como exemplo um filme de 120', que o primeiro ato deve ter por volta de 30', ou 25% da narrativa. O segundo ato por volta de 70' e o terceiro cerca de 20'. Isso se aplica à grande maioria dos filmes da indústria norte-americana. Porém, até diretores que se consagraram usando reiteradamente essas estruturas e proporções, se permitem em algum momento subvertê-las ou simplesmente ignorá-las. Um bom exemplo é o filme mais recente de Quentin Tarantino, Era uma vez em... Hollywood (*Once upon a time in... Hollywood*, 2019), cujo roteiro não apresenta um claro incidente incitante (evento que altera significativamente os rumos da história ainda em seu primeiro quarto), portanto também não há uma divisão precisa entre primeiro e segundo atos. Kaufman obedece a essa estrutura, mas vamos perceber que a proporção entre os atos nem sempre é a recomendada nos manuais de roteiro. Adaptação, cuja duração é de 115', apresenta um primeiro ato curto, de apenas 14', aproximadamente 12% da narrativa.

A divisão em apenas três atos não é unânime dentro dos estudos da narrativa clássica. Alguns autores como David Mamet (também roteirista) concordam que é mais adequado analisar dessa forma. Em seu livro intitulado *Três usos da faca* (o nome já faz referência ao número de atos), ele afirma: “Nosso mecanismo de sobrevivência ordena o mundo em causa-efeito-conclusão” (MAMET, 2001, p. 15). De certa forma é o que entendemos por introdução, desenvolvimento e

¹ Na tradução para o português o título do livro é “Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro.

conclusão ou simplesmente início, meio e fim. A autora e roteirista norte americana Jill Chamberlain, que possui larga experiência em consultoria para roteiros, declarou em uma entrevista. “Há duas abordagens mais comuns, uma é uma abordagem linear, baseada na estrutura de três atos. E a outra é baseada em personagens, uma abordagem de arco de personagem.” (CHAMBERLAIN,2019b.<https://www.youtube.com/watch?v=Wwh6P34MpLI&list=PLez8jOvskcPPqF5ZVdL8wxZPatraHdYe&index=12,5:25>)

Outros estudiosos, como o próprio Robert McKee, defendem que a narrativa pode apresentar mais de três atos. Ou seja, dentro do segundo ato entendido por Mamet e Chamberlain, há a possibilidade de encontrarmos mais pontos de virada suficientemente significativos para dividir a narrativa em ainda mais atos. Um exemplo radical é o filme britânico *O Cozinheiro, o Ladrão, sua Mulher e o Amante* (*The Cook, the Thief, His Wife & Her Lover*, 1989), escrito e dirigido por Peter Greenaway, que, segundo McKee, apresenta oito atos.

2.1. “Incidente incitante”

Em *Quero ser John Malkovich*, somos apresentados a Craig, um titereiro talentoso porém frustrado por não conseguir viver de seu trabalho. Seu casamento com Lotte corre normalmente, o casal demonstra respeito e companheirismo. Os eventuais conflitos são resolvidos por meio de conversas, e é dessa forma que Lotte o convence a procurar um emprego. Sua habilidade manual lhe proporciona uma colocação na empresa *Lester Corp*. Aqui temos um pequeno avanço na história, um ponto de virada. O protagonista passa de desempregado a empregado. Porém ainda não temos o “incidente incitante”, que será uma consequência desse primeiro ponto. Pois é na *Lester Corp*. que Craig encontra um estranho portal que o leva para dentro da cabeça do ator John Malkovich. Depois dessa descoberta, sua vida jamais será a mesma.

O termo “incidente incitante”, tradução de *inciting incident*, foi consagrado por Robert McKee e é utilizado por praticamente todos os estudiosos e profissionais de roteiro da atualidade. A definição que aparece em seu livro, relacionada ao protagonista, encaixa-se perfeitamente à realidade de Craig:

Quando uma estória começa, o protagonista vive uma vida mais ou menos equilibrada. Ele tem sucessos e fracassos, altos e baixos. Quem não tem? Mas a vida está relativamente sob controle. Então talvez súbita, mas em todo caso decisivamente, um evento ocorre e desarranja radicalmente seu equilíbrio, mudando a carga de valores da realidade do protagonista para o positivo ou para o negativo. (MCKEE, 2006, p. 183)

Já em Adaptação, esse evento é discreto, até difícil de definir, pois de certa forma ele acontece antes do filme. Uma curiosidade desse filme é que, em exercício extremo de metalinguagem, Kaufman coloca-se como personagem dentro do próprio roteiro. Portanto o protagonista chama-se Charlie Kaufman, um roteirista em começo de carreira. Já aos 4' o vemos em uma reunião com Valerie, sua agente. Ela diz “Então me diga o que pensa desse nosso projetinho maluco” (KAUFMAN, 2002). Portanto percebemos que já houvera um contato anterior. Assim como Craig arranja um novo emprego, Charlie começa um novo projeto, mas no segundo caso esse é o acontecimento que mais se aproxima da definição de “incidente incitante”. A partir dele, a trama cresce sequência a sequência, prescindindo de um evento drástico para desencadeá-la.

No primeiro ato de uma narrativa, normalmente somos apresentados à normalidade dos personagens e do universo onde se passa a história. A tendência é que essa normalidade permaneça, que os personagens não tomem nenhuma atitude drástica que possa alterar o rumo de suas vidas. Por isso o incidente incitante geralmente é algo externo, que foge ao controle. Considerando que o “incidente incitante” de Adaptação é um novo contrato de trabalho, não temos uma situação surpreendente. Portanto o segundo ato também não é o que normalmente ocorre em uma narrativa clássica, quando o protagonista é lançado em uma situação desconfortável em que a ordem precisa ser restabelecida, e para atingir seu objetivo ele terá que tomar uma atitude, partir para a ação e superar as adversidades que surgirão. A situação de Charlie Kaufman (personagem do filme) se torna desconfortável à medida que o mesmo encontra dificuldades em realizar o trabalho que se propôs a fazer, escrever um roteiro. Assim Kaufman demonstra que o desconforto geralmente experimentado pelo protagonista no segundo ato não prescinde de um incidente tão incomum à sua realidade. Muito diferente do exemplo da Jornada do Herói, que denomina o segundo ato como Mundo Especial.

Christopher Vogler, ao popularizar os estudos sobre o monomito de Joseph Campbell² que originou a Jornada do Herói, cognomina o primeiro ato da história como “Mundo Comum” e versa sobre os vários outros termos para “incidente incitante”, denominado por ele “Chamado à Aventura”.

Várias teorias de roteiro nomeiam o Chamado à Aventura com outros termos, como incidente provocador ou iniciativo, catalisador ou gatilho. Todas concordam que é necessário um acontecimento para colocar a história em movimento assim que o trabalho de apresentação do protagonista for realizado. (VOGLER, 2015, p. 154)

²Joseph Campbell foi um mitologista, escritor, conferencista e professor universitário norte-americano, famoso por seus estudos de mitologia e religião comparada e autor da obra O Herói de Mil Faces, publicado originalmente em 1949. (Fonte: Wikipédia)

Os enredos de Kaufman são muito distantes do que se entende por Jornada do Herói. Contudo, em *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*, há algo que se assemelha ao “Mundo Especial”. Todo o segundo ato do filme acontece “dentro” da mente de Joel, o protagonista, quando ele passa por um procedimento que apaga suas memórias relacionadas à Clementine, sua ex-namorada, que também já o havia apagado de sua mente. O “incidente incitante”, assim como a maioria dos pontos de virada de um filme, se dá quando algo surpreende o protagonista. Portanto, nesse filme, trata-se do momento em que Joel descobre que sua ex-namorada o havia apagado de suas memórias. A partir daí ele toma a decisão de passar pelo mesmo procedimento, quando é lançado no “Mundo Especial” denominado por Vogler, de onde voltará para o seu “Mundo Comum” apenas no terceiro ato do filme.

Mais um termo que também se assemelha ao “incidente incitante” foi recentemente criado por Jill Chamberlain, autora da *Nutshell Technique*, um novo estudo sobre roteiro, o *point of no return* (ponto sem retorno). O termo já fora aplicado em outros estudos para outras partes da história, pois a narrativa deve sempre “andar para frente”. A maior contribuição de Chamberlain ao definir esse evento é o destaque para uma característica bastante importante em relação ao desejo e à atitude do personagem.

o ponto sem retorno nunca é “alguém decide fazer alguma coisa”. Há um elemento de casualidade que está envolvido. Então, de todos os elementos esse é o único externo, que tem que acontecer **a ele** [o personagem]. O que queremos identificar é o momento que foge ao seu controle, a parte em que tudo realmente muda. (CHAMBERLAIN, 2019a. https://www.youtube.com/watch?v=8oTZ_9nLjSQ&t=173s, 1:22. Grifo nosso.)

Ao analisar os roteiros de Kaufman, percebemos que apenas dois deles apresentam um ponto sem retorno que se encaixa na definição de Chamberlain, Quero ser John Malkovich e *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*. No primeiro filme, não é Craig quem decide encontrar o portal, o evento é fruto de uma casualidade. No segundo, Joel apenas descobre que Clementine o apagara da memória, portanto um elemento externo. Já em *Adaptação*, o ponto sem retorno é menos impactante, o personagem Charlie apenas recebe uma nova proposta de trabalho. Mesmo assim os fatos apresentados nos três roteiros têm a finalidade de desencadear a sequência de eventos e transformações que acontecerão aos personagens nos segundos atos dos filmes.

2.2. “Gatilho para o terceiro ato”

A estrutura clássica de roteiro pode ser subdividida em pequenas passagens que remetem à mesma estrutura. Portanto os elementos apresentados ao longo de todo o roteiro também aparecem em uma cena isolada, em uma sequência e em cada um dos três atos. O ponto mais importante do primeiro ato é o “incidente incitante”, o do terceiro ato é o clímax e o do segundo ato é o “gatilho para o terceiro ato”.

Quando esses pontos de virada acontecem em uma cena isolada, possuem impactos menores para a história como um todo, mas significativos para a cena em questão. Quanto mais importante para o filme mais complexa e elaborada torna-se a cena. Esse pequeno fragmento do roteiro também possui apresentação, desenvolvimento e desfecho entremeados por pontos de virada que modificam a dinâmica estabelecida entre os personagens ou entre um personagem e a situação em si.

Beats³, mudanças de padrão do comportamento humano, constroem cenas. Idealmente, toda cena transforma-se em um Ponto de Virada no qual os valores em questão vão do negativo ao positivo ou do positivo ao negativo, criando uma mudança significativa, porém menor, em suas vidas. Uma série de cenas constrói uma sequência que culmina em uma cena com um impacto *moderado* nos personagens, virando ou mudando valores para melhor ou para pior, em um grau maior do que em qualquer cena. Uma série de sequências constrói um ato cujo clímax é uma cena que cria uma reversão *maior* na vida dos personagens, maior do que qualquer sequência conseguiu. (MCKEE, 2006, p. 208)

Considerando os três roteiros de Kaufman que estamos analisando, esses momentos foram ficando gradativamente mais perceptíveis. Portanto, à guisa de um melhor entendimento, vamos começar pelo filme de 2004. Em *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*, acompanhamos a trajetória de Joel, que decide apagar sua ex-namorada de sua mente. Acompanhamos esse apagar de memórias no segundo ato, à medida que Joel as revive como se estivesse sonhando. Assim vemos a história de seu relacionamento com Clementine contada de trás para frente, começando pelas brigas que causaram o término do namoro. Porém, quando Joel começa a reviver os bons momentos do relacionamento, arrepende-se e tenta, sem sucesso, burlar o procedimento, “escondendo” Clementine em memórias que não seriam apagadas. No fim do segundo ato ele está resignado, sem esperanças de atingir seu objetivo. Nesse ponto temos o “gatilho para o terceiro ato” quando o protagonista ouve de Clementine “Me encontre em Montauk⁴”. O curioso é que Joel não dá nenhuma importância à frase, nem no momento em que a ouve nem depois. Afinal aquilo acontece

³O *beat* é o menor elemento da estrutura da cena. Uma mudança de comportamento que ocorre por ação e reação, assim moldando o ponto de virada da cena.

⁴ Pequena vila próxima a Nova York.

em uma espécie de sonho do qual não irá lembrar. Porém a frase é decisiva para que ele, sem saber a razão, vá para Montauk e (re)encontre Clementine. Por isso trata-se de um caso raro, pois geralmente o “gatilho para o terceiro ato” é claro para o protagonista. Entretanto nós, espectadores, percebemos sua importância, pois já havíamos presenciado cenas em Montauk no começo do filme.

Christopher Vogler denomina esse mesmo ponto como “O Caminho de Volta”. O termo se justifica porque o objetivo dos protagonistas é fazer com que suas vidas voltem ao ponto em que se encontravam antes do “incidente incitante”. Na Jornada do Herói, o protagonista começa no chamado “Mundo Comum”, então passa pela “Travessia do Primeiro Limiar⁵”, que define o fim do primeiro ato e o coloca no “Mundo Especial”, e o “gatilho para o terceiro ato” marca o começo da volta ao “Mundo Comum”. Para isso precisamos de um evento significativo.

O Caminho de Volta é um ponto de virada, outra travessia de limiar que marca a passagem do Segundo para o Terceiro Ato. (...) O propulsor que impulsiona a história para fora das profundezas do Mundo Especial pode ser um novo acontecimento ou informação que drasticamente redireciona a história. De fato, o Caminho de Volta produz o Terceiro Ato. Esse talvez seja outro momento de crise que colocará o herói num caminho novo e final de provações. (VOGLER, 2015, p. 255)

Em Adaptação, Charlie está em crise, com dificuldade para escrever seu roteiro, por isso decide entrar em contato com Susan Orlean, autora do livro que ele tenta adaptar para o cinema. Além disso recorre à ajuda de Donald, seu irmão gêmeo e também roteirista. Donald suspeita que, apesar de casada, Susan está tendo um caso com John Laroche, personagem do livro que ela escrevera. As suspeitas aumentam quando Donald descobre que a escritora comprara uma passagem para Miami, onde mora Laroche. O “gatilho para o terceiro ato” ocorre quando os irmãos descobrem a foto de Susan num site pornográfico feito por Laroche, confirmando suas suspeitas. Então os irmãos viajam para Miami, onde encontram Susan e Laroche no terceiro ato do filme.

Em Quero ser John Malkovich, as várias informações dadas em pouco tempo pelo roteiro parecem diluir o momento do gatilho, mas é possível detectá-lo diferenciando dois elementos: informações expositivas recebidas pelos personagens, que nesses momentos ainda não interagem entre si; e um verdadeiro ponto de virada, o momento em que um personagem entra em contato com outro recebendo uma informação surpreendente. O roteiro, a partir do minuto 88’, expõe situações que estabelecem uma atmosfera bastante inquietante: uma reportagem documental mostra o sucesso

⁵ Momento que marca a passagem do primeiro para o segundo ato na Jornada do Herói, nas palavras de Vogler “um ato voluntário no qual o herói se compromete de todo o coração com a aventura”.

de John Malkovich como titereiro (Craig havia se apossado do corpo do ator) e seu afastamento de Maxine (com quem se casara), que demonstra afeto por Lotte. Lotte e Dr. Lester (dono da *Lester Corp*, que sabia da existência do portal) assistem à reportagem e Lotte fica irritada. Então basta um novo evento para desencadear o terceiro ato e sua escalada de tensão até o clímax do filme. No minuto 96' acontece a interação entre personagens que configura o “gatilho para o terceiro ato”. Craig recebe um telefonema de Dr. Lester informando que ele e Lotte haviam sequestrado Maxine e que, caso ele não abandonasse o corpo de John Malkovich, ela seria morta. Mas Craig não quer sair do corpo do ator pois isso significaria renunciar ao seu sucesso profissional e ao casamento com Maxine. Ou seja, Craig não quer voltar ao “Mundo Comum” (primeiro e terceiro atos) pois atingira seus objetivos no “Mundo Especial” (segundo ato). O “gatilho para o terceiro ato” é justamente a ameaça de perder essa condição.

Jill Chamberlain apresenta uma visão um pouco diferente a partir desse ponto do roteiro, em suas palavras: “Estamos entrando agora no começo do terceiro ato. O começo do terceiro ato é o clímax do filme. A palavra operativa que vamos usar é *climactic choice*”. (CHAMBERLAIN, 2019a. https://www.youtube.com/watch?v=8oTZ_9nLjSQ&t=173s, 13:20). O termo, traduzido como escolha climática, é classificado por ela como o clímax do filme. Contudo, na visão dos outros estudos esse é o equivalente ao final do segundo ato, quando um acontecimento impulsiona o protagonista a tomar a decisão de enfrentar o fim da jornada para voltar à sua normalidade.

Como já vimos na afirmação de Vogler, isso “pode ser um novo **acontecimento** ou **informação** que drasticamente redireciona a história.” (VOGLER, 2015, p. 255, grifo nosso). Podemos confirmar esses conceitos nos roteiros de Kaufman, onde quase sempre temos o recebimento de uma informação que obriga o protagonista a tomar uma decisão: Craig recebe um telefonema de Dr. Lester avisando-o que Maxine fora sequestrada; Joel ouve a frase de Clementine: “Me encontre em Montauk”; Charlie e Donald encontram a foto de Susan Orlean no site pornográfico de John Laroche.

2.3. Clímax

Por fim chegamos ao ponto mais importante do roteiro, o termo que é praticamente unânime em todos os estudos, até por ser uma palavra comum ao nosso dia a dia. O clímax é o ponto mais claro, o mais perceptível e o de mais fácil compreensão para o espectador. Jill Chamberlain recorre a Aristóteles para definir duas possibilidades de desenvolvimento de uma narrativa, ou seja, dois caminhos para que a mesma atinja o clímax.

De acordo com Aristóteles uma comédia⁶ é quando temos um protagonista que supera uma fraqueza, passa por uma mudança e provavelmente tem um final feliz. Estruturalmente também temos a tragédia, que será o oposto. Então temos o mesmo ponto de partida, o protagonista expressa seu desejo, passa por um ponto sem retorno, mas ao invés de ir cada vez mais para baixo para depois subir e ter um final feliz, ele vai na direção oposta, cada vez mais para cima antes de descer e ter seu final infeliz. (CHAMBERLAIN, 2019a. https://www.youtube.com/watch?v=8oTZ_9nLjSQ&t=173s, 3:52)

Mesmo sendo o mais acessível para o público, o clímax é o ponto mais laborioso para o roteirista, como afirma Christopher Vogler:

Temos agora uma das passagens mais complicadas e desafiadoras para o herói e para o escritor. Para uma história ser completa, o público precisa vivenciar um momento adicional de morte e renascimento (...). Esse é o CLÍMAX (não a crise), o último e mais perigoso encontro com a morte. Os heróis precisam passar pela purgação e purificação finais antes de voltar ao Mundo Comum. Mais uma vez, devem sofrer transformações. (VOGLER, 2015, p. 263)

A trama principal de Adaptação apresenta vários desses conceitos. Momentos de morte e renascimento não acontecem exatamente no clímax, porém dizem muito sobre a trajetória de Charlie. Sua primeira “morte” acontece praticamente no meio do filme (momento também muito utilizado como ponto de virada, denominado *midpoint*). O personagem se questiona o que está fazendo em um seminário de Robert McKee⁷. O “renascimento” acontece após a exigência de McKee, que o faz permanecer no seminário. Isso faz com que Charlie reveja vários de seus conceitos, desista do curso e decida recomeçar a escrever seu roteiro do zero.

Um elemento importante na composição de um personagem é sua “falha”, que também recebe outras denominações como “dano” ou “sombra”. É um defeito, uma característica de sua personalidade que o atrapalha na busca de seu objetivo. Charlie (personagem do filme) é bastante reticente em aceitar as ideias pré-concebidas que determinam como um roteiro deve ser escrito, por isso rejeita cursos e manuais de roteiro. Além disso, há uma dificuldade de conviver com Donald, seu irmão gêmeo. Charlie enxerga Donald como uma pessoa incapaz, que mora de favor em sua casa por ser dependente e não ter um sustento próprio. Para piorar, Donald decide ser roteirista, mas toma um rumo completamente oposto ao do irmão, baseado em cursos e manuais de roteiro, e

⁶Aristóteles usa o termo comédia não no sentido de uma narrativa cômica, mas referindo-se a uma história com um final feliz para o protagonista.

⁷O autor citado neste artigo também aparece como personagem no filme.

começa a escrever um roteiro típico da indústria Hollywoodiana, o que causa mais irritação em Charlie.

Quando à dificuldade de Charlie em escrever seu roteiro chega a níveis desesperadores, ele “se rende” e, aconselhado por Donald, decide fazer o seminário de Robert McKee. O protagonista percebe que precisa “matar” o antigo Charlie que se recusava a escrever cenas de sexo, uso de drogas e perseguições automobilísticas para se tornar um roteirista mais flexível às demandas de sua profissão, o que faz com que ele se reaproxime e reconheça o talento de seu irmão. Fatos que denotam mais uma vez a purgação e a purificação mencionadas por Vogler.

O clímax do filme se dá depois de uma purgação ainda maior que a vivida no seminário de McKee, incluindo ameaças de morte e perseguições num pântano. Ao tentar escapar de Susan e Laroche, que queriam matá-lo, Charlie vive sua maior perda. Na derradeira fuga, seu carro bate e Donald é lançado pelo para-brisa. Numa tentativa desesperada de salvar o irmão que agoniza no asfalto ele canta a música *Happy Together* (Felizes Juntos, título sugestivo para a relação entre ambos), música que Donald apreciava e havia incluído em seu roteiro. Esse momento de transformação comprova que Charlie superou sua falha, configurando o clímax da trama principal.

O impacto que esses acontecimentos imprimem ao fim da história exige bastante trabalho e planejamento do roteirista. A maioria dos autores entende que todo o roteiro deve ser escrito pensando nesse evento. “O final é a primeira coisa que você deve saber antes de começar a escrever. (...) Você não tem que saber detalhes específicos, mas tem que saber *o que acontece.*” (FIELD, 1982, p. 56)

Em *Brilho eterno de uma mente sem lembranças*, Joel também passa pela purgação (e frustração) de fracassar na luta contra o apagamento de suas melhores lembranças ao lado de Clementine. Para enfatizar o inferno vivido pelo protagonista, Kaufman emprega um recurso constantemente utilizado para potencializar a tensão do clímax do filme, o *deadline*. Caso um personagem tenha bastante tempo disponível para resolver uma questão a tensão diminui, mas se o prazo é curto temos o chamado efeito de *clock-ticking*, algo parecido com a apreensão de saber que uma bomba-relógio está prestes a explodir. “O público talvez precise se lembrar do ‘relógio que avança’ ou da ‘bomba-relógio’ da história. A urgência e a característica de vida ou morte da questão precisam ser enfatizadas” (VOGLER, 2015, p. 211).

O procedimento de Joel avança apagando memórias cada vez mais antigas. Enquanto tenta, sem sucesso, burlar o procedimento, ele sabe que precisa conseguir seu intento antes que o reviver das memórias termine, quando será apagado o momento em que conheceu Clementine. Aqui temos mais um uso peculiar de um elemento de roteiro por Kaufman. O *deadline* gera a tensão desejada.

Normalmente essa tensão permanece até o clímax do filme, quando o prazo termina e temos a resolução que mostrará o protagonista realizando ou não seu objetivo. Porém nesse roteiro, Joel desiste de lutar ainda no segundo ato. Dessa forma ele vive a purgação, mas não a purificação, o momento de morte, mas ainda não o de renascimento, como define Vogler. A tensão volta a aumentar somente quando, fora da mente de Joel, o casal descobre que um havia apagado o outro de suas memórias. Então Joel (agora acompanhado por Clementine) passa por mais um momento de “morte”, o casal se afasta dando a entender que o relacionamento havia terminado. Contudo, diferente do que acontecera antes, o casal passa pela purificação e renascimento quando decide se dar uma nova chance. Portanto, mesmo tendo insucesso no objetivo traçado na metade do filme (burlar o procedimento de apagar memórias), o protagonista obtém uma recompensa ainda maior, um novo relacionamento com Clementine.

Em *Quero ser John Malkovich*, Craig percorre um arco de tragédia. Recorrendo mais uma vez a Vogler, o protagonista passa pela purgação de ver seu casamento com Lotte definir ao mesmo tempo que é rejeitado por Maxine. Porém, ele não passa pelo estágio de purificação, saltando da purgação ao “paraíso”, quando consegue assumir o corpo de Malkovich e conquistar seu par amoroso. O arco de tragédia se configura quando, logo em seguida, vemos a degradação e o final trágico de Craig, que fica preso no corpo da filha de Maxine sem conseguir controlar seus movimentos. Desfecho que soa como uma punição por ter empregado um meio escuso para atingir seus objetivos, ao se apoderar do corpo de outrem.

Kaufman utiliza novamente o *deadline*, que acontece pouco depois de Craig atingir os objetivos que traçara. Dr. Lester (seu antigo patrão) telefona informando o sequestro de Maxine. Nesse roteiro o *deadline*, não obstante sua peculiaridade, é ainda mais preciso, à meia-noite do dia em que John Malkovich completará 44 anos. Nesse momento Dr. Lester deverá usar o portal para entrar no corpo de John Malkovich, um curioso estratagema para que o personagem consiga viver eternamente. Mas para isso Craig deverá deixar o corpo a ser ocupado por Lester. Portanto temos conceitos tradicionais, como o fim do prazo que estabelecerá o clímax do filme, quando teremos a resolução com Craig realmente abandonando o corpo de Malkovich. Percebemos que o *deadline* diz respeito a um personagem coadjuvante, Dr. Lester. O protagonista é justamente quem está atrapalhando esse personagem a atingir seu objetivo. Isso se deve mais uma vez ao arco de tragédia vivido por Craig: ele já atingira seus objetivos. Porém, depois de ter atingido o triunfo em seu *midpoint*, ele perde o que conquistara.

A complexidade do clímax de *Quero ser John Malkovich* revela-se à medida que afeta não apenas a Craig e ao Dr. Lester, mas também aos outros principais personagens da história. Maxine

desiste definitivamente de Craig para ficar com Lotte, ambas tendo um final feliz num arco de comédia. Já John Malkovich experimenta a liberdade de ter seu corpo de volta por apenas alguns segundos, até ser invadido por Dr. Lester, concluindo assim seu arco de tragédia. Lester, porém, possui um arco de comédia.

Robert McKee, ao dissertar sobre o clímax, vai além do que defendem Field e Vogler, sugerindo que o roteirista realize uma espécie de engenharia reversa para potencializar o principal evento de seu roteiro.

Uma vez que o Clímax está em suas mãos, as histórias são reescritas, de forma significativa, para trás e não para frente. O fluxo da vida move da causa ao efeito, mas o fluxo da criatividade frequentemente vai do efeito à causa. (...) Trabalhamos a partir do final para ter certeza de que, por Ideia e Contraideia, toda imagem, beat, ação ou linha de diálogo de alguma forma se relacione ou dê pistas para essa grande recompensa. Todas as cenas devem ser temática ou estruturalmente justificadas sob a luz do Clímax. Se elas podem ser cortadas sem afetar o impacto do filme, elas têm de ser cortadas. (MCKEE, 2006, p. 294)

Passado o ponto alto do roteiro, temos a resolução ou desfecho, que mostra o protagonista de volta ao “Mundo Comum” de Vogler. O “incidente incitante” tira o personagem de seu estado normal. Temos, a seguir, uma grande luta para restabelecer a ordem, o que acontece no clímax. Porém, esse novo estado de normalidade não é exatamente igual ao do começo da história.

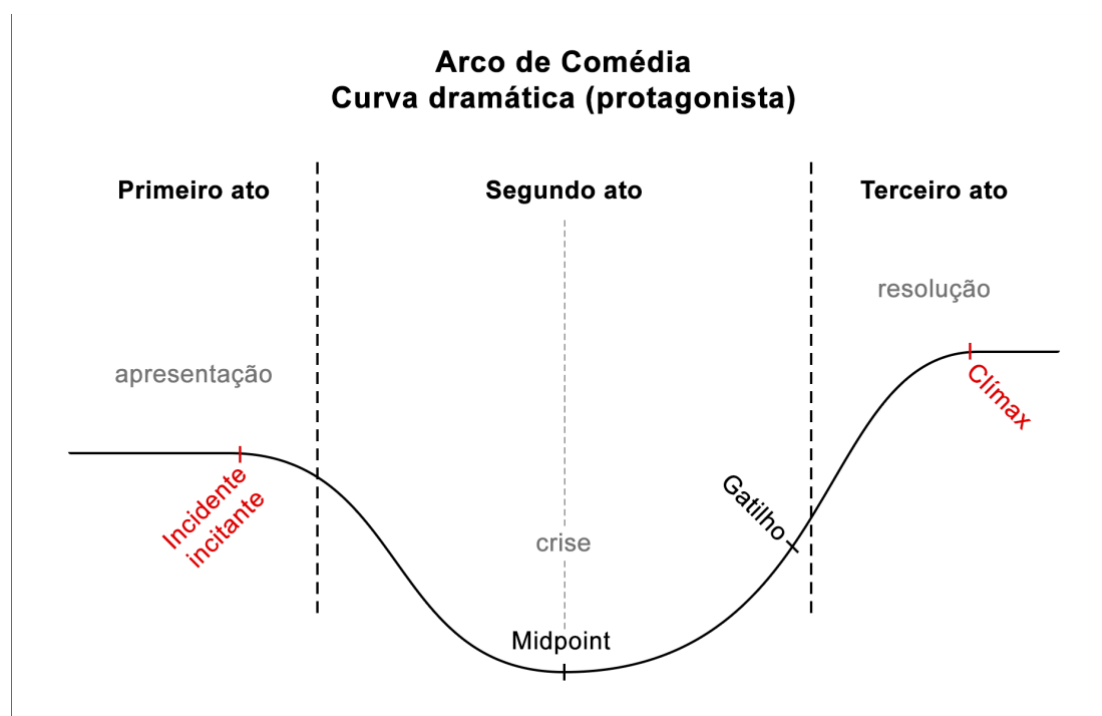
Normalmente, no que Aristóteles definiu como arco de comédia, o protagonista aprende uma lição, tornando-se uma pessoa melhor. Já em um arco de tragédia, ele perde o que conquistara, encontrando em seu desfecho uma situação pior do que a vivida no começo da narrativa. Em Quero ser John Malkovich temos um arco de tragédia. A última decisão de Craig configura o último ponto de virada do roteiro, quando ele anuncia que voltará ao corpo de Malkovich. Seu objetivo não é restabelecer a normalidade do primeiro ato, mas recuperar a condição de sucesso que atingira no ponto mais alto de sua trajetória. Uma nova elipse mostra, sete anos mais tarde, o desfecho trágico do protagonista. A ordem está restabelecida. Por “ordem restabelecida” entende-se que a narrativa contada no filme acabou, que não haverá mais pontos de virada, não significa que teremos algo semelhante ao começo do filme, principalmente quando se trata de um arco de tragédia.

No arco de comédia de Adaptação, o curto primeiro ato mostra Charlie, um roteirista inseguro prestes a começar a escrita de um novo roteiro. O terceiro ato mostra o mesmo personagem mais confiante para seguir em sua profissão. Obedecendo aos cânones da narrativa clássica, a ordem é restabelecida com o protagonista vivendo uma situação mais favorável àquela do começo do filme.

Brilho eterno de uma mente sem lembranças apresenta algumas particularidades. Como a história não é contada em ordem cronológica, podemos analisar sua estrutura sob dois aspectos. Considerando-se a história de Joel e Clementine, ambos se conhecem e iniciam um relacionamento, o relacionamento termina e é restabelecido no final do filme. Porém o filme inicia nos apresentando um Joel atormentado ao ser ignorado por sua ex-namorada. O protagonista toma a decisão de apagá-la da memória para encerrar sua aflição. Ou seja, o que ele quer restabelecer não é sua condição vivida no primeiro ato, mas uma condição anterior. Ele entende que seria melhor voltar ao momento em que ainda não conhecia Clementine, mesmo isso significando que ele voltaria a ser um homem carente e solitário. Quando o final do filme nos apresenta o casal feliz iniciando um novo relacionamento, temos aparentemente um arco de comédia. Aparentemente, como já visto, cabe a interpretação de que Joel e Clementine permaneceriam terminando e recomeçando seu relacionamento pelo resto de suas vidas.

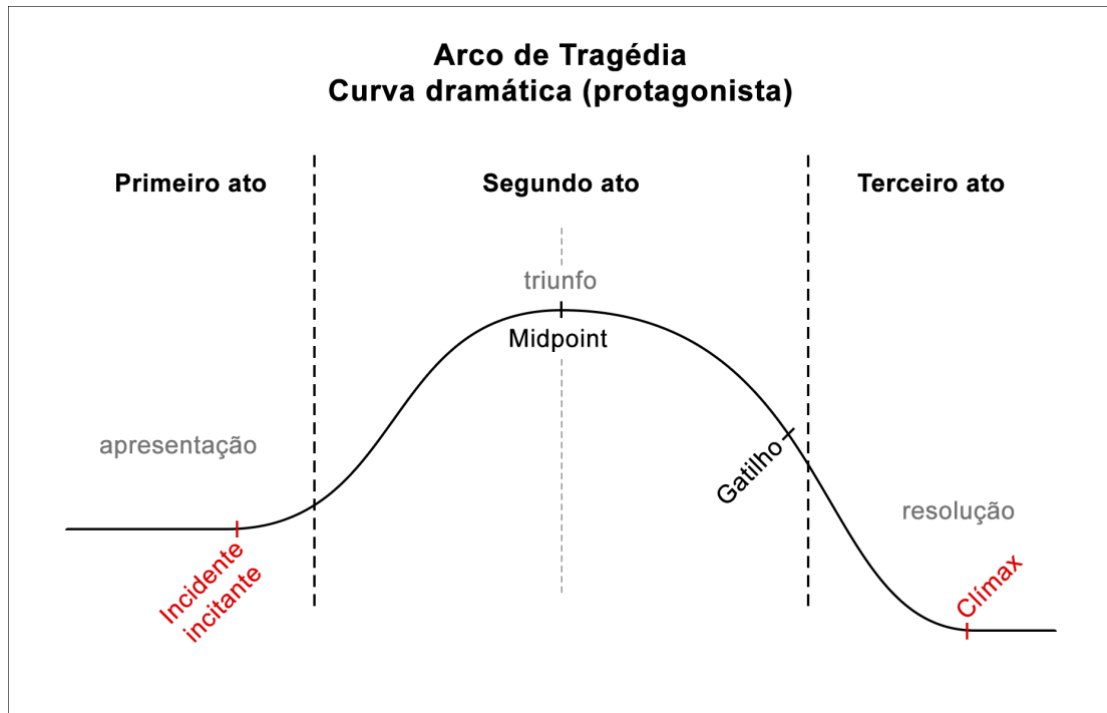
Tais trajetórias (ou jornadas) são ilustradas pelas curvas dramáticas que produzimos a seguir, baseadas nos gráficos bastante conhecidos que analisam a tensão da história e nas trajetórias dos personagens de acordo com a *Nutshell Technique* de Jill Chamberlain (2019a/b)

Figura 1 – Curva dramática de comédia



Fonte: Elaborada pelos autores.

Figura 2 – Curva dramática de tragédia

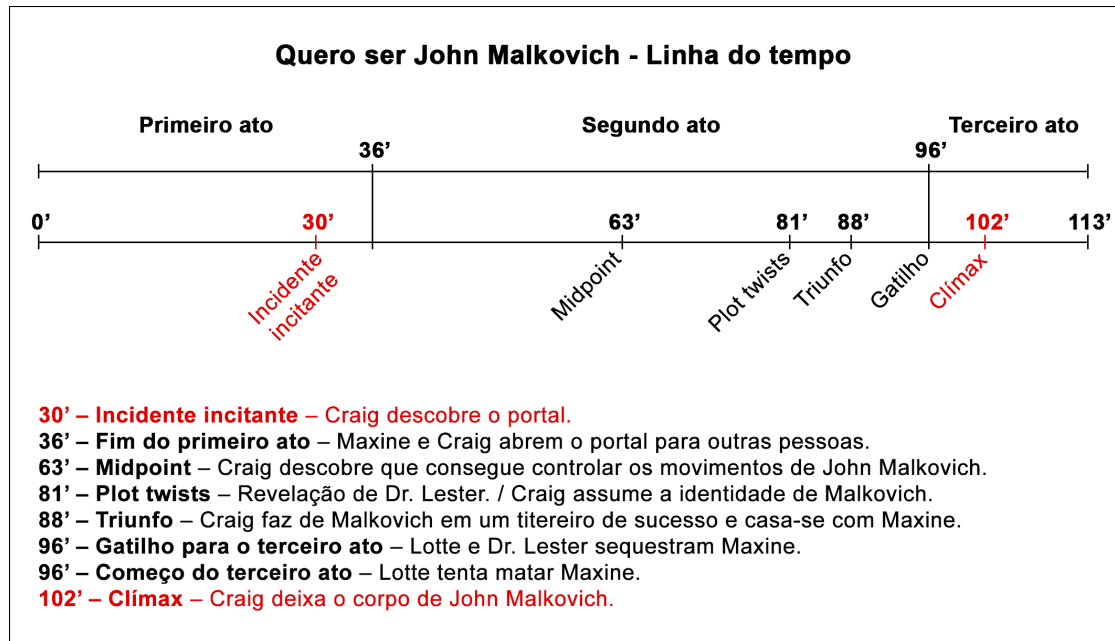


Fonte: Elaborada pelos autores.

Os gráficos das Figuras 1 e 2 procuram ilustrar as trajetórias dos personagens de acordo com os momentos vividos pelos mesmos dentro da trama. Quando vivem momentos negativos e desfavoráveis (crise) localizam-se no ponto mais baixo (Figura 1). O oposto é representado na Figura 2, que ilustra o protagonista vivendo seu auge no ponto denominado triunfo.

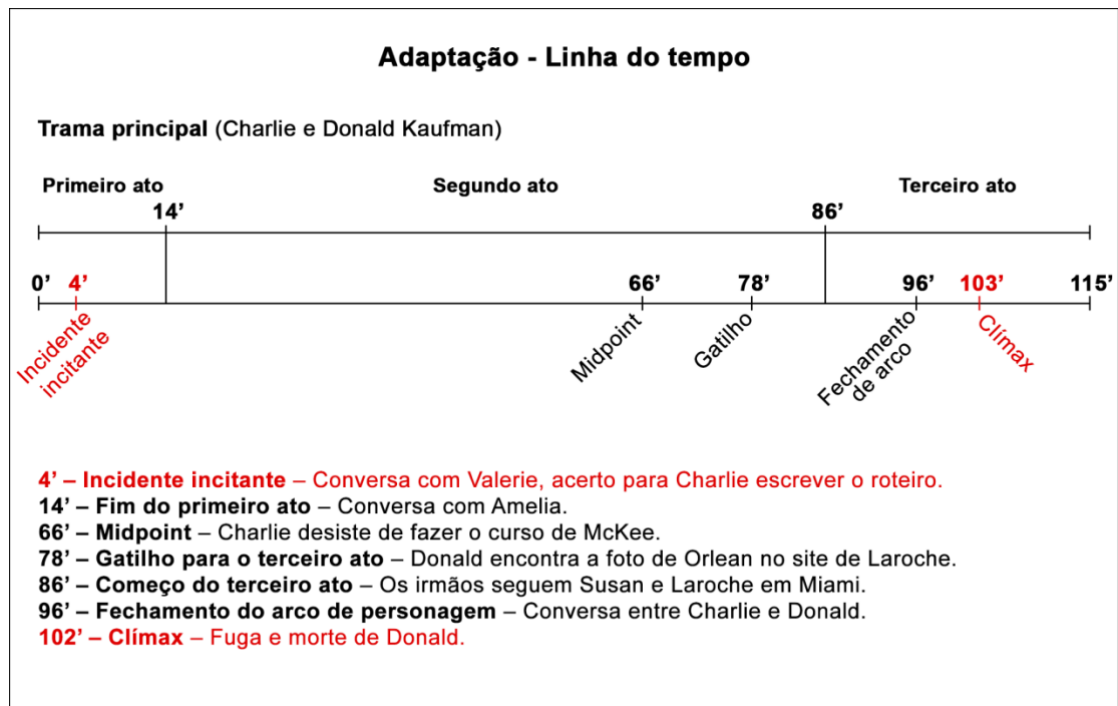
Para ilustrar os conceitos da narrativa clássica selecionados (ou não) por Kaufman, apresentamos aqui gráficos que ilustram os principais pontos mencionados nos três roteiros analisados nesse artigo.

Figura 3 – Gráfico linha do tempo de Quero ser John Malkovich



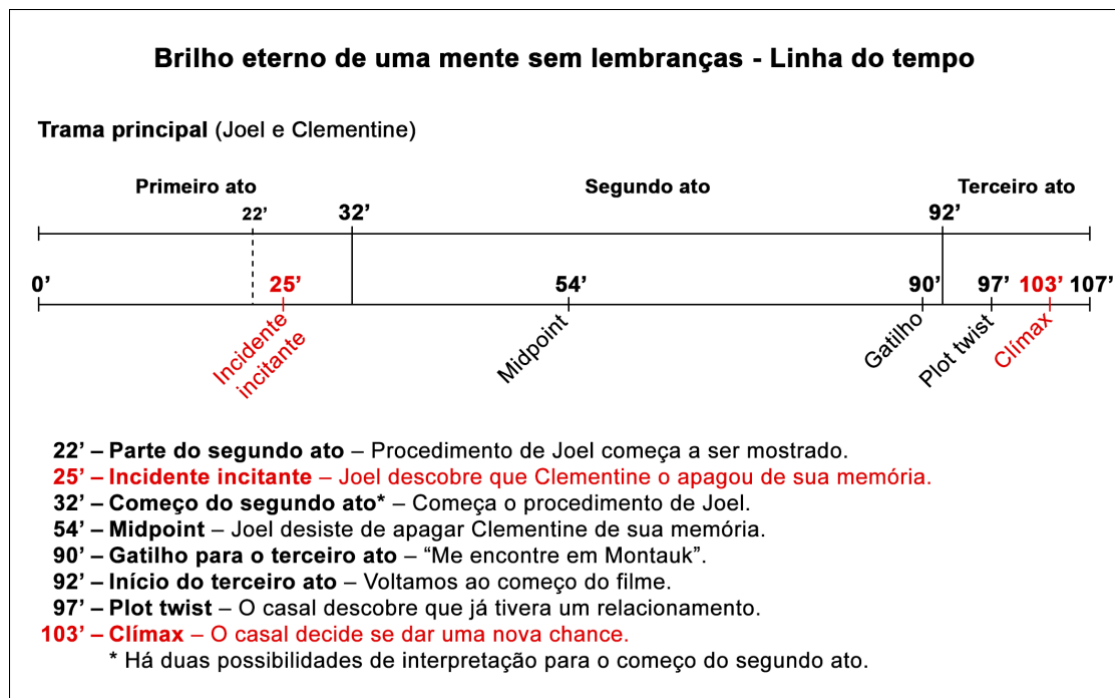
Fonte: Elaborado pelos autores.

Figura 4 – Gráfico linha do tempo de Adaptação



Fonte: Elaborado pelos autores.

Figura 5 – Gráfico linha do tempo de Brilho eterno de uma mente sem lembranças



Fonte: Elaborado pelos autores.

3. CONCLUSÃO

A grande quantidade de estudos acerca de roteiro e narrativa clássica naturalmente causa discussões. É comum que essas divergências causem dúvidas ao roteirista na escrita de seu roteiro. É preciso compreender que, por se tratar de uma expressão artística, há que se precaver quanto ao uso exagerado desses conceitos, que muitas vezes tornam-se fórmulas ou clichês. É comum a crítica a alguns desses manuais que propõem estruturas muito engessadas, chegando a determinar o exato minuto em que deve surgir certo ponto de virada dentro de um filme. Um jargão entre os roteiristas é comparar essas publicações a livros de receitas de bolo, dando o tempo e a medida de como utilizar cada “ingrediente”.

Ao ampliar o conhecimento explorando diferentes estudos de diferentes autores, é possível entender que há diversas possibilidades de escrever uma história seguindo os conceitos de narrativa clássica, mas usando criatividade para divergir de alguns critérios, o que nos parece o caso dos roteiros de Kaufman aqui em análise. O que os bons livros ensinam são técnicas de como usar as ferramentas adequadas para atingir o efeito desejado. Assim como um pintor aprende a misturar tintas para conseguir a cor ideal, um roteirista deve aprender a colocar determinada informação em determinado ponto da história para, por exemplo, surpreender o espectador. Ou pode optar também por não causar surpresa, subvertendo uma “regra” dos manuais. Charlie Kaufman em seus filmes

demonstra como essas técnicas podem ser usadas criativamente para quebrar paradigmas estabelecidos e conceber uma obra original.

Em 2021 Quero ser John Malkovich completará 22 anos, tempo suficiente para Kaufman consolidar ainda mais a assinatura que já se tornara evidente no começo de sua carreira, quando escrevera os três roteiros analisados nesse artigo. Durante as duas últimas décadas o roteirista se aprofundou em seu tema recorrente, a investigação da mente humana. A partir de 2008, Kaufman passou a, além de escrever os roteiros, dirigir seus filmes, dando um olhar ainda mais peculiar aos próprios roteiros. Assim surgiram Sinédoque, Nova York (*Synecdoche, New York*, 2008), Anomalisa (2015) e Estou pensando em acabar com tudo (*I'm thinking of ending things*, 2020). Obras que apresentam o mesmo estilo surrealista, metalinguagens levadas ao extremo, além de imagens e narrativas carregadas de metáforas e simbolismos.

Outra característica que reforça sua assinatura é que, apesar de muitas vezes apresentar vários personagens relevantes no mesmo roteiro, seus protagonistas são sempre evidentes, pois é assim que as narrativas conseguem explorar seus sentimentos e angústias. Por mais que sejam diferentes, há algo comum e peculiar na forma de retratar a Craig, Charlie, Joel, Caden (*Synecdoche, New York*), Michael (Anomalisa) e a protagonista de Estou pensando em acabar com tudo (cujo nome muda ao longo do filme). A técnica original empregada por Kaufman potencializa a exploração de seu tema preferido. No intento de retratar algo tão complexo quanto a mente humana, recursos como o uso de metáforas, simbolismos, alegorias, animações, imagens oníricas ou surrealistas, narrativas digressivas e rizomáticas não lineares e tantos outros criativamente empregados, se revelam os mais adequados. Sugerimos que os roteiros de Kaufman dialogam com os conceitos de surrealismo e de rizoma, enfatizando, do surrealismo, o onírico e o subconsciente, e do rizoma, as linhas de fuga e os platôs. A citação de Salvador Dalí, “Você tem que criar a confusão sistematicamente, isso liberta a criatividade. Tudo o que é contraditório cria vida.” (DALÍ apud NASIOTIS, 2019, p. 10) pode ser relevante para analisar os roteiros de Kaufman, que seguem parcialmente o clássico, invertendo certas regras de maneira criativa. Deleuze e Guattari também podem corroborar para esta análise, quando citam que “qualquer ponto de um **rizoma** pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem” (DELEUZE, 1995, p. 14).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.) **Teoria Contemporânea do Cinema**, volume II. São Paulo: Editora Senac, 2005. p. 277-301.

CHAMBERLAIN, Jill. **8 Elements Of The Nutshell Technique (Story Structure)** - Jill Chamberlain. EUA, 2019a. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8oTZ_9nLjSQ&t=173s> Acesso em: 12 out. 2020.

_____. **The Nutshell Technique: Crack the Secret of Successful Screenwriting** - Jill Chamberlain. EUA, 2019b. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Wwh6P34MpLI&list=PLez8jOvskc-PPqF5ZVdL8wxZPatraHdYe&index=12>> Acesso em: 12 out. 2020.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Vol 1. São Paulo: Editora 34, 1995.

FIELD, Syd. **Manual de Roteiro: Os Fundamentos do Texto Cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

KAUFMAN, Charlie. **Being John Malkovich**. EUA, 1999. Disponível em: <<https://industrialscripts.com/being-john-malkovich-script/>> Acesso em: 17 fev. 2020.

_____. **Adaptation**. EUA, 2002. Disponível em: <<https://www.scriptslug.com/script/adaptation-2002>> Acesso em: 17 fev. 2020.

_____. **Eternal Sunshine of the Spotless Mind**. EUA, 2003. Disponível em: <https://screenplayed.film/s/eternal_sunshine_of_the_spotless_mind.pdf> Acesso em: 17 fev. 2020.

MAMET, David. **Três usos da faca: sobre a natureza e a finalidade do drama**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MCKEE, Robert. **Story: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro**. Curitiba: Arte&Letra, 2006.

NASIOTIS, Eleni. **Dr. Chandra, Will I Dream? Surreal Art and Artificial Intelligence**. Tese (Honors Program)– Baylor University. Waco, Texas. 2019.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor: Estrutura Mítica para Escritores**. São Paulo, Aleph, 2015.

FILMOGRAFIA

ADAPTAÇÃO. Direção de Spike Jonze. EUA: Intermedia, 2002. 1 DVD (115 min.).

ANOMALISA. Direção de Charlie Kaufman e Duke Johnson. EUA: Paramount Animation, 2015. 1 DVD (90 min.).

BRILHO eterno de uma mente semlembranças. EUA: Focus Features, 2004. 1 DVD (108 min.).

ERA uma vez em... Hollywood. Direção de Quentin Tarantino. EUA: Columbia Pictures, 2019. 1 DVD (201 min.).

ESTOU pensando em acabar com tudo. Direção de Charlie Kaufman. EUA: Likely Story, 2020. Streaming (134 min.).

O COZINHEIRO, o Ladrão, sua Mulher e o Amante. Direção de Peter Greenaway. Reino Unido: Allarts, 1989. 1 DVD (124 min.).

QUERO ser John Malkovich. Direção de Spike Jonze. EUA: Astralwerks, 1999. 1 DVD (113 min.).

SINÉDOQUE, Nova York. Direção de Charlie Kaufman. EUA: Sidney Kimmel Entertainment, 2008. 1 DVD (124 min.).

Informações sobre o Artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese: não se aplica.

Fontes de financiamento: não se aplica.

Apresentação anterior: não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais: não se aplica.

Denize Correa Araujo

PhD – Comp. Lit, Cinema & Artes UCR –University of California, Riverside-USA; Pós Doutorado Cinema e Artes UAlg - Universidade do Algarve-Portugal; Master’s in Cinema ASU - Arizona State University-USA; Docente PPGCom e Coordenadora Pós Cinema UTP - Universidade Tuiuti do Paraná-BR; Coordenadora GP CIC-CNPq (parceria CIAC- Portugal) e NPPA - Núcleo de Pesquisa e Produção Audiovisual PPGCom-UTP; Head TF-Task Force Inter/Actions-IAMCR; Chair VIC-Visual Culture WG, Member IC, PC & SRC-IAMCR; Curadora do FICBIC - Festival de Cinema da Bienal Internacional de Arte de Curitiba-BR, do BRICS e do Animatiba Festival Internacional de Cinema de Animação de Curitiba-BR; Diretora do Clipagem - Centro de Cultura Contemporânea, Curitiba-BR.

E-mail: denizearaujo@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6856-509X>

Marcos De Bona de Carvalho

Mestrando em Comunicação e Linguagem: Linha de Pesquisa em Estudos de Cinema e Audiovisual, UTP - Universidade Tuiuti do Paraná. Membro do GP CIC-CNPq (parceria com CIAC-Portugal e do NPPA – Núcleo de Pesquisa e Produção Audiovisual PPGCom-UTP. Bacharel em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda, PUC-PR. Pós-graduado em Marketing, FAEBUSINESS SCHOOL. Pós-graduado em Cinema com Ênfase em Produção, FAP-UNESPAR.

E-mail: marcos.debona@yahoo.com.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1663-6316>