

UM GUIÃO CINEMATOGRAFICO: MANUAL DE INSTRUÇÕES OU OBRA LITERÁRIA?

João de Mancelos¹

Resumo: Será que um argumento se esgota na sua funcionalidade ou poderá viver para além das rodagens do filme? Apresentará características inerentes a um documento literário, como a ficcionalidade, a plurissignificação e o valor estilístico? Poderá um guião ocupar, legitimamente, um espaço digno numa estante, entre contos, novelas, romances, poemas ou textos dramáticos? Na presente comunicação, pretendo responder a estas perguntas, analisando, em primeiro lugar, as razões invocadas por aqueles que consideram o argumento um texto não literário; em segundo, examino os motivos esgrimidos por quem acredita no valor artístico de um guião. Para esclarecer esta problemática, recorro ao parecer de teóricos da literatura e do cinema e a guionistas. Cito ainda trechos de dois guiões que marcaram a história do cinema — *Apocalypse Now Redux* (2001), de Francis Ford Coppola e John Milius, e *Taxi Driver* (1976), de Paul Schrader — para ilustrar a sua qualidade estética. O meu objetivo é, desmontando preconceitos, dignificar esta forma de arte narrativa e enquadrá-la nas letras.

Palavras-chave: guionismo; literariedade; estudos filmicos; indústria cinematográfica.

Contacto: jjcbm@ubi.pt

1. Funcionalidade vs. literariedade

No término da rodagem de um filme, quando as equipas técnica e artística abandonaram o *plateau*, os projetores foram desligados e o silêncio invadiu o cenário, é habitual encontrar cópias do guião esquecidas em cadeiras ou postas nos caixotes do lixo (Carrière e Bonitzer 2016, 15). Esta atitude de algum menosprezo revela o frágil estatuto que um argumento detém entre numerosos cineastas. Na verdade, este é percecionado *não* como uma obra de arte completa, mas como um mero *manual de instruções*, ou seja, um guia, que fornece os dados necessários a todos os intervenientes num filme.

Como defende Robert Edgar-Hunt, no livro *Screenwriting*, um roteiro: “Comunica aos atores o que devem dizer; informa o cenógrafo sobre o que tem de construir; diz ao técnico de som o que deve gravar; fornece ao realizador um guia

¹ Professor auxiliar (com agregação), Universidade da Beira Interior.

Mancelos, João de. 2017. “Um guião cinematográfico: manual de instruções ou obra literária?”. In *Atas do VII Encontro Anual da AIM*, editado por Ana Balona de Oliveira, Catarina Maia e Madalena Oliveira, 288-295. Lisboa: AIM. ISBN 978-989-98215-8-3

para as cenas que é necessário filmar. É um instrumento para promover, rentabilizar e dirigir as energias criativas das outras pessoas” (2009, 20, tradução do autor).

Será que um argumento se esgota na sua funcionalidade ou poderá viver para além das rodagens do filme? Apresentará características inerentes a um documento literário, como a ficcionalidade, a plurissignificação e o valor estilístico? Poderá um guião ocupar, legitimamente, um espaço digno numa estante, entre contos, novelas, romances, poemas ou textos dramáticos?

Pretendo responder a estas questões pertinentes, analisando, em primeiro lugar, os motivos invocados por quem considera o argumento um texto funcional e não literário; em segundo, examino as razões esgrimidas por aqueles que acreditam no valor artístico de um guião. Para esclarecer esta problemática, recorro ao parecer de teóricos do cinema e da literatura e, naturalmente, a guionistas. Cito ainda trechos exemplares de dois argumentos que marcaram a história do cinema — *Apocalypse Now Redux* (2001), de Francis Ford Coppola e John Milius, e *Taxi Driver* (1976), escrito por Paul Schrader — para ilustrar a sua qualidade estética. O meu objetivo reside em dignificar esta forma de arte narrativa e enquadrá-la nas grandes letras, desmontando preconceitos.

2. Cães, gatos, cavalos e guionistas

“Existem mais cães, gatos e cavalos com direito a possuírem uma estrela no Passeio da Fama, em Hollywood, do que guionistas”, informa Brian Helgeland, autor do guião de *L.A. Confidential* (1997) (Helgeland citado em Frensham 2003, 209, tradução do autor). Esta situação é sintomática da falta de prestígio que os argumentistas detêm na indústria fílmica. Quer seja um aficionado, quer um perito em cinema, todos sabem na ponta da língua o nome do realizador de uma determinada obra, se esta for um clássico ou um filme popular. No entanto, quem conhece ou se dá ao trabalho de pesquisar o nome do guionista e os projetos em que este se envolveu? E quem enaltece o mérito do seu labor criativo, em entrevistas ou ensaios?

Na base deste pensamento que relega para segundo plano o argumentista, encontram-se três ideias, que pretendo *relativizar*, mostrando que nenhuma justifica o menor apreço perante um guião.

Em primeiro lugar, é comum entender o realizador como o verdadeiro autor de um filme. O *auteurism*, teoria surgida em França, na década de quarenta, baseada em

André Bazin e Alexandre Astruc, e acerrimamente defendida por François Truffaut, Jean-Luc Godard ou Eric Rohmer, preconiza que um filme corresponde a uma visão artística unificadora: a do realizador. Neste sentido, tal figura constitui uma espécie de maestro, que canaliza as energias e potencialidade tanto da equipa artística, como da técnica, para obter um resultado perfeito (Marner 2007, 11).

No entanto, um maestro necessita de uma orquestra, sob pena de dirigir uma sala vazia para uma plateia ausente. Se um filme constitui um trabalho colaborativo, resultante da interação entre realizador, produtor, argumentista, diretor de fotografia e de som, atores, entre tantos outros, porque razão se atribui a um único nome? Cada vez mais críticos questionam ou refutam o absolutismo do realizador, valorizando fortemente a figura do guionista. Em *The Schreiber Theory: A Radical Rewrite of American Film History*, David Kipen não hesita em classificar o *auteurism* como uma conjugação de má-fé e lógica retorcida, e propõe que se considere o argumento a força motriz de um filme (2006, 37).

Em segundo lugar, os defensores do *auteurism* afirmam que o guião constitui um mero texto-base, suscetível de ser modificado pelo produtor, para poupar e rentabilizar os meios; pelo realizador, para adequar o argumento à sua visão; pelos atores, para sugerirem até outras falas, mais adequadas, como frequentemente faziam Jack Nicholson ou Harrison Ford, por exemplo (Frensham 2003, 114).

Porém, se o roteiro é o texto *inicial*, não é aqui que reside o germe do tema, enredo, personagens, locais e tempo, categorias narrativas essenciais, para atingir o produto último, isto é, o filme? Se o argumento é uma base de somenos importância, por que motivo Ingmar Bergman, Woody Allen, Terrence Malick, Jane Campion ou Quentin Tarantino insistem em orgulhosamente assinar os seus guiões?

Em terceiro lugar, numerosos realizadores apontam para o caráter *prático* de um roteiro, um texto escrito segundo normas de formatação universais, que possibilitam o seu fácil entendimento pelas equipas. Neste espírito, a linguagem empregue costuma ser concisa, clara e direta, de forma a evitar equívocos, o que é compreensível (Frensham 2003, 210). Trata-se, *aparentemente*, de um estilo distante da forma de expressão literária, tantas vezes marcada pela complexidade, o sábio uso dos recursos estilísticos e a riqueza vocabular. Como afirma Richard Walter, em *Essentials of Screenwriting*, “os guiões não devem empregar senão uma linguagem clara e coloquial” (2010, 13, tradução do autor). Logo a seguir, numa ressalva significativa, acrescenta: “Também não faz mal nenhum, é claro, se o escritor for um

inventor genial e com imaginação” (Walter 2010, 13, tradução do autor).

É vulgar encontrar, num roteiro, exemplos eloquentes da faceta expressiva ou conotativa da linguagem. Repare-se como esta descrição da guerra do Vietname em *Apocalypse Now Redux* (2001), escrito por Francis Ford Coppola em colaboração com John Milius, consegue veicular magistralmente uma atmosfera de medo e surrealismo:

“Veem-se coqueiros através do véu do tempo ou do sonho. O fumo, por vezes colorido, flutua, primeiro amarelado, depois violeta. A música toca suavemente, evocando os anos de 1968 ou 1969. A canção *The End*, dos Doors. Através da paisagem, os helicópteros movem-se. Não são nítidos; apenas manchas que deslizam ao acaso. Depois, um helicóptero fantasma eleva-se através das árvores, sem aviso. A selva explode numa bola de fogo de napalm, vermelha e laranja.” (2001, 1, tradução do autor)

A mesma expressividade encontra-se noutro argumento subjacente a um clássico do cinema *neo-noir*, *Taxi Driver* (1976), de Paul Schrader. Destaco, pela sua qualidade literária, os solilóquios de Travis Bickle, um veterano da Guerra do Vietname, que entabula conversas com os demónios íntimos. Numa alusão intertextual ao ensaio “God’s Lonely Man” do escritor norte-americano Thomas Wolfe, o protagonista questiona a sua condição solitária e a indiferença fria das metrópoles (Griffin 2012, 105). Revelando a alienação de tantos ex-combatentes, Bickle confessa numa linguagem próxima à poesia singela do quotidiano: “A solidão perseguiu-me toda a minha vida, em toda a parte. Em bares, em carros, nos passeios, nas lojas, em todo o lado. Não há fuga possível. Sou o homem mais solitário que Deus criou” (Schrader 1990, 97, tradução do autor).

Os códigos técnico-compositivos e semântico-pragmáticos de um argumento também se encontram, *mutatis mutandis*, num texto dramático, o qual serve de base a uma representação teatral. Em todo o mundo, estes são estudados *per se*, sem que o aluno assista à representação ao vivo ou gravada.

Na comunidade crítico-literária, os autores dessas peças detêm um prestígio similar ao de poetas ou romancistas. Quem nunca ouviu falar de William Shakespeare, Gil Vicente, Molière, Oscar Wilde, Samuel Becket ou Tennessee Williams? Contudo, entre o público comum, não especializado, de cinema, quem recorda Satyajit Ray, argumentista e realizador de *Pather Panchali* (1955), Paul

Schrader, de *Taxi Driver* (1976), Aaron Sorkin, de *A Few Good Men* (1992), Steven Zaillian, de *Schindler's List* (1993), ou Paul Haggis, de *Million Dollar Baby* (2004)?

Neste âmbito, chamo a atenção para um contraste flagrante: num filme, o público conhece o realizador, mas não o argumentista; numa peça, sabe quem é o dramaturgo, mas nem sempre quem é o encenador.

3. O guião cabe na estante da literatura?

Para determinar se um argumento constitui um texto literário, é fundamental refletir acerca das características associadas pelos ensaístas à arte das letras: ficcionalidade, plurissignificação e estética formal. Em maior ou menor grau, a maioria das narrativas apresenta estas marcas inequívocas de literariedade, e os guiões não constituem exceção.

A ficcionalidade, também conhecida como *pseudorrealidade*, é um termo proveniente do latim *fingere* , que significa *fingir*, e plasma-se através da imaginação mais criativa. No poema “Burnt Norton”, o primeiro de *Four Quartets*, do escritor norte-americano Thomas Stearns Eliot, uma ave afirma: “o ser humano / Não consegue suportar muita realidade” (2015, 180, tradução do autor). Quer se trate de um filme independente, quer de uma produção comercial, o desejo de transpor o pórtico da fantasia, para escapar à crueza do mundo, continua a ser a principal razão que galvaniza os espetadores a assistirem a um filme. Através da “suspensão voluntária da descrença”, expressão cunhada pelo poeta romântico inglês Samuel Taylor Coleridge (1984, 6, tradução do autor), o guionista compromete-se a mentir com credibilidade e a audiência, por seu turno, finge acreditar, num pacto lúdico.

Com efeito, o guionista recorre às mesmas estratégias narrativas dos romancistas para dar à luz personagens, inventar diálogos, efabular um enredo, tecer descrições dos espaços, manipular o tempo, estabelecer ligações intertextuais de homenagem, paródia ou *pastiche*, etc. A riqueza criativa de um bom guião não é, pois, inferior à de um texto literário, nem exige menos talento, técnica ou trabalho.

A plurissignificação constitui outra característica fundamental de um texto literário, que o distancia dos sentidos unívocos de um artigo científico ou jornalístico, por exemplo. Em *Seven Types of Ambiguity*, William Empson sintetiza a plurissignificação como a capacidade que uma palavra, passo ou texto completo possui para suscitar diferentes interpretações num recetor, através da metáfora, ambiguidade, alegoria, etc. (1966 [1930], 1).

Esta constitui uma marca literária, altamente valorizada pela crítica e pelos leitores, que se veem desafiados a recorrer à sua capacidade interpretativa para destrinçar sentidos ocultos e matizes polissémicas. Tal verifica-se sobretudo no cinema de pendor mais artístico, como o ambíguo desfecho de *Les Quatre Cents Coups* (1959), de François Truffaut, ou as cenas mais surreais de *Mulholland Dr.* (2001), escrito e realizado por David Lynch.

Mesmo no cinema mais comercial e em géneros populares, abundam casos de plurissignificação: por exemplo, nas falas imbuídas de segundos sentidos e insinuação velada do *film noir*, ou nas especulações intrínsecas a obras de ficção científica, como *2001: A Space Odyssey* (1968), de Stanley Kubrick, ou *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, que mesmerizou o público tanto quanto o intrigou.

4. “Para fazer um grande filme são necessárias três coisas”

A partir da década de sessenta, mercê da proliferação dos cursos de estudos fílmicos, a arte do guionismo ascendeu a um estatuto mais prestigiado e granjeou o reconhecimento internacional. Prova disso é a crescente publicação de roteiros, agora lidos e analisados por todos os que se interessam pela indústria cinematográfica e os admiram como obras literárias. No nosso país, esta prática é ainda rara, mas já existem edições de argumentos de Manoel de Oliveira ou João César Monteiro, bem como a tradução do roteiro de filmes como *Inglourious Basterds*, de Quentin Tarantino.

Neste âmbito, um marco importante foi o surgimento, em 1995, nos Estados Unidos da América, da revista *Scenario*, devotada ao guionismo e apresentando, em cada número, três argumentos já produzidos e um original. Como defendeu o seu diretor, Tod Lippy, num editorial:

“Demasiadas vezes, parece-me, os roteiros são vistos como tendo uma função utilitária: servem como material em bruto a partir do qual os verdadeiros intervenientes do cinema (realizadores, atores e produtores) fazem filmes. (...) A missão da *Scenario* reside em proporcionar um contexto no qual os guiões possam ser vistos como trabalhos literários de valor, como sucede em relação aos textos dramáticos.” (Lippy citado em Deemer 2002, 1, tradução do autor)

Concomitantemente, multiplicam-se as obras que visam transmitir técnicas, exemplos e exercícios aos aspirantes a guionistas. Uma parte considerável desses livros apresenta-se na esteira de *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*, de Syd Field (1979), e *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*, de Robert McKnee (1997), que devem constar da estante de qualquer argumentista. Redigidos na nossa língua, existem diversos volumes sobre a matéria: *Da criação ao roteiro*, de Doc Comparato (1984); *Laboratório de Guionismo*, de Luís Nogueira (2010); ou, de minha autoria, *Manual de Guionismo* (2016).

A publicação quer de argumentos, quer de obras sobre a escrita de guiões prova não apenas o vigor desta arte, mas também a sua crescente popularidade entre os cinéfilos. Trata-se de um reconhecimento tardio, delongado por preconceitos e pela força inusitada do *auteurism*, que privilegia em excesso a visão criativa do realizador e quase oblitera a do guionista. Será justo? Peço emprestadas as palavras do mestre Alfred Hitchcock: “Para fazer um grande filme, são necessárias três coisas: um guião, um guião e um guião” (Hitchcock citado em Mancelos 2016, 17).

BIBLIOGRAFIA

- Carrière, Jean-Claude, Bonitzer, Pascal. 2016. *O exercício do argumento*. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Coleridge, Samuel Taylor. 1984. *Biographia literaria, or, Biographical sketches of my literary life and opinions*. Princeton: Princeton University Press.
- Comparato, Doc. 1984. *Da criação ao roteiro*. São Paulo: Summus.
- Coppola, Francis Ford, Milius, John. 2001. *Apocalypse Now Redux: A screenplay*. New York: Miramax.
- Deemer, Charles. 2002. “Are screenplays literature?”. *Cyberfilm School*. 5 jun. Web. <http://www.ibiblio.org/cdeemer/cfs0602.htm>. Acedido em 5 de setembro de 2016.
- Edgar-Hunt, Robert, Marland, John, Richards, James. 2009. *Screenwriting*. Lausanne: AVA.
- Eliot, T. S. 2015. *The poems of T. S. Eliot. Volume I: Collected and uncollected poems*. London: Faber & Faber.
- Empson, William. 1966. *Seven types of ambiguity*. New York: New Directions.
- Field, Syd. 1979. *Screenplay: The foundations of screenwriting*. New York: Dell.
- Frensham, Ray. 2003. *Screenwriting*. London: Teach Yourself.
- Griffin, Roger. 2012. *Terrorist's creed: Fanatical violence and the human need for meaning*. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Kipen, David. 2006. *The Schreiber theory: A radical rewrite of American film history*. Hoboken: Melville House.
- Mancelos, João de. 2016. *Manual de guionismo*. 2.^a ed. Lisboa: Colibri.
- Marner, Terence. 2007. *A realização cinematográfica*. Trad. Manuel Costa e Silva. Lisboa: Edições 70.

- McKnee, Robert. 1997. *Story: Substance, structure, style and the principles of screenwriting*. New York: Harper-Collins.
- Nogueira, Luís. 2010. *Laboratório de guionismo*. Covilhã: Labcom.
- Schrader, Paul. 1990. *Taxi Driver: Screenplay script*. London: Faber & Faber.
- Walter, Richard. 2010. *Essentials of screenwriting*. London: Penguin.