

3.4 Roteiro e diálogos

Um roteiro de televisão ou cinema é composto por uma sequência de cenas e cada uma delas possui uma série de elementos: dentre eles o diálogo (as frases ditas pelos personagens em cena). Segundo o roteirista Jorge Furtado, em seu curso de roteiro²⁸, uma cena possui onze elementos: personagem, cenário, enquadramento, luz, duração, movimento, som, diálogos, ação dramática, plano e corte (informação verbal). Nos deteremos nos conceitos relativos ao diálogo, para posteriormente aplicá-los em nossa análise. Cabe, porém, uma citação a respeito da escrita das cenas, que também é válida para os diálogos. Eugene Vale, roteirista e escritor norte-americano, em seu livro “*Técnica del Guion para Cine e Television*” (1996), afirma que as cenas de um roteiro devem ser sempre surpreendentes e, ao mesmo tempo, inevitáveis. As cenas, segundo Furtado, ou são fundamentais ou devem ser descartadas do roteiro (informação verbal)²⁹. Para descobrir se uma cena é fundamental, é preciso questionar se ela faz a “história andar”. Uma das formas mais utilizadas na escrita de um roteiro audiovisual é primeiro fazer o que se chama de “escaleta”, ou seja, uma “lista” das cenas, na ordem em que aparecerão no roteiro, com um resumo das ações contidas nela, e de onde se possa presumir o objetivo da cena na história. Para ilustrar, vejamos um exemplo de um trecho de escaleta de um episódio de ACVP a que tivemos acesso³⁰:

Episódio: “Apenas bons amigos”

Cena 14 – Bastos voltou clandestinamente ao Brasil. Pede a Ataíde para se esconder lá. Ataíde impõe condições, ele tem que se disfarçar de empregada. Terminam discutindo salário, Ataíde explorando ele, etc. Está disfarçado de empregada na casa de Ataíde. Bastos torna-se empregada mesmo. Um coronel vai jantar.

Cena 15 – Documentário: Ataíde virou publicitário. Ame-o ou deixe-o. Bolando slogans. Campanha da Anistia. Ella.

Cena 16 – Cardos x Ataíde. Cardoso se exilou na Bahia para voltar gloriosamente como anistiado. Os 3 amigos vão esperá-lo no aeroporto. Cardoso dá declarações típicas de ex-exilados, tipo: A luta continua! Mas sem revanchismos, no exílio eu dirigi metrô para sobreviver, etc.

²⁸ Curso realizado de 21 a 30 de maio de 2012, em Porto Alegre. Total de 15 horas/aula. Promovido por Casa de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre/RS.

²⁹ Curso realizado de 21 a 30 de maio de 2012, em Porto Alegre. Total de 15 horas/aula. Promovido por Casa de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre/RS.

³⁰ Uma escaleta e sete roteiros de ACVP (em versões variadas de tratamento, sendo partes do processo de criação da série) foram disponibilizados para esta pesquisa através do arquivo da Casa de Cinema de Porto Alegre.

A partir da escaleta – que pode ser mais ou menos detalhada, o roteiro segue para a fase da escrita dos diálogos, que pode ser feita pelos mesmos profissionais que escreveram a escaleta, ou por outros. No caso do NGA, por exemplo, a roteirista Adriana Falcão (e uma equipe) recebem as escaletas e escrevem “somente” as falas dos personagens. Podem ser chamados de “dialoguistas”. “Quando eu tenho uma escaleta na mão, onde cada cena contém uma ideia, também sinto a obrigação de ter uma ideia para cada diálogo. Evidentemente nem sempre isso é possível. Mas é o meu sonho” (FALCÃO, 2011, p. 2)³¹.

Adriana Falcão, em seu curso “A Voz do Personagem”³², ressalta a importância do que ela considera “ter uma ideia para cada fala” (informação verbal). Cada frase dita por um personagem deve ter um pensamento por trás dela, e não deve apenas “passar a informação necessária”, e sim fazê-lo com inteligência e com dedicação por parte de quem escreve. A roteirista costuma dizer, em tom informal, que se um ator “foi até o Projac” (estúdio da Rede Globo que se localiza em bairro distante do centro da cidade) para gravar nem que seja apenas uma fala, que seja uma frase “pensada”, que faça valer a pena ter ido até lá (informação verbal)³³.

Guel Arraes, em entrevista concedida a esta pesquisa, afirma que a escrita do diálogo é a “última camada” na confecção do roteiro (informação verbal)³⁴. Em termos de ordem cronológica do processo, ele divide um roteiro em: argumento (o começo, meio e fim da história), depois a pré-escaleta (o que precisa acontecer em cada cena), seguida da escaleta (não só o que acontece, mas “como” acontece) e por fim, o diálogo:

O diálogo é como se você fosse fazer o “esquete”. É como se você tivesse uma quarta ideia pra fazer o diálogo que é a parte mais literária, assim. Na escaleta você tem a organização do que tem que acontecer, em que ordem e como, mas o diálogo seria a parte mais literária mesmo. Você decide “ah, vou fazer tudo com frases curtas”, ou “o mal entendido dura até tal tempo e desfaz com tal palavra”, então, na verdade, você teria no diálogo quase que uma pós-escaleta. Então o diálogo seria o “como é que faz o esquete daquela cena”. Como é que uma frase puxa a outra, como é que você amarra o início e o fim, como é que você dá a entender que aquela cena acabou. Às vezes o assunto acabou, mas você precisa de um fecho literário que sublinhe melhor pro cara lembrar mais lá na frente de alguma coisa, às vezes tem que plantar uma fala. O diálogo é uma outra historinha que você tá contando, então é realmente a última coisa (informação verbal)³⁵.

³¹ Polígrafo distribuído em curso de Roteiro com Adriana Falcão, intitulado “Pensamentos soltos que não têm a pretensão de serem teorias, mas observações feitas a partir de experiências variadas”. São Paulo: 2011.

³² Curso “A Voz do Personagem”, realizado de 27 a 30 de junho de 2011, total de 10 horas/aula. Promovido por B_arco Centro Cultural, São Paulo/SP.

³³ Curso “A Voz do Personagem”, realizado de 27 a 30 de junho de 2011, total de 10 horas/aula. Promovido por B_arco Centro Cultural, São Paulo/SP.

³⁴ Entrevista concedida em 29 de abril de 2015.

³⁵ Entrevista concedida em 29 de abril de 2015.

Em outro curso de roteiro, desta vez ministrado pelo roteirista argentino Juan Villegas³⁶, foram apresentadas as “funções do diálogo”, que estão em consonância com as ideias aqui citadas de Adriana Falcão e Jorge Furtado. O diálogo teria as seguintes funções: a) fazer avançar a história; b) comunicar informação (não “dar” apenas a informação, fazer parecer que a informação é passada a um personagem e não ao público); c) manifestar o tipo de relação que há entre os personagens; e d) relacionar cenas próximas ou distantes, fazer encadear as cenas umas nas outras (informação verbal)³⁷. Outra importante afirmação de Villegas é a de que “a fala é mais uma das ações do personagem. Tenha cuidado, ela sempre significa algo”. Muitas vezes, como espectadores, os diálogos de um roteiro soam como “naturais” – o que é uma qualidade que eles podem ter –, e não nos damos conta do trabalho que existe por trás deles, em sua concepção (informação verbal)³⁸. A presente pesquisa poderá pecar por não levar em consideração na análise outros elementos da cena como a entonação por parte dos atores, nem mesmo os cenários, montagem ou enquadramento; porém a ideia é aprofundar no sentido “oposto”: da fala “dita” para trás, para o ato de sua criação e como este processo se dá.

A partir das ideias destes três roteiristas, que apresentam teorias de roteiro relacionadas com a prática da escrita de seu dia-a-dia, partiremos para algumas considerações baseadas na literatura publicada a respeito do tema.

Os Estados Unidos são reconhecidos mundialmente por sua forte indústria cinematográfica e televisiva (WIKIPÉDIA, 2015a)³⁹. Não é à toa que de lá surge o maior número de livros técnicos (ou “manuais”) com a intenção de formar e guiar novos profissionais para o mercado de trabalho da indústria audiovisual. O roteirista e dramaturgo Rib Davis, em seu livro “Escrevendo Diálogos para roteiro – diálogos eficientes para filme, tv, rádio e palco”, de 2008, reflete sobre as características específicas deste elemento dos roteiros, o diálogo: suas necessidades e possibilidades. Já de início o autor aproxima-se de uma inquietação que é também parte da presente pesquisa: como isolar o diálogo e analisá-lo separadamente dos outros itens de um roteiro, como a caracterização, o enredo, a ação, a estrutura, os efeitos visuais, ou a música? Para o autor, esta é uma tarefa possível e necessária,

³⁶ Curso de Roteiro ministrado por Juan Villegas, em Porto Alegre, de 04 a 07/outubro/2011, total 18 horas/aula. Promovido por APTC/RS, Porto Alegre/RS.

³⁷ Curso de Roteiro ministrado por Juan Villegas, em Porto Alegre, de 04 a 07/outubro/2011, total 18 horas/aula. Promovido por APTC/RS, Porto Alegre/RS.

³⁸ Curso de Roteiro ministrado por Juan Villegas, em Porto Alegre, de 04 a 07/outubro/2011, total 18 horas/aula. Promovido por APTC/RS, Porto Alegre/RS.

³⁹ Segundo a Wikipédia (2015a), os Estados Unidos lideram o *ranking* de mercado (por bilheteria), seguidos de China e Japão. Entre os países que mais produzem filmes estão Índia, Nigéria e Estados Unidos.

ainda que sempre se deva levar em conta que o diálogo está relacionado aos outros aspectos de um roteiro.

É possível falar de diálogo, mesmo que ao longo do caminho seja preciso continuamente se referir a todos os outros elementos que ainda se encontrem ligados a ele. Afinal, sem uma trama, caracterização e o resto, o diálogo “sozinho” é de muito pouca utilidade para nós. Ele sempre tem de ser colocado no seu contexto (DAVIS, 2008, p. 14, grifo do autor, tradução nossa).

Mesmo com esta ressalva, ou a partir dela, Davis (2008) nos leva pelo universo das falas dos personagens de ficção apontando inicialmente que a principal ferramenta do roteirista é “o seu ouvido” (p. 20, tradução nossa). A fala em um roteiro, ainda que escrita, é proveniente e ao mesmo tempo propulsora da fala “real”, dita, vocalizada, com sons e intenções, com ritmos e pausas, com as intenções e as obscuridades do que é “espontâneo”. O roteirista, para Davis, precisa ter um entendimento muito claro de como a conversação funciona:

Diferente da linguagem escrita, com suas regras sobre cláusulas e pontuação, o discurso falado em geral não é ensinado, e sim adquirido inconscientemente, e - como resultado disso -, tendemos a subestimar o quão complexo e variado ele realmente é. [...] O ponto básico é que a linguagem falada, diferente da escrita, é uma bagunça – embora uma bagunça com a qual estamos inteiramente acostumados a lidar (2008, p. 1-2, tradução nossa).

Davis (2008) chama a atenção para o fato de o diálogo de roteiro ser, ao mesmo tempo, linguagem escrita e falada, ou seja, uma linguagem escrita destinada a ser dita em voz alta. Para que o diálogo seja mais parecido com o que falamos (se esta for a intenção do roteirista, é claro), é necessário levar em conta as repetições, as frases pela metade, os mal entendidos, os falsos começos, as hesitações e ainda as sobreposições e interrupções. Este tipo de diálogo conta com a interação entre os personagens e torna suas falas (embora decoradas a partir de um roteiro) mais naturalistas. Usar abreviações, termos específicos e jargões de cada profissão (ou grupo social) ajuda a conversa a parecer mais “real”. Mesmo que o público não entenda os termos, se a cena for boa ele irá entender o que precisa entender. Se os personagens compartilham um *background* não é necessário que, entre eles, expliquem tudo. O roteirista precisa levar em conta também que existem convenções sociais e jeitos de falar esperados para cada lugar/situação/classe, e escrever bem pode significar compreender estas situações, mas nem sempre segui-las (principalmente no caso da comédia, quando não seguir as convenções esperadas pode ser uma piada em si): “a maneira com que manipulamos os

códigos através dos diálogos é central para a caracterização [dos personagens]" (DAVIS, 2008, p. 15, tradução nossa).

Outra questão apontada por Davis (2008) a respeito dos diálogos trata da "agenda" de cada personagem e de como ela deve aparecer através das falas. Sempre que uma pessoa vai falar com outra, ela tem alguma intenção (ou "agenda", para utilizar o mesmo termo do autor), alguma ideia do que ela quer com esta conversa. E esta agenda pode até mesmo ser confusa, dúbia ou simultânea com outra (o personagem quer e não quer algo, gosta e não gosta de alguém, etc), mas o importante – e o que ajudará o roteirista a escrever uma cena melhor – é pensar "o que o personagem quer?". Cada fala, a partir desta pergunta, contribuirá para a caracterização deste personagem e para que nada seja dito "em vão". Aqui voltamos a apontar um pensamento da roteirista Adriana Falcão:

A maneira de um personagem falar, fala muito sobre ele. Se o que ele diz, além de contar parte da história, contar quem ele é, temos cumprido nossa missão. Se, além de tudo, conseguirmos que a cena seja atraente, estamos bem. E se a cena ainda for, de alguma forma, surpreendente, é bem possível que tenhamos escrito uma ótima cena (2011, p. 1).

Voltando a Davis (2008), salientamos que a informação que a fala carrega (a agenda) não precisa e não deve estar explícita no diálogo. Se isso acontecer, aliás, possivelmente o diálogo será ruim.

O público deve ter a oportunidade de construir a agenda dos personagens por conta própria, e não receber tudo "mastigado" pelo autor (de fato, "mastigar" para o público em qualquer setor deve ser evitado). O público desfruta da experiência de reconhecer e agrupar as informações em sua mente – um processo que o coloca mais e mais dentro da produção, ao contrário de ter tudo deduzido tudo para ele (DAVIS, 2008, p. 42, grifo do autor, tradução nossa).

A partir destas ideias, poderíamos entender que o diálogo será mais "fascinante" (DAVIS, 2008, p. 33, tradução nossa) quanto mais parecer-se com o jeito de falar das pessoas e carregar nele, disfarçadamente, os desejos mais profundos do personagem. No entanto, isso poderia parecer com "naturalismo", o que para Davis (2008) é terreno perigoso. O autor prefere o conceito de "naturalismo seletivo", em que o roteirista escolhe a "hora de chegar e de sair da cena", parecendo-se com a vida real, mas sendo conciso e omitindo, por exemplo, os inícios e finais de conversa que não contribuem para a história⁴⁰. "Portanto não é

⁴⁰ Ao cineasta Billy Wilder é atribuída a frase: "Trate as cenas como festas: chegue tarde, saia cedo.", mas a origem deste ensinamento é oficialmente designada ao roteirista William Goldman, quando afirma em seu livro "Adventures in the Screen Trade" (ed. Grand Central, 2012) a seguinte regra: "Enter the scene late and leave it early".

suficiente, imitar a vida: roteiros não são uma linha reta, uma imitação “um para um” das camadas da vida. No naturalismo seletivo eles são criados e moldados para “parecer” como se fossem” (DAVIS, 2008, p. 48, tradução nossa).

Vale trazer aqui uma afirmação de Davis da parte final do livro, em que frisa que cada frase, cada fala dos personagens precisa contribuir positivamente para a história: “não existe fala neutra; uma fala ou está com você ou contra você. [...] Seja brutal” (2008, p. 194, tradução nossa). Davis (2008, p. 194, tradução nossa) aponta que as falas precisam “pagar sua estadia”, ou seja, precisam valer a pena, senão deverão ser cortadas sem piedade. Elas devem contribuir majoritariamente para o andar da trama, também para a caracterização dos personagens, assim como para um efeito cômico, ou motivação. Parece óbvio, mas encontram-se falas “neutras” em muitos casos, e tentaremos demonstrar o quão raro (para não dizer inexistente) elas estão nos roteiros de ACVP.

Com relação ao diálogo como colaborador na caracterização, Davis (2008) aponta que através dele se pode (e deve) refletir as complexidades de um personagem e de suas relações com os outros, ao invés de simplificá-lo. Um bom exemplo seria quando um personagem está bravo com outro, mas desconta seus sentimentos em um objeto, ou em uma ação ou ainda em outra pessoa. Seria o que Davis (2008, p. 65) chama de “*displacing the emotions*”, ou seja, mudar a emoção de lugar, dar-lhe outro “endereço”, conferir complexidade às falas e aos próprios personagens. “Estas sutilezas não estão ali para serem analisadas pelo espectador, apenas para serem sentidas – exatamente o alvo que o roteirista deve procurar atingir” (DAVIS, 2008, p. 66, tradução nossa).

Sobre voltar a usar trechos de um diálogo mais tarde em um mesmo roteiro, sob outra forma ou em outro contexto, ou ainda em outra “vibração”, Davis (2008) utiliza o exemplo do famoso diálogo sobre as diferenças nas nomenclaturas do *Mc Donalds* na França e nos Estados Unidos, travado por Samuel Jackson e John Travolta em *Pulp Fiction*⁴¹. Os personagens falam sobre o assunto quando estão no carro, num tom de banalidade, e depois as mesmas frases são utilizadas para hostilizar os adolescentes que eles chacinam em um pequeno apartamento. Davis utiliza uma metáfora musical para dar conta desta ferramenta do roteirista:

Em termos musicais, seria como ter uma melodia e transformá-la em outra, muito diferente, assim como Bach, Strauss e Andrew Lloyd Weber já fizeram. [...] é como se, num nível inconsciente, nos mostrassem ao que uma coisa simples da vida pode

⁴¹ “Pulp Fiction: tempo de violência”, é um filme longa-metragem norte-americano dirigido por Quentin Tarantino e lançado no ano de 1994 nos EUA (1995 no Brasil).

nos levar, e no que ela pode ser transformada. Não é fácil fazer isso no diálogo, mas é possível (2008, p. 99, tradução nossa).

Entre regras e metáforas, o ponto principal para Davis (2008) é que o diálogo deve ser sempre atraente. Pode ser fiel ou não à linguagem “real” das pessoas, ou ter um conteúdo bem ou mal intencionado, mas o elemento de atração é a base para que um roteiro possa ir adiante, ser produzido, ou, nas palavras do autor, ser “vendido”.

Se consideramos o livro de Rib Davis como um manual, “*Story*” (2006), de Robert Mckee, célebre roteirista e professor de roteiro de Hollywood, é um dos mais clássicos e citados “guias” de roteiro. Mckee (2006), neste livro vendido no mundo inteiro (assim como sua palestra “*Story Structure*”), escreve com a voz no imperativo, determinando uma espécie método (“não é sobre fórmula, mas sobre forma”; “é sobre eficácia, e não atalhos”; “é sobre princípios, e não regras” – subtítulos do primeiro capítulo) através do qual uma “grande ideia” se transformará numa “grande história”. Não analisaremos aqui as 430 páginas do livro, mas focaremos nosso olhar no capítulo destinado ao “texto”. Interessante observar que o capítulo sobre o texto está colocado na parte final do livro (capítulo 18 de 19 no total), quando o roteirista-leitor já teria passado por várias etapas da criação, como a definição da estrutura da história (ambiente, gênero, significado e personagem), os princípios do *design* da história (incidente incitante, ato, cena, crise, clímax e resolução) e por alguns elementos da escrita (antagonismo, problemas e soluções, personagem, exposição) para finalmente chegar ao “texto”. Vejamos alguns pontos salientados por Mckee no que diz respeito ao diálogo. O primeiro deles é que o autor aconselha a “poupar” na escrita de diálogos:

O melhor conselho para escrever diálogo para filmes é *não escreva*. Nunca escreva uma linha de diálogo quando você pode criar uma expressão visual. A primeira coisa a se pensar quando se escreve uma cena deve ser: como eu posso ver isso em uma maneira puramente visual, sem ter de lançar mão de uma única fala? [...] Diálogo econômico, destacado do que é puramente visual, tem saliência e poder (2006, p. 367, grifo do autor).

Mckee (2006) refere-se a roteiros de longa-metragem e cabe aqui fazer uma observação quanto à natureza dos roteiros no que se refere a sua exibição: eles têm diferenças se forem escritos para a “tela” ou para o “palco”⁴².

⁴² Dentro do conceito de “tela” podemos e devemos diferenciar cinema de televisão. Numa análise superficial, se pode dizer que o cinema aproxima-se mais do teatro, enquanto a televisão tem sua origem e herança diretamente do rádio. Conforme Arlindo Machado: “Fala-se muito em ‘civilização das imagens’ a propósito da hegemonia da televisão a partir da segunda metade do século XX, mas a televisão, paradoxalmente, é um meio bem pouco ‘visual’ e o uso que ela faz das imagens é, salvo as exceções de honra, pouco sofisticado. Herdeira direta do rádio, ela se funda primordialmente no discurso oral e faz da palavra a sua matéria-prima principal. Isso mudou um pouco nos últimos anos, agora há uma maior utilização de recursos gráficos computadorizados nas vinhetas

O dramaturgo pode criar diálogos elaborados e ornamentados – mas o roteirista, não. Diálogo de cinema requer sentenças curtas, de construção simples – geralmente, na ordem substantivo, verbo e objeto ou substantivo, verbo e complemento, nessa ordem. [...] A essência do diálogo cinematográfico é o que era conhecido no teatro da Grécia Clássica como *stikomythia* – a troca rápida de discursos curtos (MCKEE, 2006, p. 364).

Um roteiro é um texto que não existe para ser lido. Conforme Furtado, “Roteiro não é literatura. O roteiro é um instrumento de trabalho para a equipe, encarregada de transformar palavras em linguagem cinematográfica” (informação verbal⁴³). Seu objetivo é audiovisual. É por isso também que McKee (2006) aconselha ao roteirista que leia seus diálogos em voz alta, afinal é assim que eles “existirão”, e somente assim. “Nunca escreva nada que chame atenção para si mesmo, nada que pule da página e grite: ‘oh, como eu sou uma fala inteligente!’. Quando você achar que escreveu algo particularmente bom e literário, corte” (MCKEE, 2006, p. 363).

Como uma “regra” bastante prática, McKee (2006) sugere que o roteirista utilize, sempre que possível, as “sentenças-suspense”, ou seja, aquelas em que as palavras mais importantes vão para o final da frase. A tendência do interlocutor em um diálogo é reagir à informação mais significativa que escuta, e se esta informação está na metade da sentença dita, o resto da frase não tem valor algum, e irá apenas atrasar a espontaneidade do outro personagem, prejudicando a qualidade da cena.

de apresentação, mas, no essencial, a televisão continua oral, como nos primórdios de sua história, e a parte mais expressiva de sua programação segue dependendo basicamente de uma maior ou menor eloquência no manejo da palavra oralizada, seja da parte de um apresentador, de um debatedor, de um entrevistado, ou de qualquer outro” (MACHADO, 2003, p. 71, grifo do autor).

⁴³ Anotações pessoais a partir de curso de roteiro ministrado por Jorge Furtado. Curso realizado de 21 a 30 de maio de 2012, em Porto Alegre. Total de 15 horas/aula. Promovido por Casa de Cinema de Porto Alegre. Porto Alegre, RS.