

Central do Brasil: uma crisálida que se converteu em borboleta

Solange Salete Tacolini Zorzo



Resumo: Não é de hoje que se discute o lugar ou o entrelugar do roteiro cinematográfico e há controvérsias nas posições dos teóricos e dos próprios roteiristas a esse respeito. O que pretendemos neste estudo é elencar elementos do roteiro de João Emanuel Carneiro e de Marcos Bernstein que deu origem ao filme “Central do Brasil” (1998), dirigido por Walter Salles que justifiquem a elevação do status do roteiro de um simples entregêneros para um gênero artístico. Essa escolha deve-se ao fato de o roteiro de “Central do Brasil” ter sido reconhecido a priori como uma grande obra e só então tornar-se filme. Este trabalho foi feito pelo viés da teoria literária e cinematográfica, da estética da recepção, além de autores que defendam ou não a elevação do status do roteiro cinematográfico para gênero literário, o que engloba as discussões referentes à literatura e ao roteiro como expressão artística. Afinal, com as novas mídias, novos gêneros emergem e a partir deles, novas maneiras de o sujeito ter contato com a arte. Além disso, a partir do momento em que o roteiro do filme é publicado, ele perde a função de mera “forma” e fica à disposição do leitor como uma criação ficcional.

Palavras-chave: Roteiro, Central do Brasil, Walter Salles, Gênero artístico, Estética da recepção.

“Pensar o cinema é tão importante quanto fazer o cinema” (Walter Salles)

O cinema e a literatura são duas artes narrativas já consagradas, porém com as peculiaridades específicas de cada uma. Possuem espaço e tempo; enquanto a literatura conquista a realidade verbalmente, o cinema utiliza-se de mais recursos para concretizar sua arte. O diálogo entre ambas as artes é permanente e, além dessas duas criações artísticas, há um terceiro gênero significativo para que a arte cinematográfica realmente se efetive, o roteiro.

Para se iniciar uma investigação das relações dialógicas entre literatura, roteiro e cinema, localizando os elementos que unem e separam o texto literário e o texto fílmico, é preciso, antes de tudo, identificar fatores de ordem mais ampla do ato criador, fundamentalmente semelhantes, em vários níveis de composição de um produto estético (SOUZA, 2009).

Ítalo Calvino (1990) em sua obra *Seis propostas para o próximo milênio* já nos informava que, no cinema, a imagem que vemos na tela passou primeiramente por um texto escrito, foi primeiro “vista” mentalmente pelo diretor, em seguida reconstruída em sua corporiedade num *set*, para ser finalmente fixada em fotogramas de um filme. Segundo o autor, todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens tomam forma; nesse processo, o roteiro cinematográfico desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das sequências, de que a *câmera* permitirá o registro e a *moviola* a montagem. Esse roteiro é o processo artístico de criação que antecede o processo artístico fílmico. São imagens presentes na mente de um roteirista e/ou de um diretor que são projetadas minuciosamente para o papel.

Não é de hoje que se discute o lugar ou o entrelugar do roteiro cinematográfico e há controvérsias nas posições dos teóricos e dos autores a esse respeito. O que pretendemos é elencar elementos tanto do roteiro de João Emanuel Carneiro e de Marcos Bernstein quanto do filme “Central do Brasil”, dirigido por Walter Salles que justifiquem a elevação do status do roteiro de um simples entregêneros para um gênero artístico.

1 O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO

No Manifesto das Sete Artes publicado por Ricciotto Canuto em 1923, cada uma das artes é caracterizada por elementos básicos que formatam sua linguagem, que são: a Música (som); a Dança (coreografia – movimento); a Pintura (cor); a Escultura (volume); o Teatro (representação); a Literatura (palavras); o Cinema (imagem em movimento). Poderíamos acrescentar neste último, a integração de todas as artes na 7ª – no Cinema. Porém, não é esse o objeto de nosso estudo. Nosso

intuito é elevar o status da crisálida que dá origem à grande borboleta¹ que é o Cinema: o Roteiro.

De acordo com Décio Pignatari (2004, p. 81) há anos o cineasta Lima Barreto reclama para o roteiro cinematográfico o título de novo gênero literário narrativo, ao lado dos gêneros tradicionais: o conto, a novela e o romance. O cineasta Sylvio Back (*apud* Figueiredo, 2010, p. 40) afirma em entrevista que “o espectador adora virar ‘leitor de um filme’, da linguagem e carpintaria do roteiro, é como se ali encontrasse algum mistério revelado no que viu ou no que verá na tela. Isso transforma, sim, o roteiro de cinema num gênero”.

Afinal, o cinema só se concretiza a partir de um roteiro. Este, apesar de ser considerado apenas uma crisálida, é de suma importância para a concretização fílmica. Ao analisarmos as características das sete artes consagradas pelo Manifesto de Canuto, e identificarmos a sugestão da música, da dança, da pintura, da escultura, do teatro e tudo para a finalização na sétima arte, percebemos que o roteiro caracteriza-se pela palavra, tal como a literatura, apesar de pautar-se em imagens, pois é um texto cinematográfico.

Porém, a elevação do status de simples texto pré-filmagem para texto artístico traz opiniões diversificadas, inclusive entre os próprios roteiristas. Marçal Aquino é jornalista, escritor e roteirista. É autor dos livros *O Invasor* e *Cabeça a prêmio*, ambos adaptados para o cinema. afirma em entrevista² que o que ele sabe e gosta de fazer é literatura. Segundo o autor,

O melhor roteiro não vale um parágrafo de literatura, roteiro não é uma peça literária. Eu sempre faço questão de dizer que sou um escritor que escreve roteiros e não um roteirista que escreve livros. (...) Roteiro não é um produto final, é uma espécie de molde no qual você

¹ Doc Comparato (2009, p. 29), cita Suso d’Amico, grande roteirista italiana que propôs essa imagem do roteiro cinematográfico: o roteiro propriamente dito é como se fosse “uma crisálida que se converte numa borboleta”.

² GENNARI, Alexandre. Webwritersbrasil [Blog Internet]. Brasil: 2011. Entrevista disponível em: <http://webwritersbrasil.wordpress.com/a-arte-do-roteiro/entrevistas-2/marcal-aquino/> Acesso em 30 set. 2014.

aplica uma resina, retira o produto e o molde permanece lá. Mas você não exhibe o molde.

Segundo Aquino, há pouco tempo não havia preocupação com roteiro. Com as leis de incentivo atuais, antes de pensar em captar recursos nas empresas, hoje é preciso apresentar ao ministério o roteiro. Assim começa a valorização do roteirista no cinema nacional.

Marçal Aquino é tão radical em suas colocações que afirma não conseguir dissociar sua visão de roteiro e de literatura. Esta, ele designa de território mágico em que o autor cria e propõe ideias. Terminado o livro, restarão as interpretações de cada leitor sobre a história. Já o roteiro, para ele, é uma peça meramente informativa que deve se limitar a fornecer dados para o coletivo, para a equipe que vai trabalhar no filme e criar a partir desse texto.

Um bom roteiro é uma peça de transição, não deve ter ambições literárias, nem de direção. Há roteiristas que indicam movimentos de câmera, detalhes da produção... Isso é um vício que vem do hábito de ler roteiros publicados pelo cinema americano, nos quais o diretor faz correções na hora de publicar, depois do filme pronto. É um vício profissional também. É um equívoco usar esse tipo de indicação no corpo do roteiro. A não ser que o roteirista seja o diretor.

Para contrapor as ideias de Marçal Aquino, citaremos outro entrevistado do WebwritersBrasil. Doc Comparato é roteirista, escritor e dramaturgo. Trabalhou na Rede Globo onde emplacou grandes sucessos como a minissérie “O tempo e o Vento” e o seriado “Malu Mulher”. É autor do livro “Da Criação ao Roteiro”, a principal publicação nacional sobre a arte de escrever Roteiros. Segundo ele, apesar de o roteiro ser uma criação coletiva, é também autoral. No caso do cinema, o produto final se torna uma trindade: diretor, produtor e roteirista.

O argumento de Doc Comparato a respeito do posicionamento de Marçal Aquino sobre o roteiro é o fato de que

a pintura surgiu muito antes da fotografia. O pintor dizia que pintura era arte e fotografia, não. Já, o fotógrafo dizia que, com a fotografia, a pintura acabaria! Nem uma coisa, nem outra. As linguagens se

completam. O surrealismo, por exemplo, é um movimento que alcançou o clímax no audiovisual, na arte pictórica, na dramaturgia. E dramaturgia é conflito; uma das artes mais antigas é a arte dramática, nós apenas saímos do espaço da palavra viva, que é o teatro, e fomos para a palavra televisiva, radiofônica, etc. Mas o conteúdo da mensagem está lá. Por conta da influência das novas linguagens interativas, da internet, por exemplo, é difícil vermos livros com 800 páginas atualmente. Ninguém sabe muito bem o que é a literatura de hoje. Será que os escritores que estão na Academia Brasileira de Letras vão ficar para a história? E aqueles que foram esquecidos no passado e que hoje estão mais vivos do que nunca? Plínio Marcos, por exemplo, o cara é fantástico! E morreu no infortúnio. Isso é muito questionável, as pessoas não podem definir o que é arte e o que não é. (DOC COMPARATO).

Ao ser questionado sobre o filme “Cidade de Deus”, Marçal Aquino salienta que gosta muito do filme. Primeiro, leu o livro e adorou. Conhecia também o roteiro, pois fez parte do júri de um concurso que premiou esse roteiro. Na época, achou maravilhosa a leitura que o Bráulio Mantovanni fez da obra do Paulo Lins, que é um mosaico complexo de pequenas histórias. “É muito difícil, em uma adaptação, dar conta de todo esse universo. Mas o resultado é muito competente: o filme tem uma cinematografia muito interessante, um show de atores que não são atores, enfim, é uma fita que tem muita qualidade e seu sucesso é mais do que merecido”. (AQUINO, 2011).

Sobre o fato de Aquino referir-se ao Roteiro como um molde, uma planta-baixa, Pablo Villaça em um Curso ministrado em Belo Horizonte, afirmou que essa “planta-baixa” possui uma estética diferenciada. Para explicar essa afirmação, ilustrou com o exemplo de uma grande Catedral. O fiel entra na grande nave com muitos problemas, sentindo-se oprimido. Para entrar, passa por uma porta estreita e baixa – o que reforça sua opressão, seu mal-estar. Ele começa a orar e, de repente se vê na grande nave. Enorme, espaçosa, feita propositalmente pelo arquiteto para que o fiel atribua aquela sensação de libertação a Deus e nada mais é do que a arte estética da Arquitetura que permite essa sensação.

O produtor Walter Webb compara o roteirista a uma mãe de aluguel: “seu trabalho é conceber, gerar, parir e depois entregar o bebê para o diretor criar”. Por outro lado, em seu livro “Da Criação ao Roteiro”, Doc Comparato define roteiro assim:

O roteiro é a forma escrita de qualquer audiovisual. É uma forma literária efêmera, pois só existe durante o tempo que leva para ser convertido em um produto audiovisual. No entanto, sem material escrito não se pode dizer nada; por isso, um bom roteiro não é garantia de um bom filme, mas, sem um roteiro, não existe um bom filme.

Para Comparato, o grande momento do roteirista é quando ele está diante da folha em branco, escrevendo, trabalhando. Aí é que você sente que é um roteirista e não quando o produto está no set ou escancarado na tela.

O autor cita ainda Jean-Claude Carrière e afirma que compartilha de sua posição ao afirmar que o roteirista está muito mais perto do diretor, da imagem, do que do escritor. O roteiro é o princípio de um processo visual e não o final de um processo literário.

Escrever um roteiro é muito mais do que escrever. Em todo o caso, é escrever de outra maneira. Com olhares e silêncios, 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 suaves para outros. Podem impressionar a inteligência ou alcançar o inconsciente, se entrelaçam, se misturam e por vezes até se repudiam. Fazem surgir as coisas invisíveis... O romancista escreve, enquanto o roteirista **trama, narra e descreve**. (COMPARATO, 2009, p. 28, grifo do autor).

Já para Fernando Bonassi (GENNARI, 2011), o roteiro é uma peça literária na qual o autor só tem um recurso: a descrição. E ela precisa ser compreendida por toda a equipe de produção. No caso do filme *Carandiru*, por exemplo, a equipe era composta por mais de cem profissionais. Pra todo mundo entender, não pode haver metáforas. A câmera é burra. É preciso criar coisas que ela consiga captar. Inteligente é o roteirista, o diretor, os técnicos... Portanto, o bom roteirista não é necessariamente um bom escritor, mas aquele que sabe traduzir, com racionalidade e clareza, o seu

pensamento visual. O único lugar onde o roteirista pode ser mais ou menos poético, onde é possível amalucar um pouco, é nos diálogos. As rubricas e indicações devem ser simples descrições e os verbos de ação são o principal recurso. É preciso descrever tecnicamente a cena, traduzindo a emoção que se quer passar. Isso não tem nada que ver com literatura, segundo Bonassi, onde você pode ser poético na descrição de uma ação. Por isso, para Bonassi, a literatura e o roteiro são dois trilhos diferentes. Porém, há certa contradição na fala do autor e uma valorização da obra do roteirista:

Todos os filmes que fizeram sucesso nos últimos anos tiveram um roteirista. O cinema brasileiro que está dando certo tem como fórmula a valorização do roteirista e as leis de incentivo. (...) Em 1985, comecei a trabalhar como roteirista na Fundação Roberto Marinho. Em 1991, o Beto Brant me procurou pra trabalhar no primeiro longa-metragem dele: *Os Matadores*. De lá pra cá, fiz muitos longas. Mas, ainda nos tempos de faculdade, percebi que fazer cinema era muito caro e demorado. Eu gostava mesmo de escrever! Mesmo nesse período, quando achava que queria ser diretor, continuei escrevendo e publicando livros. Daí, surgiu a ideia de juntar o interesse por literatura com a bagagem de cinema; foi quando comecei a escrever roteiros. E deu certo!

Figueiredo (2010) observa que se os roteiros são, comumente, caracterizados como textos efêmeros, cuja validade se perderia depois de realizado o filme, fica evidente que a publicação em livro lhes confere outro estatuto. A autora lembra que nas edições de roteiros, torna-se frequente a inclusão, numa nota introdutória, na orelha ou na contracapa, de textos que justificam a publicação, visando à preparação do leitor, para criar o hábito de ler roteiros.

Tanto assim que Figueiredo, ao abordar sobre o estranhamento do autor de “O invasor” ao ver seu romance publicado lado a lado com o roteiro do filme. No caso, exibiu-se “o molde” do filme, visando chamar a atenção para o que deveria ser um produto final – o romance.

E é exatamente essa ideia da literatura como produto final que vem sendo abalada, já que o texto literário tende, muitas vezes, a ser visto

como um texto básico para adaptação, o que afeta o seu estatuto de obra concluída, podendo, inclusive, ser alterado em nova edição, em função da realização do filme. (FIGUEIREDO, 2010, p. 32-33).

Na defesa do roteiro cinematográfico como um gênero literário, com Figueiredo (2010) citamos a reivindicação de reconhecimento do roteirista como coautor dos filmes que deu origem a desavença entre Guillermo Arriaga e o diretor Alejandro Iñárritu, desfazendo-se uma parceria que rendera, dentre outros, os filmes *Amores perros* (2002) e *Babel* (2007). Arriaga, que, além de roteirista, consagrou-se como escritor da nova literatura mexicana, não gosta de ser chamado de roteirista, pois considera que escrever romances ou roteiros é a mesma coisa: literatura. Diz ele:

Sou um escritor que escolhe modos diferentes de contar uma história, que pode ser um romance ou um filme. Tenho o mesmo cuidado, o mesmo trabalho no que escrevo em ficção ou no cinema. Surgem os mesmos problemas de linguagem, os mesmos problemas de estrutura. Os mesmos de construção de personagens. (...) São dois tipos de pensamento, de criação, mas, no fim, é só uma mudança de formato. Seria como um romancista que se põe a escrever uma obra de teatro (2007 *apud* Figueiredo, 2010).

Além dos vários aspectos pertinentes tanto na literatura quanto no roteiro, há a semelhança do roteiro com a peça teatral. Segundo Martins (2012), como qualquer peça de teatro é virtualmente um roteiro, menos as indicações técnicas indicadas à margem ou nas rubricas, é possível também considerar o contrário, que todo roteiro é virtualmente uma peça teatral, levando em conta a necessidade de adaptação às coerções específicas do meio artístico para o qual se traduz a peça ou o roteiro. As diferenças entre os respectivos sistemas artísticos, assim como as aproximações entre as suas linguagens específicas, permite sempre supor que surgirão semelhanças, dificuldades e distinções ao longo da conformação de seus procedimentos formais, que ocorrem sempre ecfrastricamente, como uma recriação dos recursos expressivos do *texto de partida* através das possibilidades expressivas do *texto de chegada*, através do processo de reescrita (*ekphrasis*) do texto original, conforme já mencionado anteriormente.

Assim como o tradutor, ao adaptar uma obra literária para os recursos expressivos da linguagem fílmica, o roteirista estabelece uma tentativa de recriação e reescrita dos procedimentos formais do texto “traduzido”. Contudo, é necessário sempre lembrar que uma considerável parcela dos recursos expressivos próprios da literatura terão que ser abandonados em nome das particularidades próprias dos recursos expressivos do cinema, uma vez que os recursos expressivos do sistema artístico de origem são diferentes dos de chegada. Desta forma, o esforço interpretativo do roteirista só pode ser mensurado através da fidedignidade ao texto de origem se, com efeito, acontecer o “transporte” ou “transposição” de seus recursos expressivos, e isso só é possível naqueles textos “literários” que já nascem “roteirizados”, criados para serem vertidos à linguagem fílmica. De um lado ou de outro, não ocorre propriamente a “tradução”. (MARTINS, 2012).

Destarte, a partir do momento em que o roteiro é publicado, ele perde a função de apenas um “molde” para um filme. Ele se torna um texto artístico, pois estará à disposição do leitor para que o mesmo adentre naquele mundo narrativo e imagético.

2. A FRUIÇÃO ESTÉTICA DE JAUSS EM “CENTRAL DO BRASIL”: UMA CRISÁLIDA QUE SE CONVERTE EM BORBOLETA

Hans Robert Jauss em seu texto “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*” faz uma abordagem histórica para retomar os três conceitos da tradição estética ocidental e readaptá-los à sua concepção de experiência estética. *Poiesis* (criação) é o prazer que ante a obra nós mesmos realizamos – a retirada da dura estranheza do mundo exterior e sua conversão em obra de arte. A *aisthesis* (sensação) compreende a recepção prazerosa do objeto estético como uma visão intensificada ou através do estranhamento. Por fim, a *katharsis* (purificação) liberta o espectador dos interesses práticos e das

implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer do outro, para a liberdade estética da sua capacidade de julgar.

A partir da *produção ou da poiesis* (ou do prazer ante a obra que é realizada, a satisfação do autor pela coisa bem feita) elencamos alguns elementos pertinentes a esse conceito em Central do Brasil. Em entrevista ao Cine-jornal da Globo TV, Walter Salles informa que o filme surgiu a partir do seu próprio documentário lançado em 1994 intitulado “Socorro Nobre”. O documentário aborda sobre as cartas trocadas entre o artista plástico Frans Krajcberg e a presidiária Socorro Nobre. Durante as filmagens e os depoimentos de ambos, Salles percebeu que as cartas trocadas foram cruciais para a vida de ambos. Dessa constatação surgiu a questão: e se as cartas não fossem enviadas?

A partir desse questionamento, Salles queria ainda descobrir o Brasil depois dos anos Collor: “quem nós somos, para onde vamos?”. Sua intenção era fazer cinema humanista, em busca do pai, da identidade. O autor começou a escrever a história que foi pensada para Fernanda Montenegro protagonizar, afinal, segundo Salles, ela potencializou a história. Vejamos o sentimento de Fernanda Montenegro diante da obra:

Estas notas não são de quem “viu” o filme CENTRAL DO BRASIL. São notas de quem “fez” o filme. Visão de dentro. Integrada, cúmplice. E vigorosamente em paz com a vida pela chance de ter participado de uma produção artisticamente tão inspirada, arrebatadora, honesta e incorporada ao que de melhor o cinema brasileiro pode oferecer à cinematografia contemporânea...

Às favas a modéstia! O que se vê na tela é o tocante resultado deste excelente roteiro aqui publicado. Filmar esta bela história foi um ato gozoso e doloso, obstinado, orgânico e absolutamente surpreendente na sua coragem e despudor de falar ao coração e só ao coração. Longa, vitoriosa vida a esta CENTRAL, que é este renascer conjunto do cinema no Brasil.

Fernanda Montenegro (Salles, 1998, grifo nosso).

Essas notas estão no roteiro que foi publicado pela editora Objetiva. Percebemos nas palavras de Fernanda que o prazer estético envolve participação e apropriação, uma vez que, diante da obra, ela, como leitora do roteiro e protagonista

do filme percebe sua atividade criativa de recepção da vivência alheia, pois ali, ela é a personagem, mas, exerce ao mesmo tempo, o papel de crítica ao reconhecer a excelência da produção. A experiência estética consistiu em que a atriz sentisse e soubesse que “seu horizonte individual, moldado à luz da sociedade de seu tempo, mede-se com o horizonte da obra e que, desse encontro, lhe advém maior conhecimento do mundo e de si próprio”. (AGUIAR, 1996, p. 29) A experiência estética, portanto, compreende prazer e conhecimento; e, por meio do diálogo entre o roteiro e a atriz, a criação fílmica atua sobre um público oferecendo padrões de comportamento e, ao mesmo tempo, fazendo-o conhecer a si próprio e ao outro.

Lançado no ano de 1998, primeiramente, o roteiro de *Central do Brasil* projetou o cinema brasileiro para o exterior depois de décadas de uma produção esvaziada pela falta de investimentos no setor. O cerne para a produção do longa-metragem e posteriormente, o próprio resultado dele: a obra cinematográfica, conquistaram prêmios relevantes, como o Urso de Ouro de Melhor Filme no Festival de Berlim, e o de melhor roteiro no Festival de Sundance. Vejamos um trecho da carta enviada a Walter Salles:

27 de janeiro de 1996

Prezado Walter Salles,

Em nome do Sundance Institute, NHK, NHK Enterprises 21 Inc. e The Seiyu Ltd., queremos parabenizá-lo por ser o ganhador do Prêmio Cinema 100/Sundance Internacional para a América Latina.

Concebido pela NHK, este prêmio foi criado para homenagear os cinco cineastas que melhor representam a próxima geração de talento em seus países ao redor do mundo. (...) **Esperamos que esse prêmio seja um catalisador para ajudá-lo a começar a produção do seu roteiro de ‘Central do Brasil’.**

Novamente, parabéns; você está entre os visionários que formatarão a maneira pela qual enxergamos o mundo. Aguardamos ansiosamente a possibilidade de trabalharmos juntos no próximo ano.

Atenciosamente,

Robert Redford

Percebemos no excerto da carta acima que primeiramente, o roteiro foi premiado e só depois de reconhecido internacionalmente, é que o mesmo tornou-se filme. Esse é o cerne de nossa pesquisa: a presença estética na produção do roteiro. Essa presença transforma o roteiro em algo bem maior do que uma simples receita – ele torna-se arte da palavra.

A partir da explanação da produção ou da *poiesis* em que tanto o diretor, Walter Salles quanto a protagonista do filme Fernanda Montenegro explicitam a satisfação em trabalhar com o roteiro, partimos para a segunda concepção de experiência estética postulada por Jauss, a *aisthesis* (sensação) que não deixa de estar entrelaçada com as demais.

Aisthesis seria prazer estético da percepção ante o imitado. A compreensão da leitura literária pelo viés da fruição estética, ou seja, pelo efeito de *estesia*³ gerado no sujeito da leitura, parte do reconhecimento de que o espaço de re(a)presentação criado pela escritura de textos ficcionais constitui um lugar de linguagem, ou seja, um lugar no qual a palavra – “puro” signo linguístico – adquire uma materialidade verbo-visual que confere à literatura seu estatuto de Arte Verbal.

Podemos elencar vários elementos em *Central do Brasil*. *Aisthesis* é a percepção prazerosa, sensorial, pelo conhecimento de algo novo, a fruição do reconhecimento perceptivo. No cinema, pode-se inferir inclusive sobre a frase hermenêutica a partir da intriga de predestinação.

A *intriga de predestinação* consiste em dar, no início do filme (e do roteiro), o essencial da intriga e a solução ou, pelo menos, a solução esperada. Alguns ditam cartas para entes queridos na mesinha de escrevedora de cartas Dora, personagem de

³ Como observou Landowski (2005), foi em *Da Imperfeição* que Greimas renovou as perspectivas da semiótica ao introduzir um conceito-chave até então totalmente ignorado, que foi o da estesia. A dimensão estésica de nossa relação com o mundo é a que se dá por meio do experimentar (*éprouver*), do sentido como presença, sustenta Landowski (2004). Em um artigo anterior, “Viagens às Nascentes do Sentido” (1996, p. 35), esse mesmo autor já sublinhava que “[...] é bem nosso corpo todo que, lê, ou, de qualquer forma, que se implica na construção do sentido.”

Fernanda Montenegro. Sempre solitária e endurecida pela vida. Porém, há o que Barthes (*apud* Vernet, 2012) chama de “frase hermenêutica”, que consiste em uma sequência de etapas-paradas que nos leva da colocação do enigma à sua solução por meio de pistas falsas, engodos, suspensões, revelações, desvios e omissões. A trajetória de Dora muda quando decide cuidar do menino Josué, depois de ele presenciar a morte trágica de sua mãe. A partir de então, o filme vira um *road movie*, e os dois partem em busca do pai de Josué.

Todas as cenas posteriores também engendram a mobilidade - e isto não apenas porque o roteiro se enquadra naquilo a que Hollywood batizou de *road movie* - pois Dora e Josué estão sempre em trânsito, parece que nunca dormem duas noites seguidas num mesmo teto ou num mesmo lugar. (SALIBA 2001, p. 250 *apud* PAIVA, 2010).

A estética que toca o espectador e o faz visualizar Dora com “outros olhos”, ou melhor, a partir de sua mudança de caráter, desponta após essa frase hermenêutica colocada por Salles na narrativa. Tal mudança pode ser percebida no excerto abaixo:

Após entregar Josué para Yolanda, receber RS 1.000,00, discute com Irene:

IRENE: Você não lê jornal, criatura! Não é adoção coisa nenhuma! Eles matam as crianças pra vender os órgãos!

DORA: Não é nada disso! Eu tive lá!

IRENE: Ele já tá grandinho demais pra ser adotado, Dora!

DORA: Chega, Irene, que saco! Não se fala mais nisso, né.

IRENE: Tudo tem limite!

Irene sai batendo a porta.

35. APARTAMENTO - INT. - NOITE

Dora assiste à TV sozinha. Com o controle remoto, fica alternando canais em que estão passando programas de auditório (...). Dora procura sintonizar outra estação, mas todas as outras já saíram do ar. Ela desliga a TV e fica encarando a tela escura.

36. QUARTO DE DORA - INT. - MADRUGADA

Deitada na cama, Dora se revira de um lado para o outro, sem conseguir dormir.

No momento a seguir, ocorre o ápice da humanização daquela mulher “endurecida” pela vida:

91. PRAÇA DE BOM JESUS - EXT. - AMANHECER

De manhã bem cedinho, Dora acorda deitada com a cabeça no colo de Josué. Os dois estão no chão da praça principal de Bom Jesus.

Dora torna-se apequenada diante do mundo, diante de Josué. É como se a personagem precisasse ir ao chão e morrer e dela renascesse uma nova mulher.

Chegamos enfim, à terceira concepção de experiência estética postulada por Jauss: a **katharsis**. Essa concepção é representada pela experiência estética resultante do ato de ler um livro, contemplar uma tela ou ver um filme. É o depois do ato artístico, em nosso caso, da leitura do roteiro de “Central do Brasil”.

De acordo com Jauss é no plano da catarse que ocorre o processo de identificação, que leva o espectador a não apenas sentir o prazer, mas ser motivado a agir, a rever suas ideias e tomar novas posturas, completando o ciclo de comunicação. Transcrevemos abaixo, a parte final de Central do Brasil, considerada pelos críticos como a parte mais emocionante do filme:

116. VILA DO JOÃO - EXT. - AMANHECER

Um ônibus decrepito chega à parada de Vila do João. Dora embarca no ônibus.

117. VILA DO JOÃO - EXT. - AMANHECER

Josué sai da casa e caminha até o meio da rua. Pressente algo e começa a correr.

118. ÔNIBUS - INT. - MANHÃ

A paisagem vista lateralmente pela janela do ônibus fica borrada com a velocidade. Nos aproximamos do rosto de Dora. Ela está com os olhos mareados e retém o choro com dificuldade. Finalmente decidida, ela abre a bolsa e retira seu velho bloco de trabalho e uma caneta.

119. DIVERSAS - MANHÃ

Alternamos entre Dora e Josué.

Detalhe de uma mão escrevendo sobre o papel de carta.

DORA (off)

“Josué, faz muito tempo que eu não mando uma carta pra alguém.

Agora estou mandando essa pra você...”

Josué chega esbaforido no ponto, onde não há mais vestígios do ônibus. Dora escreve a carta sentada na poltrona do ônibus. Detalhe da mão rabiscando o papel.

DORA (off) (cont.)

“Você tem razão. Seu pai ainda vai aparecer, e com certeza ele é tudo aquilo que você disse que ele é.”

Emocionado, Josué se senta no meio-fio junto ao ponto de ônibus. No ônibus, Dora continua escrevendo a carta para Josué.

DORA (off) (cont.)

“Eu lembro do meu pai me levando na locomotiva que ele dirigia. Ele deixou eu, uma menininha, dar o apito do trem a viagem inteira. Quando você estiver cruzando as estradas no seu caminhão enorme, espero que você lembre que eu fui a primeira pessoa que te fez por a mão num volante.”

Como que movido por uma intuição, Josué se levanta e olha a estrada.

DORA (off) (cont.)

“Também vai ser melhor você ficar aí com seus irmãos. Você merece mais do que eu tenho pra te dar.

No dia que você quiser lembrar de mim, dá uma olhada na fotinha que a gente tirou junto.”

No ponto, Josué olha para a estrada vazia.

DORA (off) (cont.)

“Eu digo isso porque tenho medo que um dia você também me esqueça (pausa) “Tenho saudades do meu pai. Tenho saudades de tudo... Dora.”

Dora para de escrever e olha para fora. Ela chora silenciosamente. Retira da bolsa um pequeno visor com a foto que tirou com Josué na barraca dos milagres.

Dora olha com carinho para a foto, onde ela e Josué parecem felizes, ladeados pela imagem do Padre Cícero. Josué, no ponto de ônibus, faz o mesmo.

Dora enxuga as lágrimas com as mãos. Nos detemos no rosto de Dora. Ela chora e sorri ao mesmo tempo.

Como citamos, essa é a parte final do roteiro. Nesse instante, a emoção estética chega a seu ápice. Dessa forma percebemos a *katharsis* como o “prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique” (Jauss, 2002). Corresponde à experiência comunicativa fundamental da arte, que permite explicitar a sua função social, ao inaugurar ou legitimar normas e também libertar o espectador de sua rotina cotidiana, a fim de levá-lo ao encontro com a liberdade estética do prazer de si no prazer do outro.

Vejam, por fim, alguns comentários de críticos e especialistas em que podemos perceber o efeito catártico do filme produzido a partir do premiado roteiro:

“Preparem os seus corações. Vem aí um filme brasileiro que fará as pessoas saírem do cinema chorando, e felizes.”

ZUENIR VENTURA *Jornal do Brasil*

“Um trabalho avassalador de Fernanda, um roteiro brilhante: um filme indescritível.”

LUIZ NORONHA *O Globo*

“Arrebatador... de partir o coração.”

LEON CAKOFF *Folha de São Paulo*

“Belissimamente realizado e comovente. Central do Brasil foi o filme mais aplaudidos do Festival de Sundance.”

JANET MASLIN *The New York Times*

“Um filme de grande sensibilidade. Central do Brasil foi ovacionado pelo público de Berlim”

Moscow Times

“*Central do Brasil* tem a simplicidade dos grandes filmes. Tem um início que impressiona e prende a atenção do espectador. Quando nos damos conta, o filme está caminhando para seu final e, neste meio-tempo, já rimos, choramos e torcemos para nossos - reparem o `nossos` - personagens.”

PABLO VILLAÇA

Quando saímos do cinema, a gente leva o filme dentro de nós. (Naomi Watts). E dá para acrescentar, só a partir de um bom roteiro é que esse filme pode fazer parte de nossa vida. Afinal, só pode haver a grande emoção da sétima arte a partir da grande emoção produzida pelo roteiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste artigo, elencamos elementos tanto do roteiro de João Emanuel Carneiro e de Marcos Bernstein quanto do filme “Central do Brasil”, dirigido por Walter Salles que de alguma forma contribuíram para demonstrar que o roteiro cinematográfico é algo mais do que um simples entregêneros.

O roteiro torna-se, portanto, uma produção artística. A arte/literatura intersemiótica (ou seja, que transgride a divisão entre os campos das artes e das letras) é a arte do novo homem. O mesmo está inserido em um novo mundo em que outros gêneros aparecem ou remodelam e expressam a história, a identidade na realidade contemporânea.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Vera Teixeira de. O leitor competente à luz da teoria literária. In: Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 124:23/34, Jan. - mar., 1996.
- AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.
- BANZIN, André. *Por um cinema impuro*. In.: O que é cinema? Lisboa: Livros Horizonte, 1992,
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CANDIDI, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida e GOMES, Paulo Emílio Salles. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. 2. ed. São Paulo: Summus, 2009.
- FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: 7Letras, 2010.
- GENNARI, Alexandre. Webwritersbrasil [Blog Internet]. Brasil: 2011. Entrevista disponível em: <http://webwritersbrasil.wordpress.com/a-arte-do-roteiro/entrevistas-2/>. Acesso em 30 set. 2014.
- JAUSS, Hans Robert. A estética da recepção: colocações gerais. Trad. Luiz Costa Lima e Peter Naumann. In: _____ et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e prefácio de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-61.
- LANDOWSKI, Eric. *Aquém ou além das estratégias - a presença contagiosa*. Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas - 3. São Paulo, Edições CPS, 2005.
- MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus*. Roteiro. PDF. Disponível em: <http://roteirodecinema.com.br/roteiros/longas.htm#cde>.
- MANTOVANI, Bráulio. *Jovita*. Roteiro. PDF. Disponível em: <http://roteirodecinema.com.br/roteiros/longas.htm#cde>.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2003.
- MARTINS, Ricardo André Ferreira. *Cinema e literatura: algumas reflexões e considerações sobre o Roteiro como gênero intersemiótico*. In.: **Anuário de Literatura**, ISSN: 2175-7917, vol. 17, n. 1, p. 9-28, 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5007/2175-7917.2012v17n1p9>. Acesso em 06 out. 2014.

MOURA, Luiz. TORERO, José Roberto. *Como fazer um filme de amor*. Roteiro. PDF. Disponível em: <http://roteirodecinema.com.br/roteiros/longas.htm#cde>.

MUYLAERT, Anna. *Durval Discos*. Roteiro. PDF. Disponível em: <http://roteirodecinema.com.br/roteiros/longas.htm#cde>.

PAIVA, Mariana. *Central do Brasil: representação e busca pela identidade do Nordeste brasileiro*. VI ENECULT. Salvador: Facom/UFBA. 25 a 27 de maio de 2010.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 3.ed. rev. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

PIRES, Orlando. *Manual de teoria e técnica literária*. 2ª ed. rev./ampl. Rio de Janeiro: Presença, 1985.

SALLES, Walter. *Central do Brasil*; um filme de Walter Salles; roteiro de João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

SOUZA, Lícia Soares de. *Literatura e Cinema traduções intersemióticas*. Salvador: EDUNEB, 2009.

TAVARES, Mirian. *Cinema e literatura: desencontros formais*. Intermídias, 2004. Disponível em: www.intermidias.com, Acesso em 18 de setembro de 2011.