

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO
DEPARTAMENTO DE ARTES E LIBRAS
DANIELA MARIA IOPPI

O ILUSIONISTA: Revelando Mistérios do Processo Criativo

Florianópolis, 2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Ioppi, Daniela Maria

O ILUSIONISTA : Revelando Mistérios do Processo
Criativo / Daniela Maria Ioppi ; orientador, Rafael
Raffaelli - Florianópolis, SC, 2013.

204 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Comunicação e Expressão. Graduação em Cinema.

Inclui referências

1. Cinema. 2. Cinema; Roteiro. 3. Gênero Fantástico. 4.
Literatura. 5. Loucura. I. Raffaelli, Rafael. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em
Cinema. III. Título.

DANIELA MARIA IOPPI

O ILUSIONISTA: Revelando Mistérios do Processo Criativo

Trabalho de Conclusão de Curso submetido ao Departamento de Artes e Libras, do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina, para a obtenção do Grau de Bacharel em Cinema. Orientador: Prof. Dr. Rafael Raffaelli.

Florianópolis, 2013

DANIELA MARIA IOPPI

O ILUSIONISTA: Revelando Mistérios do Processo Criativo

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de “Bacharel em Cinema”, e aprovado em sua forma final pelo Departamento de Artes e Libras, do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 27 de fevereiro de 2013.

Prof. Aglair Bernardo, Dr.^a

Coordenadora do Curso

Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Banca Examinadora:

Prof. Rafael Raffaelli, Dr.

Orientador

UFSC

Prof. Jorge Wolf, Dr.

UFSC

Prof. Luís Felipe Soares, Dr.

UFSC

Prof. Márcio Markendorf, Dr.

UFSC

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), por me proporcionar mais uma graduação e pela oportunidade de continuar aprendendo.

Ao DAC, ao professor Celso Tumolo, ao LANTEC e ao DLLE, por me proporcionarem formas de manter meus estudos através de bolsas de estágio e extensão por vários semestres.

À coordenadora do Curso de Cinema, Aglair Bernardo, por ter me mostrado outros pontos de vista, sempre com muito bom humor.

Ao Ricardo, responsável pela secretaria do curso, por ser sempre tão prestativo, assim como o pessoal do LEC.

Aos membros da banca, Professores Jorge Wolf, Luís Felipe Soares, Márcio Markendorf, por suas aulas sempre enriquecedoras, por vezes desafiadoras e por sua contribuição, de forma direta ou indireta, mas essencial, nesse trabalho.

Ao meu orientador, Rafael Raffaelli, por me fazer ver além e superar os meus limites.

A todos os professores do curso que de algum modo contribuíram para o meu aprimoramento intelectual e por seu apoio moral em diferentes momentos.

A todos os colegas do curso que de algum modo contribuíram para que eu me superasse.

Aos meus amigos Lorena Caicedo Navas, Cesar Izurieta, Gustavo Remor Moritz e Guilherme Machado pela inestimável parceria em filmes e trabalhos acadêmicos e por despirem-se do caráter crítico do estudante de cinema e terem sido tão somente amigos.

A Eric Chartiot, por ter inspirado esse trabalho.

À minha mãe, sempre presente e por nunca me deixar iludir.

A Marcos de Paula, pelo apoio logístico.

Ao meu filhote Sunshine, por me acompanhar de maneira fiel e incansável por quase 15 anos de vida acadêmica, desde o mestrado.

Ao Grande Mago, por me dar forças e sabedoria.

Circus

Daniela Ioppi

Love... Ah, love is but a circus...

I'm getting used to that.

Some people can be amazed,

And some are compelled to laugh.

Some people can do the trick,

And some turn love into fun...

There are people skilled to play.

Others just watch the act...

Ladies and Gentlemen,

The show is about to begin!

The secret shall not be revealed,

Nor shall the mask be unsealed,

What else do you expect?

Thank that, when it is done.

RESUMO

Este trabalho descreve o processo de criação literária de um roteiro que aborda a temática da ilusão, no contexto das relações amorosas, da arte e da loucura, nos moldes do gênero Fantástico de acordo com as premissas discutidas por Tzvetan Todorov a respeito desse gênero literário. Em *Introdução à Literatura Fantástica* (2010), o autor afirma que as condições para uma narrativa ser considerada como sendo do gênero Fantástico é que ela contenha situações que hesitem entre o real e o sobrenatural, que a ambiguidade seja posta ao leitor, podendo o ser para o personagem, e que não seja passível de ser interpretada como poesia ou alegoria. No desenvolvimento do memorial, são referenciadas obras filmicas que versam sobre o tema da ilusão e/ou seguindo o gênero fantástico, obras literárias e pessoas que serviram de inspiração para a história, bem como o uso do livro *Story* (2006), de Robert McKee, como modelo para estruturação de um roteiro clássico.

Palavras-chave: Cinema. Gênero Fantástico. Literatura. Loucura. Roteiro.

ABSTRACT

This work describes the creative processes of writing a screenplay named O Ilusionista, which approaches the matter of illusion, in the context of romantic relationships, arts and madness, built in the Fantastic genre style as it is discussed by Tzvetan Todorov (2010). According to the author, a Fantastic narrative requires an ambiguity between a natural or supernatural explanation of the events described, posing a hesitation that is experienced by the reader and may be so by a character, but the narrative should not be interpreted as allegoric or poetic. Films that approach the theme of illusion, which present or not traits of the Fantastic, and literary references are analyzed, as well as people that have inspired this screenplay. The use of Robert McKee book Story (2006) is pointed out as a model for the screenplay structure.

Keywords: Cinema. Fantastic. Literature. Madness. Screenplay.

SUMÁRIO

Apresentação	15
Introdução	17
1 Escrevendo a partir da escolha de um Gênero	21
1.1 O Fantástico segundo Todorov	21
1.1.1 Os Limites	22
1.1.2 As Características	23
1.2 Outros gêneros	25
2 A inspiração vinda de Contos, Filmes e Teorias do Roteiro	29
2.1 Referências Literárias	29
2.2 Referências Fílmicas	31
2.3 Referências Teóricas sobre o Roteiro	33
3 A construção da narrativa	35
3.1 Inserindo a história no gênero Fantástico e as premissas iniciais	35
3.1.1 O ponto de vista e a forma discursiva escolhida	36
3.1.2 Definição das condições necessárias impostas pela autora	37
3.2 A inserção de novos personagens - a escolha do narrador e do interlocutor	38
3.2.1 Alguns problemas na escolha do narrador	39
3.2.2 Outras complicações	43
3.2.3 Reviravolta e a escolha de Sofia	45
3.3 Estruturando o argumento e arquitetando as cenas	46
3.3.1 Esboço da estrutura inicial do primeiro novo argumento	47
3.3.2 Esboço da primeira escaleta como tentativa de organizar o roteiro	50
3.4 A crise e o clímax do processo	50
3.4.1 Recorrendo a McKee – Parte 1	51
3.4.2 Recorrendo a McKee – Parte 2	54
3.4.3 Voltando à questão do gênero e do ponto de vista	56
3.4.4 Amadurecimento: a curva dramática da escritora	59
3.5 Resolução	60
4 Os personagens	63
4.1 Frederico	64
4.2 Felícia	66
4.3 Heter	68
4.4 Andrés, o cigano e Sandro, o caixeiro-viajante	70
4.5 Sofia	72
4.6 Personagens secundários e as metáforas visuais	75
4.6.1 O poço e as pedras	76
4.6.2 As luvas	76
4.6.3 O machucado de Frederico e o amor-perfeito	77
4.6.4 O corvo Rashômon	77
4.6.5 O cavalo Fiel	77
4.6.6 O baú e os objetos	78
4.6.7 A mágica do espantalho	78
4.6.8 A mágica do pé de feijão	78
5 Conclusão	81
Referências bibliográficas	85
Outras obras consultadas	87
Anexo 1 – Argumento inicial	91

Anexo 2 – Argumento final resumido.....	97
Anexo 3 - Esboço das cenas iniciais	101
Anexo 4 - Rabiscos	109
Anexo 5 – Versão final do roteiro.....	111

APRESENTAÇÃO

Entrei no curso de cinema com uma expectativa infantil de quem quer descobrir aquilo que não sabe. Achei que seria divertido, mas acabou se tornando um grande desafio intelectual e emocional. Foi, sobretudo, um processo de desilusão. Os professores questionavam minha maneira de pensar e os colegas minha maneira de ser. Eu mesma passei a questionar meus próprios valores no campo profissional e acadêmico e, apesar dos dramas e comédias, de alguma forma sobrevivi. Também aprendi muito. Ao concluir o curso, no entanto, me volto para onde me sinto mais segura, tentando construir a partir do que me foi ensinado ainda na minha juventude e acrescentando os novos conhecimentos adquiridos nesses últimos quatro anos.

Não sou uma cineasta, minha vocação é literária e me voltei para a sétima arte para aprender a escrever roteiros. Meu entusiasmo pela escrita foi cultivado ainda no curso de Letras, quando tive oportunidade de ler o ensaio de Edgar Allan Poe sobre a arte de escrever e a construção de seu famoso poema “*The Raven*” (1845, ou “O corvo”, de 2008). Em *A Filosofia da Composição* (1847/2008), Poe nos mostra que a escrita é um processo engenhoso, quase matemático, onde cada aspecto (forma narrativa, metáfora, rima, frase ou palavra) é escolhido com precisão para atingir os objetivos do efeito pretendido pelo escritor, que se vale mais de um exercício intelectual do que da inspiração. Ao escrever meus próprios contos e poemas, sempre me orientei por esta metodologia e, ao concluir meu curso de cinema, optei por praticar a escrita como um exercício mais lógico do que intuitivo em uma escala maior.

Assim, decidi escrever um roteiro de longa-metragem chamado *O Ilusionista* (2006), cujo objetivo final não era tanto contar uma história, mas experienciar a sua construção e analisar a forma como cheguei a ela, bem como refletir sobre o processo criativo em si. Portanto, o que apresento nesse memorial é o passo a passo desse processo, onde simultaneamente comento sobre Teoria do Roteiro, sobre o gênero Fantástico e sobre as relações da autora com sua obra. Sim, falo do ponto de vista da autora e quero dizer que, que me perdoe Barthes de “A morte do Autor” em *O Rumor da Língua* (2004), mas na condição de autora “viva” e tendo a oportunidade de defender sua obra por um breve momento, gostaria aqui de expressar as minhas intenções.

Antes de ser questionada pelo professor Luís Felipe Soares, porém, me explico. Conforme ele sempre destacou, para Barthes, nenhum texto é original, mas um espaço composto de “escritas variadas, [...] um tecido de citações [em que] o escritor não pode deixar

de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras”. (BARTHES, 2004, p. 4). Pois bem, advogo o direito de aqui explicar as razões, sobretudo de ordem estética, porque efetuei tal “mistura de escritas” e “teci”, a partir delas, o meu roteiro. Mais tarde votaremos a esse assunto.

Por hora, os convido a ler, primeiro o roteiro, e então o memorial reflexivo, pelo simples fato de que, ao fazer isso, o leitor poderá ter sua própria experiência e interpretação da obra para, depois, ter oportunidade de constatar se a mesma foi semelhante ou não ao efeito que me propus criar. De outro modo, tal experiência será certamente influenciada pelas observações feitas neste texto. Afinal, a despeito da arte, encaro este trabalho como um experimento quase científico (e de fato, é acadêmico) onde é necessário testar minhas hipóteses. Em última instância, a proposta é apenas um convite e o leitor será sempre o senhor de sua própria leitura. Seja qual for a ordem escolhida ao conhecer o roteiro, apenas gostaria que tivessem em mente que não se trata de uma obra acabada, mas de uma experiência de criação dentro do campo da literatura e do cinema. Se ela se provar bem-sucedida, quem sabe, um dia vire filme.

Boa leitura!

INTRODUÇÃO

Dentre tudo que tenho lido e assistido ao longo da vida, meu interesse maior geralmente são por histórias de mistério bem construídas, que carregam um elemento surpresa e possibilitam vários níveis de leitura, além de comunicar algo ao coração, ou seja, que tenham alguma relevância pessoal para mim. Assim, baseada na minha vivência de espectadora, decidi tentar ser a criadora do tipo de história que me fascina.

Dentro desse estilo narrativo, a loucura, um tema que também me atrai, é bastante recorrente na literatura de todos os tempos e no cinema, sendo muitas as vertentes exploradas: obsessão, paranoia, psicose, psicopatia, esquizofrenia, entre outros. Mais especificamente, a esquizofrenia é um distúrbio mental que faz com que o doente tenha alucinações e crie para si histórias que lhe parecem reais. O cinema também tem essa capacidade de nos abstrair da realidade e, por alguns momentos, nos fazer experimentar uma ilusão. E a “realidade” que rodeia as pessoas ditas “normais”, até que ponto é de fato real?

Levando em consideração todas estas premissas e a última pergunta, eu cheguei ao tema da ilusão e do encantamento, e abordá-los seria uma forma de sistematizar ou sintetizar o aprendizado teórico e prático ao longo desses quatro anos cursando cinema, já que essa forma de arte tem a fantasia como seu principal mecanismo de existência. Por outro lado, quando criamos algo, o produto dificilmente passa ao largo de nossas experiências prévias, ainda que isso se dê de forma inconsciente. A escolha de falar sobre encantamento e ilusão também perpassa pelas minhas próprias (des)ilusões e se inspira em outras pessoas e personagens que conheci - e aqui recupero a simpatia de Barthes (2004) porque reconheço que minha criação é o resultado de muitos autores.

Posto isto, minha proposta inicial era contar a história de um mágico, Frederico, que não conseguia mais encantar ou iludir sua companheira Heter, e então a matava simbolicamente, partindo em busca de uma nova plateia. No decorrer da narrativa, porém, a existência da mulher seria uma possível alucinação do próprio mágico, criando uma trama ambígua, de modo que levasse o espectador a ser iludido a respeito da verdade até o fim, junto com o personagem. Eu queria, porém explorar o tema em outros sentidos, além da loucura, tentando traçar um paralelo entre o artista que quer encantar e o homem que quer seduzir, e abordar a busca incessante por satisfação e encantamento, seja na arte ou nas relações amorosas. Acabei por incorporar uma segunda trama e novos personagens, tendo o argumento original como base.

Como desenvolver esse roteiro, de modo a fazer a história factível, mantendo a lógica interna e ao mesmo tempo dar margem para a ambiguidade? Como permitir que o personagem fosse capaz de mentir para si e para o espectador? A primeira alternativa era que o mágico fosse um esquizofrênico e sua doença, revelado no final, explicaria tudo. Para obter indicações mais apropriadas nesse sentido, escolhi como orientador o professor Rafael Raffaelli, por ele transitar tanto na área da psicologia quanto da dramaturgia e do cinema.

Segundo Raffaelli, porém, outra possibilidade seria trabalhar a história utilizando as características do gênero Fantástico, sem buscar explicações lógicas para os fatos ou o comportamento autoilusório do mágico, imprimindo maior peso no aspecto sombrio da narrativa. Tal enfoque vinha, de certo modo, ao encontro de minha predileção literária por contos fantasiosos, com uma boa dose de mistério e suspense, oscilando entre o terror e o insólito, cujos autores que mais me inspiram foram Edgar Allan Poe e Nathaniel Hawthorne. Nesse caso, nem tudo precisaria ser necessariamente explicado dentro de uma lógica realista, ao mesmo tempo em que explorar o tema da fantasia poderia render maiores possibilidades ao meu argumento do que a ideia original de simplesmente tratar-se de uma patologia mental. De qualquer forma, busquei explorar o viés psicológico como base para estruturar os personagens e nesse sentido a psicanálise também me ajudou, embora isso nunca tenha sido discutido de forma muito direta durante as sessões de orientação.

Outra vantagem de se escrever sob o viés do Fantástico era ter liberdade de usar variadas referências imagéticas que pudessem explorar melhor os conhecimentos adquiridos no campo das artes visuais (já que se trata de um roteiro para cinema) e desencadear relações metafóricas que resultassem em diferentes leituras e interpretações, já que o intuito era criar uma história ambígua e surpreendente. Essa seria uma tarefa de criação bastante instigante e desafiadora e iria requerer um árduo trabalho de investigação dentro da teoria abordada, a cuidadosa análise sobre todas as possibilidades dramáticas e o difícil processo de escolha das opções mais adequadas na hora de escrever.

Desafio aceito, parti então para o estudo do gênero e para a análise de contos e filmes na mesma linha, alguns sugeridos pelo meu orientador, que tratassem de pessoas esquizofrênicas ou cuja trama conduzisse a uma interpretação errônea dos fatos e no final nos revelasse uma surpresa. Algumas dessas obras, as quais serão vistas mais detalhadamente na seção correspondente, me trouxeram inspiração para cenas e personagens, e as teóricas foram fundamentais para saber de onde eu deveria partir e como chegar aonde eu gostaria. Os manuais de roteiro, especialmente, me possibilitaram compreender melhor os meandros

necessários para estruturar a narrativa e obter os efeitos desejados no esboço do filme, tal como Poe (1847/2008) sugerira com relação à poesia.

O resultado foi um roteiro de longa-metragem de mais de 90 páginas, com cinco personagens ambivalentes e uma trama cheia de possibilidades que requereram quatro meses de intensa atividade mental e que, por vezes, quase me enlouqueceram em um processo obsessivo de querer encantar minha própria plateia e satisfazer minhas ambições literárias. Foi um processo de autoconhecimento e amadurecimento enquanto escritora, ora frustrante, ora entusiástico que, ao final, me proporcionou muita satisfação e realização pessoal.

A seguir, discutirei com mais detalhes cada parte do processo, começando pela revisão do gênero Fantástico e de Suspense, incluindo as referências fílmicas e literárias, passando pela descrição de alguns aspectos da construção da narrativa e dos personagens, pela análise das metáforas visuais e terminando com as conclusões. Em anexo e ao longo do texto se encontram diferentes versões das ideias originais e do argumento, um esboço das cenas iniciais segundo uma dessas versões, e o roteiro final.

1 ESCRREVENDO A PARTIR DA ESCOLHA DE UM GÊNERO

Quando escrevi o primeiro argumento de meu roteiro homônimo *O Ilusionista* (2013) eu não tinha ideia de inseri-lo dentro de algum gênero específico, fosse literário ou cinematográfico. Queria apenas criar algo ambíguo que suscitasse apreensão por parte do leitor a respeito da identidade do personagem principal e suas ações. Com o tempo, cheguei a pensar em algo no estilo suspense-policial onde desconfiamos de um crime, mas não temos certeza a respeito do assassino e de quem será sua vítima.

Minha história, porém, não soava muito “natural”, que poderia acontecer de “verdade”, mas contemplava um personagem bizarro que fazia mágicas e falava com uma vaca, de modo que sugeria aproximações com a fábula e, dependendo do tratamento dado, poderia tender à comédia, ainda que minha intenção fosse suscitar o medo. Então, ao ler a descrição da primeira cena do argumento em que eu falava de uma casa lúgubre envolta em neblina, meu orientador percebeu que o melhor era optar para um gênero que parecia ter mais a ver com tudo que eu estava querendo contar e explorá-lo em toda sua potencialidade, pois, de outro modo, minha história corria o risco de parecer esquizofrênica tanto quanto o personagem. Foi aí que entrou a escolha do gênero Fantástico e a sugestão de um autor que discorresse sobre o mesmo, no contexto da literatura, de forma bastante esclarecedora: Tzvetan Todorov.

1.1 O Fantástico segundo Todorov

O propósito aqui não é explicitar em profundidade a teoria literária, mas apontar nela o que foi importante na construção do meu roteiro. Portanto, serei breve, destacando apenas o mais relevante para o meu caso. De modo geral o Fantástico aborda o *sobrenatural* e esteve presente na literatura desde sempre: dos clássicos gregos (onde são mostradas as peripécias e intervenções dos deuses do Olimpo) passando por novelas europeias de cavalaria e pelas histórias de terror gótico (inspiradas no medo cristão exacerbado da idade média), destacando-se nas narrativas derivadas da tradição oral árabe e intensificando-se especialmente em contos e romances do século XIX, segundo Calvino (2004).

Se formos observar exemplos de obras acima sugeridas, veremos que as características das mesmas por vezes se confundem e oscilam entre as de outros gêneros definidos como o Horror, a Literatura Gótica, a ficção Científica e a Fantasia e por isso muitos autores tiveram dificuldade em definir o que realmente define o Fantástico. Nesse

sentido Todorov, em sua *Introdução à Literatura Fantástica* (2010) propõe uma classificação bastante esclarecedora e prática. Segundo ele, o Fantástico está entre o Estranho, que se pauta pelo real e o Maravilhoso, que se pauta pelo imaginário, podendo tender a um dos dois, conforme o tratamento do sobrenatural seja passível de explicação ou aceito como verdade. Para o autor, é difícil definir um sem mencionar o outro, assim é que ele organiza a nomenclatura de tais gêneros em Estranho-puro, Estranho-fantástico, Maravilhoso-fantástico e Maravilhoso-puro, onde a “arte fantástica ideal” se manteria na indecisão, nas palavras de Vax (1960 apud TODOROV, 2010, p. 50).

1.1.1 Os Limites

Para Todorov (2010), o Estranho sozinho é mais indefinível que o Fantástico e dele fariam parte uma gama de situações, incluindo histórias de terror e suspenses policiais onde as situações podem causar estranhamento e sensação de medo especialmente no personagem, mas terem uma relação de verossimilhança com a realidade ou apresentar coincidências bizarras, mas não impossíveis. Exemplos clássicos seriam os contos de Poe¹. Já o Maravilhoso se define por transitar totalmente no que é irreal, onde o exagero (no tamanho, na quantidade, na aparência) ou o exótico não causam nenhum estranhamento nos personagens e são aceitos pelo leitor como fazendo parte de outra realidade que não a do nosso mundo natural. A coletânea *As Mil e Uma Noites* faz parte desse gênero.

Assim, o Estranho-fantástico apresenta acontecimentos sobrenaturais ao longo da história que no final recebem uma explicação natural. O caso que se passa no mundo realista, mostrando uma criança que fala com uma fada e, no final se descobre que se trata de uma alucinação decorrente de problemas mentais, seria um exemplo clássico. Mas se aceitarmos que essa realidade faz parte de um mundo de fantasia onde fadas existem, então estaremos no gênero Maravilhoso. Por outro lado, se a mesma criança é vista como doente mental ao longo da narrativa e no final é levantada a hipótese de que talvez a fada exista, porque outra pessoa também a viu, então a história poderá pertencer ao Fantástico-maravilhoso. Essa explicação é um pouco tênue e a verdade é que o próprio autor sugere que esse subgênero estaria mais próximo do Fantástico em si, pois que ele sempre vai deixar uma dúvida.

Ainda dentro da definição daquilo que o Fantástico não é, Todorov (2010) menciona as suas relações com a Poesia e a Alegoria, quando a atenção do leitor se dirige mais à forma

¹ Ver, por exemplo, “*The Cask of Amontillado*” (1846), “*The Fall of the House of Usher*” (1839) e “*The Tell-Tale Heart*” (1843), entre outros.

do texto ou sua simbologia do que aos acontecimentos narrados. Para o teórico, a poesia, que prima pela forma, pelas rimas e pela simbologia, excluiria o fantástico porque este depende da reação do personagem a fatos evocados e, portanto é necessário que tais fatos sejam representados por meio da ficção. Tal explicação é um tanto questionável e não me cabe aqui entrar nessa discussão, mas eu apontaria o poema “O corvo”, de Poe, apenas para mostrar que o Fantástico pode ser abordado na Poesia. O que Todorov (2010) talvez esteja querendo indicar é que o que é narrado deva ser entendido como literal e não como uma manifestação lírica.

Já a Alegoria, segundo o autor, é “[...] é uma proposição de duplo sentido, mas cujo sentido próprio (ou literal) se apagou inteiramente.” (TODOROV, 2010, p. 69). Nesse caso, se a narrativa trata de acontecimentos estranhos ou personagens fantasiosos que estão ali como uma metáfora de outra coisa, ou indicando outro sentido que não o da própria história, então não se trata do gênero Fantástico segundo a definição do autor, mas de uma alegoria. O Realismo mágico, desenvolvido especialmente na América Latina durante o período de regime ditatorial, se enquadraria nessa categoria, onde narrativas mesclavam a fantasia à realidade para expressar a violência sofrida e pregar contra a política vigente de forma alegórica, tentando burlar a censura. Um exemplo clássico são as obras de Gabriel Garcia Márquez.

1.1.2 As Características

Dado aquilo que distingue o Fantástico de outros subgêneros semelhantes, o que o caracteriza, afinal? Para Todorov (2010) existem três condições necessárias para o estabelecimento do gênero: (i) um acontecimento estranho que provoque a hesitação do leitor diante dos fatos narrados, entre o que seria uma explicação natural e outra sobrenatural; (ii) tal hesitação ser ou não compartilhada por um personagem; (iii) e que o leitor recuse uma explicação alegórica ou poética para este fato, aceitando o que é narrado como literal. Das três condições, a segunda pode ou não ser satisfeita, mas quando o é, tende a reforçar a dúvida, especialmente se esse personagem é um narrador representado, pois ele pode estar equivocado a respeito do que narra ou então não ser confiável (porque é louco ou é mentiroso).

A respeito dessa marca discursiva, o autor diz que “[...] a primeira pessoa que conta é que permite mais facilmente a identificação do leitor com a personagem” (TODOROV, 2010, p. 92), convidando-o a entrar no universo ficcional de maneira mais confiante. E quanto mais natural tal narrador e mais sobrenaturais os fatos ao seu redor, maior será a hesitação

provocada. Na mesma linha, Ricardo Piglia, em “Novas Teses Sobre o Conto”, um dos textos de seu livro *Formas Breves* (2004a) comenta, mencionando Borges, que a marca da oralidade, em que a narrativa leva em conta a presença de um interlocutor, faz com que a “história pareça levemente incompreensível, feita de subentendidos”. (PIGLIA, 2004b, p. 101-102).

Outras marcas discursivas apontadas por Todorov (2010) referem-se ao uso de figuras de linguagem que deem margem à dupla interpretação, uma literal e outra num sentido diverso, de forma a sempre manter a ambiguidade da narrativa. Nesse caso, não se trata de Alegoria, pois esta nega o sentido literal. O autor também destaca a estrutura sintática da narrativa que costuma, de modo geral seguir uma gradação ascendente, com seu ponto culminante no final e que, para ser mais bem compreendida deve ser lida do começo ao fim, na ordem estabelecida, ou seja, de forma obrigatoriamente irreversível, mais do que em outros gêneros.

Por fim, o autor aborda os aspectos semânticos do Fantástico, partindo das possíveis funções que os elementos estranhos teriam dentro da obra, que são: produzir um efeito particular sobre o leitor (medo, curiosidade etc.); manter o suspense, pela organização especialmente fechada e, ao apresentar um universo distinto, propor uma experiência dos limites. Com relação à temática, as obras fantásticas geralmente abordam metamorfoses e seres sobrenaturais, como espectros, feiticeiros, animais míticos e objetos mágicos. Tais elementos, entretanto não seriam aceitos como parte da realidade da narrativa, mas transitariam no limiar entre o que seria o físico e o mental, entre matéria ou espírito, entre o que seria a palavra imaginada e a coisa em si, apagando, assim, o limite entre o objeto e o sujeito. O tempo aqui não é o tempo da vida cotidiana e tal como o espaço, assume outra dimensão.

Ao mencionar os temas tratados, Todorov (2010) os divide em dois grupos principais os quais seriam os temas do *Eu* e os temas do *Tu*. Os primeiros dizem respeito a questões de percepção, de como o sujeito vê o que lhe é externo. Já os segundos estão diretamente ligados ao desejo sexual e suas formas excessivas (ou consideradas estranhas, como o incesto e a necrofilia, incluindo a crueldade). Enquanto os temas ligados à percepção implicam em uma posição passiva diante do mundo, os temas ligados ao desejo e ao inconsciente implicam em ação sobre o mundo circundante do personagem. Em ambos os casos, a narrativa fantástica pode descrever sensações e experiências que poderiam ser semelhantes às de um psicótico ou drogado, presentes também em sonhos ou de cunho transcendental, considerando a crença religiosa. Sobre isso, Todorov (2010) conclui sugerindo interpretações em relação às

temáticas abordadas e retomarei esse assunto mais tarde, quando discorrer sobre as metáforas visuais.

A respeito de experiências oníricas, o Surrealismo, presente nas artes plásticas e em filmes de Luis Buñuel², por exemplo, é uma estética que pode melhor explicar as relações metafóricas e simbólicas produzidas por nosso inconsciente e apresentadas por meio de imagens. Aqui o objetivo seria causar o estranhamento sob outra perspectiva, não para ser compreendida diretamente, mas para que aquele que frui dessas imagens construa leituras em seu subconsciente. Em outras palavras, o Surrealismo, embora se utilize de elementos fantásticos e nos cause hesitação diante dos fatos narrados, não está preocupado com nenhum tipo de lógica ou possível explicação e não é o foco do presente trabalho. Portanto não irei me deter nesse subgênero.

1.2 Outros gêneros

Como mencionei antes a respeito de minhas intenções de criar um efeito de medo e suspense no roteiro, teço aqui algumas considerações sobre outros aspectos presentes no Fantástico que podem ser mais bem observados dentro dos Gêneros de Terror, Suspense e Mistério, sobretudo porque com relação ao cinema, é geralmente dentro desses gêneros que muitos filmes de cunho fantástico são incluídos.

Luís Nogueira (2010) define o Terror como um gênero cujo maior objetivo parece ser o de suscitar o desconforto e toda sorte de emoção negativa no expectador, numa experiência que se assemelha à catarse que purga o sofrimento através da contemplação estética. Segundo este autor, a adoção do ponto de vista do personagem que experiência o medo intensifica ainda mais essa sensação em quem assiste. Nesse sentido, Howard Phillips Lovecraft (H. P. Lovecraft) afirma que, em tal gênero, mais importante que o enredo é a presença de

[...] certa atmosfera inexplicável e empolgante, de pavor de forças externas desconhecidas, [pois é ela que vai suscitar a emoção pretendida] através da suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis. (LOVECRAFT, 2007, p. 17).

² Assistir, por exemplo, a *Le charme discret de la bourgeoisie* (O discreto charme da burguesia, 1972).

Os mecanismos para provocar tais sensações de horror geralmente se relacionam a figuras monstruosas e sobrenaturais ou humanas, porém grotescas e ameaçadoras, à exposição de violência e morte, regadas a muito sangue, em meio a cenários sombrios, fantasmagóricos e nebulosos. E situações surpreendentes que causem sempre muito susto no espectador.

O gênero de Suspense, por outro lado, ao invés de suscitar o horror de forma explícita, contorna seus limites de uma forma mais psicológica. Ele é descrito por Nogueira (2010) sob a nomenclatura do *Thriller* e se destaca por criar um efeito de intensa excitação e nervosismo, deixando no ar uma constante dúvida a respeito do destino dos personagens, conduzindo o espectador por falsas hipóteses e crenças até revelar um desfecho geralmente inusitado. A tônica desse tipo de filme é uma constante tensão dramática que “provém, em grande medida, do fato de as personagens atravessarem a história numa situação de risco quase fatal e de perigo iminente – como se a qualquer momento, e a todo o momento, algo de irremediável estivesse prestes a acontecer” (NOGUEIRA, 2010, p. 40).

A respeito de alguns aspectos observados sobre *Thriller*, Robert McKee (2006) faz uma distinção entre Mistério e Suspense: no primeiro caso, o público sabe menos de que os personagens; no segundo caso, ambos sabem as mesmas informações. Assim, no Mistério, o que prende o interesse do espectador é descobrir o que o personagem já sabe, mas sua empatia vai ser maior pelo personagem que, no Suspense, faz as descobertas junto com ele e espera, numa espécie de cumplicidade, para ver qual será o desfecho dos acontecimentos. McKee ainda menciona a Ironia Dramática, onde o espectador sabe mais que o personagem de modo que sua tensão gira em torno do que o personagem vai fazer quando descobrir os fatos.

Por fim, gostaria de abordar a Comédia Romântica e, por mais estranho que pareça mencionar tal gênero aqui, ele acabou perpassando por minha narrativa em alguns momentos, embora essa não fosse minha intenção e não será ele que vai caracterizar o meu roteiro. Mas, para que essa informação seja recuperada a seu devido tempo, cito mais uma vez Nogueira (2010, p. 22), que aponta nesse tipo de comédia um arco narrativo que varia de “um momento inicial de desdém e eventual ruptura do casal a um momento de aproximação e reconciliação no final”. Nesse caso, é importante atentar para o aspecto verbal e tirar proveito dos “jogos de linguagem, trocadilhos, insinuações e sentidos ocultos” (NOGUEIRA, 2010, p. 22) que venham a potencializar o efeito cômico que se quer criar.

De posse de todas essas referências teóricas a respeito dos gêneros, tratei de analisar os elementos de que já dispunha com relação a personagens, ambientes e enredo e buscar o que ainda faltava para inserir meu roteiro dentro da estética sugerida pelo meu orientador. Não que escrever sob a égide de um gênero fosse condição necessária para compor uma obra

de qualidade, mas senti-me mais segura para desenvolvê-la a partir de certos pressupostos. Felizmente, pude observar que muitos aspectos já estavam presentes no meu argumento, era apenas uma questão de afiná-los melhor ou intensificá-los. Porém, um detalhe importante abordado por Todorov (2010) e por Piglia (2004b) realmente ajudou a dar um norte definitivo ao roteiro, que foi a escolha de um narrador representado e seus desdobramentos, entre eles, a escolha de um ponto de vista.

A questão do narrador, as relações com o gênero Fantástico bem como os mecanismos que utilizei na construção do roteiro serão abordados no Capítulo 4. Antes, vejamos algumas obras filmicas e literárias, na sua maioria incluída dentro dos gêneros descritos, que me serviram de inspiração, de forma mais ou menos consciente.

2 A INSPIRAÇÃO VINDA DE CONTOS, FILMES E TEORIAS DO ROTEIRO

Tomando emprestada a célebre frase de Lavoisier, acredito que na arte literária e fílmica *nada se cria, tudo se transforma*. E, como mencionado antes, para Barthes (2004) nenhum texto tampouco é original. Assim, apresento abaixo as obras literárias e fílmicas que de modo mais específico e consciente me inspiraram na criação de meu roteiro, seja na forma, na estrutura narrativa, na temática ou na escolha de personagens e outros elementos. Por outro lado, certamente há um sem-número de outras obras (incluindo as artes plásticas e a música) que estão impressas de forma indelével em minha memória e que talvez em algum momento eu tenha resgatado, mas é provável que tenha feito isso de forma totalmente inconsciente e agora não posso apontar.

2.1 Referências Literárias

Com relação à literatura, na apresentação desse trabalho já mencionei minha primeira grande inspiração no sentido do processo criativo, que foi Edgar Allan Poe. Ele também me inspirou quanto à temática de cunho estranho-fantástico em conexão com o terror e o suspense, juntamente com Nathaniel Hawthorne. De Poe, atraíram-me a atmosfera lúgubre de seus contos - como em “*The Fall of the House of Usher*” (1839) e “*The Raven*” (1845) (onde um corvo atormenta um homem que chora a morte da esposa Lenore) - e a personalidade obsessiva e atormentada de seus personagens - como os narradores de “*The Tell-Tale Heart*” (1843) e “*The Cask of Amontillado*” (1846).

Acabei por usar o corvo, como elemento integrante do meu roteiro, incluindo até a forma como o pássaro se insinua na história, através de pequenas batidas, não na porta, mas no telhado. Também fiz menção ao nome da tia Leonora de Frederico, que não aparece, mas gostava de ler contos de terror e teria deixado para ele o livro preto, de Poe, que está em seu quarto. A relação do sofrimento do narrador do poema “O corvo” por Lenore, com a obsessão de Frederico em busca de sua Heter, não foram intencionais. Apenas agora, para ser sincera, me apercebo de alguma aproximação possível. Talvez seja um exemplo de uma intertextualidade feita de modo inconsciente.

Com relação a Hawthorne, sempre apreciei as relações metafóricas construídas de forma sutil em torno da sexualidade e da moral, como em “*Young Goodman Brown*” (1846b) e relacionadas a angústias psicológicas, como em “*The Birthmark*” (1846a). Inspirada neste último, eu havia escrito um conto homônimo que pensei em utilizar no roteiro, mas foi

descartado porque percebi que já dispunha de elementos suficientes e o excesso poderia atrapalhar.

Através da leitura de *Formas Breves* (2004a) de Ricardo Piglia, principalmente “Novas teses sobre o conto” (PIGLIA, 2004b), interessei-me pelos contos mencionados de Jorge Luís Borges, especialmente “As ruínas circulares” (BORGES, 2005c). Neste um homem cria em sua imaginação um ser que se desenvolve cada vez que seu criador o sonha, até que percebe que é ele próprio sonhado por outro alguém. Essa relação me fez pensar em Heter, a ilusão de Frederico, como a possível narradora da história³ e essa teria sido uma solução bastante engenhosa, mas em função de todas as mudanças estruturais e nos diferentes significados que isso implicaria no roteiro, acabei por descartá-la. Todavia, ainda penso em escrever outra versão do roteiro onde aplicarei essa alternativa.

Outro conto de Borges (2005b), “O jardim das veredas que se bifurcam”, foi-me sugerido pelo orientador no momento em que eu pensava em tais escolhas. Nele, o escritor trata da circularidade do espaço e do tempo e conta duas histórias simultaneamente. Dele, o meu orientador destacou um determinado trecho que tinha muito a ver com todo o processo que eu estava enfrentando e as minhas intenções, mas isso será retomado depois, ao falar da construção do roteiro:

Em todas as ficções, todas as vezes que um homem se enfrenta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Ts’ui Pen, opta - simultaneamente por todas. Cria, assim, diversos futuros, diversos tempos, que também se proliferam e se bifurcam. (BORGES, 2005b).

A leitura do ensaio de Piglia (2004b) também me remeteu a esse conto, mas ressaltando a importância de se trabalhar com dois temas simultâneos que, no final do relato, se interseccionam, e desviar a atenção do leitor através de sinais equivocados, revelando também no fim, o que estava cifrado, mas presente no coração da história. Tais considerações sem dúvida reforçaram o modo como eu gostaria de estruturar minha narrativa.

Por fim, meu orientador sugeriu o filme *Rashômon* (1950), de Akira Kurosawa, filme homônimo baseado nos contos “*Rashômon*” (1915) e “Dentro de um bosque” (1922), de Ryūnosuke Akutagawa (2008), neste segundo várias versões de uma mesma história são contadas pelos personagens que a viveram. O termo ‘*Rashômon*’ foi incorporado ao uso popular como uma circunstância na qual a veracidade de um acontecimento é difícil de ser confirmada devido a testemunhos conflitantes de diferentes testemunhas. Acabei me detendo

³ A questão da escolha do narrador é explicada com mais detalhes no próximo capítulo.

apenas nos contos e aproveitei esse termo, que é também título do filme, para dar nome ao pássaro que acompanha o cigano e cuja presença perturbadora, seja para Frederico, seja para Sofia, indica que o momento que cada um experimenta é passível de dúvida enquanto “real”.

2.2 Referências Fílmicas

Antes do período de orientação eu já havia assistido a vários filmes que mostravam personagens cuja percepção da realidade se provava equivocada no final, ou porque eram esquizofrênicos ou porque haviam sofrido uma transformação e não haviam percebido. No primeiro caso estavam *O Clube da Luta* (1999), de David Fincher, *Uma Mente Brilhante* (2001), de Ron Howard, e *Ilha do Medo* (2010), de Martin Scorsese, e depois me foi indicado outros que abordavam personagens com algum tipo de loucura, entre eles: *Um Estranho no Ninho* (1975), de Milos Forman, e *Spider* (2002), de David Cronenberg. A respeito deste último, voltarei a falar depois.

No segundo caso, os filmes que mais me impressionaram, chegando a me causar uma sensação de imenso desconforto no final (quase uma espécie de iluminação às avessas, fazendo-me duvidar por um instante da minha própria realidade), foram *O Sexto Sentido* (1999), de M. Night Shyamalan, e *Os Outros* (2001), de Alejandro Amenábar. Ambos contam a história de personagens que morreram e não sabem, só o descobrem no final, juntamente com quem assiste ao filme. O fato de a narrativa mesclar a ilusão do personagem à do próprio espectador foi o que mais me atraiu nesses e na maioria dos filmes citados anteriormente.

Entre todas as obras, a atmosfera nebulosa de *Os outros*, que se passa num casarão isolado no meio do campo e a organização da trama nos conduzindo por um caminho que depois se prova falso, o medo perpassando pelos personagens e a suspeita de que todos escondem algum segredo ficaram de alguma forma impregnados no meu imaginário. Definitivamente era isso que eu gostaria de fazer no meu roteiro.

No que diz respeito a filmes que trabalham com o gênero Fantástico em seus aspectos mais fantasiosos e formais, incluindo seres sobrenaturais ou monstruosos e uma ambientação mais surreal, eu cheguei a pensar em *O Labirinto do Fauno* (2006), de Guillermo del Toro, pela carga de ambivalência e significados metafóricos, mas depois percebi que este filme fazia parte do realismo mágico com conotações políticas, o que não era meu foco.

O Gabinete do Dr. Caligari (1920), de Robert Wiene, e *Malpertuis* (1971), de Harry Kumel, também exploram situações e personagens do imaginário, porém no final explicam a

fantasia através de aspectos psicológicos. Em ambos, o personagem principal que narra indiretamente a história, mostra no final que é louco e está em um manicômio. Essa estrutura inspirou minha primeira versão de roteiro quando decidi que a história de Frederico precisava ser narrada por ele para alguém e que esse alguém poderia ser um médico que se revelaria como tal apenas no final. Porém, de *Malpertuis* o que mais me chamou a atenção foi a quantidade de imagens, personagens, situações, a riqueza de detalhes e significados que, assim como em contos fantásticos descritos por Todorov (2010) e a exemplo de outros filmes, de cunho surrealista, sugeriam a necessidade de tornar a minha trama mais complexa e acrescentar mais elementos para realmente suscitar a ambiguidade e os diferentes níveis de leitura que eu desejava.

Em termos de filmes surrealistas, meu orientador também sugeriu *Eraserhead* (1977), de David Lynch, que me serviu de inspiração no sentido de não me preocupar em tornar explícita uma situação que apresento no roteiro (a experiência de Sofia no poço e no milharal durante a noite) e que pode tanto ser uma alucinação, um sonho ou uma experiência real vivida pela personagem. No entanto procurei manter certa lógica na cena para justamente manter a hesitação da personagem e do leitor em relação ao que realmente havia acontecido.

O último filme a que assisti foi *A Hora do Lobo* (1968), de Ingmar Bergman, que também tinha uma atmosfera sombria, temática sinistra e personagens obsessivos e ambíguos, muito próximos ao que eu pretendia explorar no meu roteiro. Mas foi, sobretudo, a presença de uma narradora (que por vezes se mostra confusa a respeito do comportamento estranho do marido e no final nos sugere que ela própria acabou por desenvolver algum tipo de loucura) e a ambiguidade a respeito do que aconteceu com ela (se está morta ou conseguiu sobreviver à tentativa de assassinato por parte do marido) que me mostraram como trabalhar a hesitação proposta pelo gênero fantástico até o fim.

Há também filmes que tem ilusionistas como personagens principais e seus truques como um grande mistério, que são: *O Grande Truque* (2006), de Christopher Nolan, onde a obsessão de dois mágicos concorrentes em agradar suas plateias os leva a extremos; e *O Ilusionista* (2006), de Neil Burger, onde o sobrenatural acaba explicado como um truque de magia.

Para concluir, retomo *Spider*, que usa os mesmos artifícios descritos anteriormente (dar falsas pistas, ter um final surpreendente etc.), mas minha referência a ele acabou por surgir no final do meu roteiro, e foi somente depois de incluí-la que me lembrei do filme (outro caso de intertextualidade feita de modo inconsciente). Na história de Cronenberg, trata-se de uma psicose envolvendo a infância e a percepção doentia que o personagem

menino tem de sua mãe, confundindo-a com uma prostituta que supostamente toma o lugar dela ao lado do pai. Ele imagina que o pai assassina a mãe para ficar com a outra e então a mata, mas descobre depois que ambas eram a mesma pessoa. No caso do roteiro, também indico uma relação semelhante entre Heter e a mãe de Frederico e que talvez esta sim, o tenha abandonado ou então, foi morta por seu pai. A razão dessa novidade no roteiro, porém, não tinha a ver com minha trama original e será explicada adiante.

2.3 Referências Teóricas sobre o Roteiro

De posse do embasamento teórico do gênero e do conteúdo, e das referências filmicas e literárias, parti em busca de orientações formais a respeito da estruturação de roteiro, desenvolvimento de personagens e das cenas, nos livros e manuais de Sidney Lumet (1998), Syd Field (2001) e Robert McKee (2006). Este último, sobretudo, foi um companheiro inseparável através do qual me pautei à medida que escrevia e sentia alguma dificuldade para continuar.

Embora muitos critiquem o uso de “manuais de roteiro” e concordo que eles não devam ser seguidos como um modelo rigoroso, acredito que as explicações e as sugestões esboçadas em alguns podem de fato ser muito úteis, dependendo do tipo de filme que se quer fazer. No meu caso, eu tinha um objetivo em mente que era criar o efeito de hesitação e suspense, através de uma trama ambígua, em diferentes níveis e com um final surpreendente. Os manuais, portanto me ajudaram a chegar nesse objetivo em certos momentos e em outros, acabei por obedecer ao que a narrativa, então mais estruturada, pedia, para que o resultado como um todo fosse satisfatório. Em suma, segui conselhos, mas usei de minha criatividade e bom senso.

Quase todos os aspectos abordados por livros como os de McKee, por exemplo, lido extensiva e atentamente, foram levados em consideração na hora de fazer minhas escolhas, mas não teria como esboçar tal processo aqui dentro do espaço limitado desse memorial reflexivo que lida com tantas variáveis. Assim, nos próximos capítulos selecionarei as considerações dos autores referentes a, apenas, alguns aspectos que achei importantes mencionar na construção do roteiro, quando se fizer necessário.

3 A CONSTRUÇÃO DA NARRATIVA

Como já mencionei, meu trabalho de criação foi como um experimento científico. Eu tinha uma hipótese original, mas ela estava um tanto solta e eu precisava de certas “condições” para testá-la. Aliás, a maioria dos textos que escrevo segue uma metodologia, como forma de resolver um enigma ou montar um quebra-cabeça. Isso não significa que defendo o uso de regras ou da lógica como única forma de escrever, já que várias vezes deixei minha imaginação “correr solta”, mas como esse é um trabalho acadêmico, que trata da Teoria do Roteiro, é sobre a abordagem metodológica que quero discorrer.

Dadas todas as variáveis mencionadas até agora e dentre tantos aspectos que podem ser observados na construção da narrativa eu selecionei cinco que, a meu ver, foram fundamentais: as premissas iniciais e a escolha do narrador; a definição dos personagens, seus conflitos e desejos; a arquitetura dos atos e das cenas; a definição do clímax e da resolução; e as metáforas visuais. Para feitos didáticos cada aspecto será discutido separadamente, mas de alguma forma uns influenciaram os outros e não houve uma sequência linear dos problemas e soluções, mas idas e vindas constantes em todos os aspectos simultaneamente.

3.1 Inserindo a história no gênero Fantástico e as premissas iniciais

Antes de começar meu processo de produção do roteiro como TCC, eu já dispunha de um argumento, desenvolvido em uma disciplina de um semestre, que expus de forma resumida na introdução, contendo muitos elementos e seguindo uma estrutura de curta-metragem, com economia de personagens, espaço e tempo. Era a história de Frederico e Heter⁴, a minha premissa inicial, em que já havia alguns elementos de natureza mais fantasiosa e assombrosa, como números de mágica, a presença de um pássaro negro, neblina, um baú misterioso e a sugestão de um túmulo ou altar. Mas ainda faltavam mais elementos nesse sentido para tornar a trama mais complexa e ambígua, com diferentes níveis de leitura, a exemplo de *Malpertuis*, embora esse, a meu ver, fosse exagerado no aspecto narrativo e visual.

Como no desenvolvimento do argumento a ideia era de Heter ser uma alucinação, eu pensei em acrescentar situações em que ela fosse vista por Frederico, mas não necessariamente por outra pessoa, de modo que precisava criar pelo menos um novo

⁴ Tal argumento pode ser conferido em anexo

personagem ou outra testemunha para atestar a loucura do mágico. Além disso, precisava intensificar o clima de mistério e medo, por isso, pensei por exemplo, em inserir um sonho, onde Frederico vê uma situação apavorante de Heter tirando sangue de sua vaca, mas isso ocorre depois do desaparecimento da jovem e cria a dúvida de ela o estar perseguindo como um fantasma, caso ele a tenha matado. Mais tarde, ele encontraria pistas de que alguém esteve realmente tirando sangue de sua vaca e a ambiguidade entre sonho e realidade fica patente. A suspeita nesse caso, poderia recair no novo personagem.

A definição das outras premissas decorrente dessas veio em parte da leitura de Todorov (2010), e também através das considerações complementares de Piglia (2004b) a respeito dos contos de Borges, todas muito instigantes. Essas leituras, entretanto me colocaram em um novo dilema, que era a escolha do foco narrativo.

3.1.1 O ponto de vista e a forma discursiva escolhida

Quando se fala de hesitação diante de fatos narrados (como a descrita dentro do gênero Fantástico), equívocos e surpresas (como sugere Piglia(2004)) e de ilusão (que é o tema abordado no meu roteiro), estamos falando de *percepção*, ou em outras palavras, *ponto de vista*. Para que pudesse estabelecer a ambiguidade a respeito do que é narrado na história do mágico, tanto para o personagem quanto para o espectador, precisava que houvesse um ponto de vista que não fosse onisciente (pelo menos não até o final), ou seja, que não nos desse a certeza a respeito do que estava sendo contado porque a palavra do narrador sobre si mesmo poderia não ser confiável ou poderia estar equivocada.

No cinema, essa questão pode ser entendida como *focalização* e, a esse respeito, Mauro Pommer (1996), citando a teoria de Gennete sobre *foco narrativo*, estabelece uma classificação do que seriam os diferentes tipos de focalização. Segundo ele, a *focalização é zero* (ou *onisciente*) quando o espectador é levado a conhecer todos os fatos e o que se passa na mente de todos os personagens. A focalização é *interna fixa* quando temos o ponto de vista somente de um personagem e sabemos tanto quanto ele. Se esse ponto de vista varia de um personagem para outro, temos a *focalização interna variável*. Porém, se a focalização é a do narrador que conta os acontecimentos de fora da narrativa, ou seja, ele conhece os fatos que observa, mas não o que se passa na mente dos personagens, então a *focalização é externa*. Podemos ainda ter a *focalização múltipla*, quando o foco varia entre interno e externo.

No roteiro proposto, variar o foco narrativo de um personagem para o outro possibilitaria confrontar a veracidade dos fatos narrados e assim, resolver ou manter a

ambiguidade para o(s) personagem(ns). Por outro lado, eu queria que essa ambiguidade fosse resolvida (ou não) para o espectador no final, e por isso seria importante ter um foco narrativo onisciente nesse ponto (ou então um foco externo, mantendo a dúvida até o fim). Resultou daí que eu precisava de pelo menos *dois narradores, em dois momentos diferentes*. Eu também estudava a possibilidade desses dois narradores virem a ser a mesma pessoa, e as implicações disso serão vistas a seguir.

Para efeito de simplificação, de agora em diante eu não usarei mais o termo *focalização*, mas apenas *ponto de vista*, desse ou daquele personagem, para evitar confusões com a terminologia e especialmente porque, na escrita do roteiro, a focalização acabou variando de tal forma que somente a análise dela renderia outro memorial reflexivo.

3.1.2 Definição das condições necessárias impostas pela autora

Tendo todas as considerações anteriores em mente e os meus objetivos de criar uma história ambígua, de final surpreendente, decidi ampliar isso em *dois níveis* (para os personagens principais e para o espectador) e estabeleci que minha história deveria apresentar *dois narradores e duas tramas*. Uma trama - a *micronarrativa* sobre a vida de Frederico com Heter - é contada por ele a um interlocutor (nesse caso Frederico é o primeiro narrador). A segunda trama - a *macronarrativa* sobre o encontro de Frederico com esse interlocutor - é contada para o espectador por meio de um segundo narrador (representado, mas ainda indefinido em uma espécie de Prólogo e depois no Epílogo, sendo que, o que ele narra é o filme em si). Seria esse segundo narrador que nos revelaria todos os mistérios e poderia ou não ainda nos deixar em dúvida sobre tudo.

Além disso, essas duas tramas deveriam de alguma forma ser conduzidas através de equívocos e da ambiguidade e ter um ponto de intersecção, imbricando-se uma na outra. Finalmente, o desfecho de ambas seria deixado para o final, e este deveria ser surpreendente. Portanto, incluindo os elementos de que eu já dispunha no argumento inicial, as premissas (ou as condições necessárias escolhidas pela autora para desenvolver seu roteiro) ficaram assim detalhadas:

1. **Frederico** vê **Heter**, mas ela não existe, é sua imaginação. Ele tem uma **vaca** real;
2. Frederico conta sua história (**A primeira Trama** ou **Micronarrativa**) sob o **ponto de vista dele** para um interlocutor, para gerar a dúvida;

3. Em dado momento vemos a **Micronarrativa** sob o **ponto de vista da vaca**, que não vê Heter, para revelar que esta é alucinação de Frederico. A criação de um segundo personagem reforçaria tal ponto de vista;
4. Há um **narrador** representado, que conta a **Segunda Trama** ou **Macronarrativa**, que é o encontro de Frederico com seu interlocutor e cujo ponto de vista ainda não está definido (pode ser qualquer dos personagens ou outro que não apareceu) e em dado momento vai revelar o ponto de vista da vaca sobre Heter (seja por ela mesma ou por sugestão do interlocutor, ou por uma alternativa ainda não escolhida);
5. Há um final da história de Frederico com Heter, incluindo esse interlocutor (**Microfinal**), e há outro final mostrado pelo segundo narrador em relação à segunda trama (**Macrofinal**);
6. Ambos os finais devem ser reveladores: o **microfinal** revelando o que houve com Heter, e o **macrofinal** revelando quem é o narrador que nos conta toda essa história;
7. O tema central em ambas deve ser o da ilusão, em vários sentidos (inclusive amorosa).

Para facilitar a compreensão dessas premissas, segue um esboço visual no Quadro 1 a seguir, sobre o que seriam as relações entre as duas tramas ou narrativas. Restava agora, escolher quem seria o segundo narrador.

Quadro 1: Esboço visual da Narrativa

<p>Macronarrativa - Narrador começa a contar a história (escrevendo um livro e/ou falando como voz over no prólogo). Introduce Frederico e seu interlocutor como o início do filme a que se assiste.</p> <p>Micronarrativa - Frederico conta sua história.</p> <p>Microfinal - A ilusão de Frederico é descoberta através do ponto de vista da Vaca e/ ou de outros.</p> <p>Macrofinal - Desfecho da Macronarrativa e final do filme. Descobrimos quem é o narrador e suas implicações no epílogo.</p>
--

Fonte: A Autora (2013)

3.2 A inserção de novos personagens - a escolha do narrador e do interlocutor

Nessa etapa do processo criativo, eu já havia decidido sobre a existência de outro personagem, independente do interlocutor e/ou narrador, para ser alguém que viria a despertar

o ciúmes de Frederico em relação a Heter e, em dado momento, testemunhar sobre a loucura do mágico ou levantar outras suspeitas, como no caso de a vaca de Frederico ter sido molestada por alguém (no sonho ele vê Heter fazendo isso), tornando a trama assim mais dinâmica e complexa. Tal personagem seria um cigano⁵.

Além desse, eu tinha em mente criar uma segunda personagem feminina para que pudesse trabalhar a busca de Frederico por uma segunda plateia e ao mesmo tempo o suspense a respeito do que o mágico faria com essa personagem. Essa e outras mudanças viriam depois a incrementar a lista de premissas e dar corpo ao argumento final. Mas ainda faltava escolher o interlocutor e eu me detinha ao mesmo tempo na escolha do segundo narrador. Até então, a segunda figura feminina não havia sido escolhida. Uma possibilidade era de que essa personagem tivesse alguma relação com o interlocutor.

3.2.1 Alguns problemas na escolha do narrador

Num primeiro momento, pensei em um médico como interlocutor (que na macronarrativa exerceria o papel de segundo narrador), o qual levaria Frederico a dar-se conta de sua própria loucura, no final da história, no estilo de alguns filmes antes citados. Esse mesmo interlocutor-narrador poderia ser também um escritor numa referência metalinguística, e cheguei a esboçar um início de roteiro que pode ser conferido em anexo. Mas meu orientador me desafiou a pensar em outras possibilidades e disso resultou numa análise mais sistemática, feita por mim, de todos os prós e contras na escolha de diferentes narradores para a macronarrativa.

Quadro 2: Possibilidades X Problemas X Soluções na escolha do Narrador

Narrador	Como fica na história	Efeitos	Problemas / Implicações	Soluções / Alternativas
1. Doutor (Diferente de Frederico, pode ser igual ao Cigano)	Na macronarrativa o narrador é um escritor que está narrando a	O ato de criar a história se dá simultaneamente com o momento em que ela é	A história tem muitas interrupções por parte do narrador, pode haver possíveis	Organização do roteiro de modo a não deixar dúvidas da sequência. O rosto do

⁵ A respeito da escolha e função dos personagens, ver a seção correspondente, com mais detalhes.

	<p>história e interage com Frederico no papel de um médico que no macrofinal encerra a história como se fosse ele mesmo um possível “louco” em uma clínica.</p> <p>No microfinal Frederico desaparece (como se ele fosse um fantasma que estivesse preso ao seu próprio passado e Heter apenas sua imaginação).</p>	<p>narrada, onde ruídos, visões ou personagens do presente do escritor/doutor /louco se mesclam ao momento em que ele está conversando com Frederico e podem se mesclar com a história do próprio mágico.</p> <p>Microfinal: fantástico e macro, estranho.</p>	<p>confusões ou falta de compreensão por parte do leitor;</p> <p>O ponto de vista da vaca ficará sujeito à sugestão do narrador (o que implicaria em onisciência por parte dele, ou não).</p> <p>A voz do narrador no prólogo vai ficar igual a voz do doutor e isso pode entregar o final.</p>	<p>doutor / narrador só é conhecido no final.</p> <p>No macrofinal, o doutor/ narrador encerra seus escritos, guarda o livro dentro do baú de Frederico e é chamado por uma mulher que se parece com Heter e pode ser uma enfermeira.</p> <p>A voz over é substituída por palavras escritas.</p>
2. Frederico	<p>O início e tudo o mais ficam como a versão anterior. Mas esse “narrador / louco” da versão anterior</p>	<p>Efeito similar ao anterior no início e meio da narrativa.</p> <p>Frederico é ilusionista em</p>	<p>Mesmas da situação anterior. O microfinal tem que ser modificado</p>	<p>O ponto de vista da vaca surge como sugestão do doutor no meio da conversa com Frederico.</p>

	<p>que no início pensamos que é o doutor, no Macrofinal final se revelando sendo Frederico. No Microfinal Frederico não é um fantasma, (mas pode ele mesmo fazer o doutor “desaparecer”, ou não)</p>	<p>todos os sentidos, qual o verdadeiro Frederico? Surpresa porque o narrador não é o doutor no final. Efeito duplamente fantástico.</p>	<p>O ponto de vista da vaca vai ficar sujeito ao de Frederico, e é preciso pensar em alternativas para esse ponto de vista surgir. A voz do narrador vai ficar igual voz do mágico e isso pode entregar o final.</p>	<p>No macrofinal, ocorre o mesmo que o caso anterior, mas aqui Frederico pode ser ou o médico que escreve ou um louco.</p>
3. Cigano	<p>Seria preciso mudar todo o começo e pensar na forma de interlocução.</p>	<p>Não pensado</p>	<p>Terei que fazer mudanças estruturais profundas.</p>	<p>Não pensado</p>
4. Vaca	<p>Na macronarrativa a voz que começa a narrar é over, mas na micronarrativa ainda temos a figura de um interlocutor</p>	<p>Algo semelhante ao anterior. Efeito de maior surpresa final. Maior coerência para explicar o ponto de vista</p>	<p>Como será a voz da vaca no início da narrativa (se for feminina, vai ficar um pouco óbvio), se for masculina, pode ficar</p>	<p>Tem que ser muito bem pensado.</p>

	<p>que ouve Frederico, só que essa conversa acontece na presença da vaca (eles podem estar no bosque ou no caminho), mas a vaca precisa ser a testemunha da versão de Frederico para poder “narrar” essa história e depois dar a dela.</p>	<p>da vaca. O estranho levado ao extremo, a dúvida de ser a vaca paira no ar e isso retoma o fantástico tanto na micro quanto na macronarrati va. Se a vaca fala, cai no maravilhoso.</p>	<p>confuso para o espectador relacionar à vaca. Não se pode substituir a voz por palavras escritas. Final de Frederico e do interlocutor (que antes era o doutor) ainda indefinidos.</p>	
5. Heter	<p>Mesma situação anterior, só que no macrofinal se descobre que a narradora é Heter (não está viva e nem é um espírito, mas a própria ilusão do personagem que conta a</p>	<p>A surpresa e o fantástico levado ao extremo. Ilusionista é o mágico, o narrador e o processo narrativo em si, ou o próprio espectador. “O que sonha</p>	<p>Mesmo problema de voz da vaca no prologo (se feminina, vai ficar óbvio). Possibilidade de o espectador não entender que Heter é imaginação do personagem</p>	<p>Tem que ser muito bem pensado.</p>

	história). Ou então a interlocutora de Frederico é outra mulher (a segunda figura feminina) e não o doutor.	é sonhado”	Frederico e é ao mesmo tempo a narradora dessa história. Final do mágico e do ilusionista ainda não definido.	
--	--	------------	--	--

Fonte: A Autora (2013).

Tal esboço não chega a ser rigoroso e se mostra incompleto, mas na ocasião me ajudou a estabelecer argumentos perante meu orientador sobre o que eu poderia ou não fazer, e tornar mais claro para ele e para mim, as implicações de cada escolha. Tal método me parece uma boa forma de proceder na criação de uma narrativa, especialmente se sujeita a certas premissas ou se o objetivo é provocar algum efeito específico. Acabei por usar tal método no restante da criação do roteiro em alguns momentos, porém sem fazer anotações formais, mas mentalmente. O dilema das escolhas, aliás, foi uma tônica constante no meu processo criativo. Eu queria optar por todas simultaneamente, como o contista do “Jardim das veredas que se bifurcam”, mas infelizmente era necessário descartar algumas em função de outras.

3.2.2 Outras complicações

Pela análise do esboço anterior, decidir quem contaria cada história tinha a ver com o que cada narrador saberia a respeito de si e dos outros personagens em momentos distintos da narrativa, bem como a maneira como essa segunda voz narrativa apareceria para o espectador. Mas acima de tudo, tal escolha implicaria em diferentes significados com relação ao tema tratado. Escolher o narrador não se resumia a resolver, apenas, a questão do ponto de vista, afinal, a outra condição que eu me havia imposto era de que trataria da temática da ilusão no nível das relações amorosas e da busca constante do artista em encantar ou manter a ilusão da

sua plateia, os dois relacionados à questão da conquista. E completando a lista, eu queria manter uma trama coesa e unificada, por isso, para mim cada personagem deveria ter uma função específica e fundamental que, de algum modo influenciasse na dos outros⁶.

Selecionando para essa posição, o ponto de vista que havia pensado - do doutor ou de Frederico - de certo modo me daria mais possibilidades para tratar a temática da ilusão em outros níveis, já que esse narrador poderia fazer o papel de quem reflete sobre isso a partir das situações vivenciadas por Frederico com Heter e uma segunda mulher. De certo modo, portanto, ficaria mais coerente na macronarrativa que esse narrador fosse humano.

A presença do doutor sendo o interlocutor e ao mesmo tempo o narrador o tornaria também duplamente necessário e ainda haveria a possibilidade desse narrador se confundir com o próprio Frederico no final, ou seja, que o doutor e Frederico fossem dois alter-egos do mesmo narrador que conversariam entre si na micronarrativa (e assim ficaria a hesitação sobre quem seria quem ou quem teria criado o quê).

No outro extremo, se eu selecionasse a vaca como a narradora da macronarrativa, haveria várias consequências negativas. Temia que a temática da ilusão acabasse por ficar muito diluída por um lado, pois aí a ênfase dada estaria mais em trabalhar o ponto de vista do que a temática. Além disso, esta narração soaria um tanto incoerente, pois parecia mais natural que um narrador humano refletisse sobre questões de natureza humana do que uma vaca, e temia que a narração por meio dela e suas possíveis reflexões soassem meio forçadas e levassem a trama mais para o cômico do que para o suspense e mistério fantástico. Para completar, colocar um animal falando como sendo algo “normal” na narrativa me colocaria dentro do gênero Maravilhoso e me afastaria da premissa original (isso era uma orientação e não uma imposição, mas fazia parte do Fantástico manter a hesitação mais do que no Maravilhoso).

Quanto à função do personagem, se eu escolhesse a vaca, o interlocutor de Frederico pareceria meramente um acessório e Frederico um louco qualquer. Embora a vaca narradora me parecesse uma alternativa bem criativa em termos de ponto de vista, ela poderia quebrar a possibilidade de desdobramentos da narrativa e dos personagens masculinos: eles acabariam ficando meio que objetivos demais.

Sobre a narração ser do ponto de vista de Heter, algumas das vantagens decorrentes das escolhas de Frederico e/ou do médico poderiam valer, mas meu medo era que no final ela

⁶ Essa questão tem a ver com o que mais tarde verifiquei na leitura de McKee, onde os personagens secundários geralmente servem para suscitar os conflitos dos personagens principais e os forçarem a fazer escolhas.

parecesse um espírito de alguém que morreu e não uma ilusão narrando a sua própria história (como o ser que sonhou, mas foi sonhado de “Ruínas Circulares”, como eu gostaria).

Além da questão do narrador secundário, ainda faltava definir a segunda personagem feminina e a forma de participação dela na trama. Cheguei a pensar em colocá-la como filha ou assistente do médico para que tivesse contato com Frederico, e, embora ela não tivesse sido explicitada no esboço que fiz sobre a escolha do narrador, ela veio a ser uma possibilidade de foco narrativo. Mas nesse caso, teria o problema da voz da macronarrativa ser feminina e entregar o final como apontei com respeito de Heter e também o fato de estar colocando personagens demais e ter que criar um enredo muito mais complexo para dar conta de todas as suas relações.

Em suma, tudo indicava que meu narrador seria um homem e que este seria também o interlocutor de Frederico e eu me sentia segura em tratar as coisas dessa forma. Porém percebia em meu orientador certo descontentamento a esse respeito e isso me manteve hesitante sobre que caminho tomar. Por fim, houve um momento em que numa de suas propostas - as quais sempre me pareciam um novo desafio a contornar e um enigma a resolver em vez de me trazer uma solução imediata - ele me sugeriu que Heter e a vaca fossem os desdobramentos da mesma personagem, o que implicaria uma mudança total em toda a estrutura narrativa, bem como no foco e no tema que eu estava tratando.

Nessa altura, a “volta do parafuso”⁷ tinha sido demais, então me posicionei, revi todas as peças que estavam em jogo e criei uma solução totalmente diversa a respeito do interlocutor, dando ao mesmo tempo à vaca, que parecia fora do páreo, a chance de ser novamente a narradora da macronarrativa, porém sem de todo explicitá-lo.

3.2.3 Reviravolta e a escolha de Sofia

A solução encontrada para resolver os vários problemas apontados foi definir o interlocutor do mágico como sendo a segunda personagem feminina, assim ela teria a função de despertar nele o desejo de conquistar uma nova plateia (e daqui surgiria algum tipo de relação amorosa entre ela e o mágico), o ajudaria a descobrir a respeito de suas alucinações, e ao mesmo tempo seria objeto de suspense com relação ao que o mágico faria com ela, se a mataria também ou não, já que pairava no ar a suspeita de ele ter matado Heter (até que se

⁷ Aqui lembrando outra história de cunho fantástico, de Henry James (1898/2004).

descobrisse que ela era uma miragem). Tal solução era uma economia e tanto na estrutura narrativa. Assim nasceu Sofia⁸.

Além do mais, havia a possibilidade de esta segunda personagem ser também o narrador da macronarrativa, mas ela não estaria de todo identificada, mantendo a ambiguidade até o final através de uma voz feminina, porém envelhecida, que poderia indicar uma das duas personagens femininas ou a vaca. Tal voz poderia ainda ser masculina, imitando a de uma mulher, aumentando a ambiguidade e as possibilidades do segundo narrador ser homem.

Para tanto me pareceu necessário que todos os personagens estivessem presentes durante a macronarrativa em todos os eventos (para poderem assim ser, oniscientes de tudo que estavam contando e esboçarem seu ponto de vista com mais propriedade ou, então como meros observadores dos fatos, os tivessem presenciado). Restava agora decidir como Sofia entraria na história e como ela se relacionaria com o personagem principal e os demais. Isso gerou o primeiro esboço de argumento, destacando a macronarrativa, que foi aos poucos sendo burilado, e sofreu inúmeras transformações até chegar ao roteiro final. Em um segundo estudo de caso, eu cheguei a novas soluções. Tais argumentos estão resumidos na seção seguinte, juntamente com o primeiro esboço de escaleta, e lá serão abordadas as questões mais estruturais que dizem respeito à organização dos atos dramáticos.

3.3 Estruturando o argumento e arquitetando as cenas

Robert McKee (2006) diz que, para ser boa, uma história precisa ser bem contada. Segundo ele e de forma resumida, isso significa mostrar a busca de um personagem por um desejo e os eventos significativos que levam este personagem a se afastar ou se aproximar da realização desse desejo, de modo que no decorrer da história haja uma mudança de valores (expressados em termos do que é positivo ou negativo). Na mesma linha, a organização do drama clássico, como descrito por Syd Field, em seu *Manual do Roteiro* (2001), estabelece a divisão da narrativa geralmente em três atos: primeiro ato ou apresentação (dos personagens e suas metas), segundo ato ou confrontação (dos personagens com situações ou outros personagens conflitantes) e terceiro ato ou resolução (onde tudo se conclui com o personagem atingindo sua meta ou sofrendo algum tipo de transformação).

⁸ Mais detalhes a respeito dessa escolha e da sua importância na trama podem ser vistos na seção que trata dos personagens.

Minha proposta inicial de roteiro, trabalhado nas aulas de Argumento Cinematográfico tratava de um mágico cuja busca era a de satisfazer sua esposa, mas como ele não conseguia, acabava por desfazer-se dela para partir em busca de outra plateia (ainda que tudo isso se passasse na sua cabeça). Parecia obedecer ao princípio de design de McKee e dos três atos. Porém, na época eu fui desafiada a criar uma trama mais ambígua e um final mais aberto e acabei por de certa forma comprometer essa estrutura: havia um personagem e os seus conflitos, mas não ficava muito claro onde ele queria chegar e o que acontecia no final.

De qualquer modo tentei dar a ele algum tipo de estrutura e organizei esse argumento inicial de curta-metragem, anterior ao TCC e queria agora torna-lo um roteiro de longa-metragem. A primeira ideia era continuar a narrativa de onde havia parado a primeira, mas com a inclusão do prólogo e um narrador na trama, e as novas ideias decorrentes das teorias estudadas, teria que reestruturar tudo novamente. Então tracei o primeiro esboço do novo argumento, onde enfatizava o que surgiu de novo e a macronarrativa, deixando para incluir a seu tempo a micronarrativa quase como se fosse um pacote fechado dentro da outra. Os resultados são mostrados a seguir.

3.3.1 Esboço da estrutura inicial do primeiro novo argumento

- 1) O prólogo começa com a voz feminina de uma pessoa mais velha (ou pode ser neutra, indefinida em termos de gênero) falando da situação inusitada daqueles quatro personagens (o mágico, cigano, Sofia e a vaca), estarem ali no meio do mato: o mágico diante de uma espécie de túmulo coberto de areia ameaçando a vida do cigano que está amarrado e apavorado, a mulher assustada apontando uma arma para o mágico tentando entender quem é o criminoso e a vaca observando tudo;
- 2) A voz *over* do prólogo diz que para melhor entender como aquela história chegou naquele ponto é melhor deixar que o personagem a conte. Há a suspeita de que o corpo de Heter esteja ali. Assim temos a dúvida de quem é o suspeito do crime e de qual é o mistério, sugerido desde o início;
- 3) O mágico tenta explicar para Sofia o que está acontecendo e começa a contar sua história com Heter e do desaparecimento dela, mas de que alguma forma há a suspeita de ela estar morta e ser um fantasma que aparece para ele e ter molestado sua vaca. Em dado momento, o mágico resolve desenterrar o túmulo e todos descobrem que ali não existe nenhum corpo;

- 4) O cigano confessa que ele roubou o leite da vaca e tentou entrar na casa do mágico (o flashback acontece sob o ponto de vista da vaca que agora assume a narração) e Frederico percebe que tudo foi sua imaginação;
- 5) No final, Sofia vai embora com o mágico e o cigano foge. A vaca se identifica como narradora e finaliza a narrativa sugerindo que aquela segunda mulher também era imaginação do mágico (isso satisfaz a questão da “segunda plateia” de que o mágico precisava buscar para si para poder se sentir feliz, como eu sempre havia pensado no meu conto original);
- 6) A vaca sugere se tudo não seria sua própria imaginação para lidar com a vida entediante que tem.

É importante observar que tal esboço ainda apresentava vários problemas com relação ao tratamento da temática da ilusão em todos os níveis e em relação ao gênero e às premissas que eu havia me imposto. Nele também não apareciam os elementos de cunho fantasioso que eu já havia decidido incluir na narrativa (entre eles o sonho e as visões de Frederico). Em um segundo estudo de caso, eu cheguei, então, ao seguinte:

1) Alguns elementos pensados para tornar a trama mais coesa e instigante:

- 1.1) O prólogo começa a partir da visão de um poço e um balde que balança e range. A voz feminina em over diz que gosta de ouvir e contar histórias e de tantas que já presenciou às vezes se confunde, sobre quais são reais e quais são fantasias;
- 1.2) Sofia é uma espécie de bióloga ou psiquiatra homeopata, ligada em pesquisas de plantas e crenças exóticas. Ela está catando plantas perto de um poço, de repente ela se assusta com a presença da vaca e Frederico a agarra por traz chamando-a de Heter;
- 1.3) O cigano os espreita sem ser notado, mas a voz *em off* que narra a história sugere que ali havia mais alguém (percebido pela vaca). Começa a se formar uma neblina e Frederico e Sofia vão para debaixo de um puxado que havia ali perto. No caminho eles passam por um poço e Frederico diz a ela que tome cuidado;
- 1.4) Lá começam a conversar e Frederico conta sua estória com Heter. Há vários flashbacks. A bióloga Sofia começa a desconfiar que Frederico possa ter tido alucinações e comenta das plantas que achou na região que

são alucinógenas. Frederico sonha com Heter e encontra os rastros do leite. Ele conta seu sonho para Sofia quando a encontra;

- 1.5) Frederico resolve desenterrar seu baú. O cigano está escondido ali também e é surpreendido por eles em algum momento e o segredo do baú é revelado. O cigano toma uma droga preparada pela bióloga e confessa que andou mexendo na casa de Frederico e no estábulo. Por fim, tudo se revela sob o ponto de vista da vaca.

2) Coisas que serão resolvidas/ acrescentadas em dado momento:

- 2.1) O cigano tem um gato chamado Rashômon que vai, em alguns momentos desviar atenção para eles como sendo suspeitos. Quando o cigano é pego por Frederico na noite de chuva no puxado, ele acaba confessando que tentou roubar as coisas dele e o leite da vaca. Tudo leva a crer que Frederico estava tendo alucinações;
- 2.2) O cigano revela o segredo do baú (esse elemento seria decorrente do conto que escrevi inspirada em "*The Birthmark*", que posteriormente descartei) que faz Frederico revelar que tinha a mancha no corpo que se transformava e se tornou mágico por conta desse poder estranho, mas abandonou tudo quando uma das manifestações da mancha acabou por causar a morte de sua assistente. Ele então decide fazer a cirurgia e esconde parte do tecido retirado do corpo em um vidro dentro de um baú. Tenta voltar a fazer mágicas, tempos depois, e conhece Heter que se encanta por ele, mas quando ele não tem mais o que oferecer, ele teme que ela descubra seu segredo;
- 2.3) Ainda há a suspeita de Frederico ter matado Heter, mas a vaca assume a narração e confessa para o espectador e confirma que Heter não existia. A medida que conhece a vida de Frederico e sua personalidade extravagante, a bióloga fica cada vez mais interessada nele. O cigano vai embora. A vaca encerra a narração dizendo que talvez todos aqueles personagens tenham sido uma invenção dela própria para sobreviver à sua vida entediante;
- 2.4) **Epílogo:** um mês depois, a bióloga está no sítio com Frederico, aparentemente os dois estão tendo um caso amoroso. A bióloga sai para dar um passeio pelas redondezas e se aproxima do poço que aparece em outro momento. Uma câmera subjetiva se aproxima e ela é empurrada para dentro e então aparece que quem a empurrou foi a vaca, que termina a

narração dizendo que ela não poderia deixar que outra mulher voltasse a tomar as atenções de seu dono. Ouve-se um mugido e Frederico desperta de um sono na escuridão exclamando Felícia.

3.3.2 *Esboço da primeira escaleta como tentativa de organizar o roteiro*

De posse do primeiro esboço, ainda que o mesmo se conflitasse com algumas das minhas premissas (como veremos depois), parti para a estruturação de uma possível escaleta das cenas, para poder visualizar melhor como toda essa ideia ainda um tanto amorfa poderia se transformar em um roteiro. Retomando Syd Field (2001), busquei então reorganizar tudo em *atos* e identificar quais seriam os *pontos de virada*, ou os eventos determinantes na narrativa que a fariam seguir em alguma direção. Assim, juntei o novo esboço com o antigo argumento, estabelecendo uma ordem, através de setas, mostrando todas as sequências (ou conjunto de cenas), organizando de um lado a micronarrativa (quadro branco), de outro a macronarrativa (quadro escuro), com os flashbacks (contorno diferenciado) e sugerindo três pontos de virada (contorno mais espesso). Um esboço representando o argumento mais estruturado pode ser conferido conforme a Figura 1, na página 52 a seguir.

3.4 **A crise e o clímax do processo**

Se for comparar o primeiro esboço geral de argumento (que mais parece uma tempestade de ideias), incluindo o gráfico que o organiza melhor, com o roteiro final, poderá ser observado que alguns dos elementos permaneceram (o poço, o sonho de Frederico, o nome Rashômon, o interesse de Sofia), enquanto outros (o segredo de Frederico relacionado a uma mancha, a vaca matando Sofia e falando explicitamente, o gato) acabaram sendo totalmente descartados, ou porque embaralhavam a trama demais, ou empurravam a narrativa para o Maravilhoso, o Cômico.

Além disso, alguns desses elementos comprometiam a ambiguidade e afastavam a temática da ilusão do tratamento desejado, diluindo os vários significados. Foi preciso me voltar às minhas premissas para saber que elementos manter e quais tirar. Mas esse não era o meu único problema. Apesar de ter avançado bastante em termos de teoria e procedimento criativo, o que eu tinha até então era apenas um esboço, faltava-me estabelecer uma estrutura para começar a escrever o roteiro, o qual, segundo McKee, só pode ser escrito com facilidade se baseado em um argumento muito bem delineado. As coisas ainda me pareciam soltas,

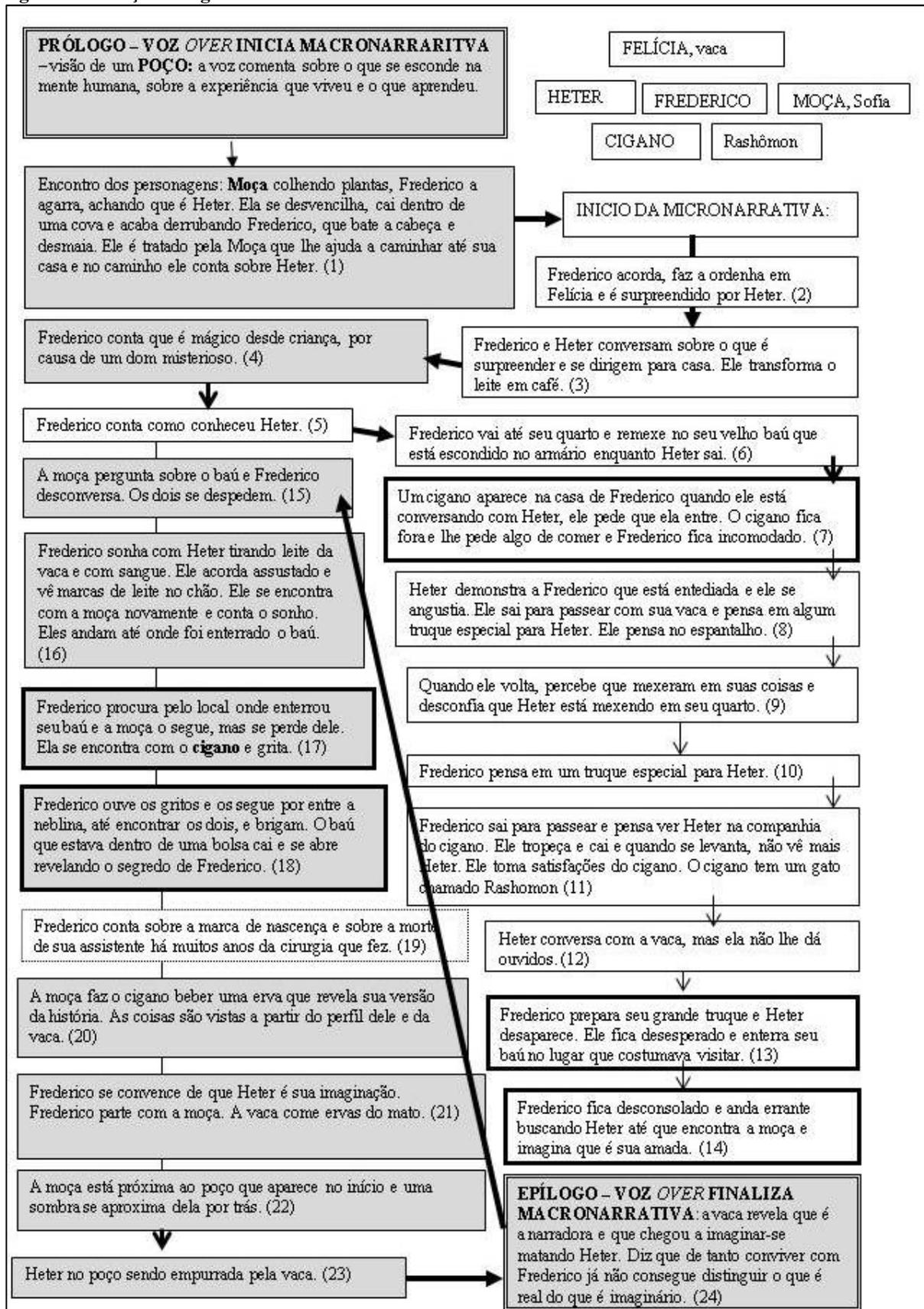
especialmente no que dizia respeito à revelação do comportamento alucinatório do mágico e seu segredo e a maneira como ele faria Heter desaparecer. E ainda faltava decidir como seria o clímax da macronarrativa.

3.4.1 *Recorrendo a McKee – Parte 1*

Esse foi um dos momentos mais difíceis do processo. Sentia-me emperrada e não sabia muito bem por onde começar. Eu tinha sugestões gerais da estrutura “ideal” de roteiro por um lado, a temática e as premissas de outro, e isso parecia conflitante, mas foi justamente o fato de me pautar pelos princípios da boa escrita de uma história, sugeridos por McKee (2006), que me fizeram avançar nos meus objetivos, me dando por assim dizer, um rumo como escritora.

Tal autor propunha uma organização de roteiro mais sistematizada, onde os eventos são organizados em: *incidente incitante* (aquele que deflagra a busca do personagem principal por algo); as *complicações progressivas* (onde os conflitos que o personagem vai enfrentar, seja interno ou externo, se desenvolvem); a *crise* (que é o momento de decisão extrema, um ponto de virada) que vai produzir o clímax (uma revolução completa nos valores do personagem, de forma irreversível) ou acontecer em conjunto com ele; e a *resolução* (para mostrar as consequências do clímax, resolver o que ficou para trás, como em uma subtrama, por exemplo). Retomando minhas premissas e o último esboço de argumento, eu tinha duas tramas, então eu tentei aplicar os princípios de design descritos por McKee (2006) nas duas, para tornar ambas interessantes.

Figura 1: Esboço de argumento



Fonte: A Autora (2013), a partir de McKee (2006).

Nesse ponto do processo, já estávamos em final de outubro (sendo que o levantamento da teoria e das premissas iniciais havia acontecido em agosto) e eu precisava dar seguimento a tudo de forma mais ágil. Seguindo o que me sugeriu Raffaelli, comecei então a primeira versão do roteiro, aplicando alguns princípios de McKee às cenas que eu já sabia que estariam presentes, as quais eram:

- O prólogo: para apresentar o primeiro narrador que introduz a macronarrativa e algumas considerações sobre o que ele busca (através de seus questionamentos) introduzindo a atmosfera do Fantástico e da hesitação diante do que vamos ver;
- O encontro de Frederico com Sofia (apresentando ambos e a busca do mágico em reencontrar Heter), através de algum incidente incitante que os aproxime de forma não tão casual e os mantenha juntos para que o mágico conte a ela sua história: Frederico confunde Sofia com Heter e esta o machuca sem querer, assim os dois acabam por travar conhecimento, até que a chuva que os faz parar em um abrigo e o mágico ganha tempo para falar de seu passado;
- O início da micronarrativa e seu respectivo flashback, apresentando Heter e a busca de Frederico por satisfazer Heter, introduzindo aí e ao mesmo tempo, o tema a ilusão no nível amoroso e artístico. Nesse ponto percebi que precisava de um incidente incitante para deflagrar os conflitos de Frederico, por isso antecipei a aparição do cigano para logo despertar os ciúmes do mágico;
- A visita do cigano à casa de Frederico, aumentando os ciúmes do mágico e depois a ida deste ao acampamento do cigano, levantando suspeitas sobre ele não ser alguém confiável e para propor situações onde Heter é vista por um e não pelo o outro (para fomentar as hesitações e ambiguidade procuradas). Estas cenas estariam dentro das *complicações* da narrativa;
- As transições entre as cenas da micronarrativa e as em que Frederico está conversando com Sofia sobre seu passado e as complicações que ocorrem entre os dois (Frederico é romântico e sedutor e Sofia é cética e prática);
- A cena em que Frederico se depara com o corvo Rashômon (um elemento de cunho fantástico que eu havia decidido colocar na narrativa, substituindo o gato) e a multiplicação deles para intensificar o clima sombrio e de ansiedade;
- A mágica do espantalho que eu já havia decidido colocar como uma mágica especial que Frederico tenta para agradar Heter e que foi escolhida na falta de alternativa melhor até então.

Todas essas cenas estavam claras para mim e a sua escrita foi algo relativamente rápido. O seu polimento depois demorou muito mais numa infinita reescrita e recolocação das cenas em lugares diferentes, sobretudo as últimas. Também percebi que a macronarrativa estava ganhando um peso maior e adiando cenas da micronarrativa e, então, veio-me a ideia de mantê-las correndo de forma mais paralela (de modo a imbrica-las melhor) e nesse sentido decidi que a mágica do espantalho que Frederico apresentaria para Heter o seria de forma simultânea para Sofia.

Melhor ainda, seria fazer com que o clímax da micronarrativa, que era a mágica especial em que Frederico faz Heter desaparecer, ocorrer no momento em que a probabilidade de ele ser um assassino fica evidente para Sofia, ou seja, culminando com o clímax da macronarrativa também. Nesse sentido, essa seria uma ótima solução e me deixou bastante animada, assim fui avançando aos poucos na escrita do roteiro. Porém eu não sabia como construir as outras cenas e relacioná-las umas com as outras. Eu sabia as motivações de Frederico, mas quais eram as de Sofia? Como manter seu comportamento verossimilhante diante das coisas cada vez mais bizarras que começavam a acontecer⁹? Quais eram as mudanças que eu iria desencadear em ambos no final da narrativa? Como manter os equívocos e a hesitação? Como continuar a tratar a temática da ilusão nos três níveis? Novamente empaquei.

3.4.2 Recorrendo a McKee – Parte 2

Aqui, a continuação da leitura de McKee, agora com um propósito mais objetivo de resolver problemas e não apenas conhecer a teoria, veio em meu socorro novamente. Ao me deter na análise dos personagens, percebi que de alguma forma, algumas coisas eu já havia inserido no roteiro de maneira assistemática e “intuitiva”, mas não intencional, então comecei a reforçar situações e diálogos para intensificar os efeitos decorrentes dos princípios que o autor sugeria, os quais são:

⁹ Algumas dessas questões são observadas dentro do capítulo que fala dos personagens.

<p>A) Curva dos personagens (como começam e como terminam).</p>	<p>Micronarrativa:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Frederico é emocional, inicia sentindo-se vítima, iludido e sujeito a paixões, termina responsável por seus próprios atos, desiludido e apático. Oscila entre culpado e inocente ao longo da narrativa; • Sofia é racional, inicia o filme de maneira cética e desconfiada e termina mais sensível e cativada por Frederico; • Heter inicia viva e termina inexistente; • Felícia inicia inocente e termina suspeita; • O cigano inicia suspeito e termina inocente e inofensivo (isso acabou não ocorrendo, ele é um estereótipo); • O processo de ilusão/desilusão (amorosa e em relação à arte) dos personagens principais é simultâneo e pretende sustentar a base argumentativa do filme que trata do tema da ilusão.
<p>B) Mudança de valores menores dentro das cenas ou sequências.</p>	<p>Macronarrativa:</p> <ul style="list-style-type: none"> • O narrador é um mistério no início e no final é desvendado. • Aquilo que parece real, no final se mostra um equívoco, aqui a ilusão tratada em outro nível. <ul style="list-style-type: none"> • Cada cena procura se alternar entre o negativo e o positivo (alterações entre alegre e triste, desconfiado e confiante etc.), organização das cenas de modo a intercalar as mudanças de valores; • As mudanças de valores gerais obedecem à mudança de valores dos personagens; • Mudanças de valores maiores no início e fim das duas narrativas, carregando a visão de mundo da autora: na resolução, Frederico volta ao comportamento ilusório e Sofia volta a se decepcionar no amor.
<p>C) Inserção de <i>BEATS</i> para intensificar algum acontecimento nas cenas.</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Com relação a isso, passei a organizar melhor alguns acontecimentos dentro das cenas de modo a fazer com que eles somassem ao intensificar determinadas emoções. Por exemplo, decidi fazer com que o cavalo de Sofia desaparecesse no meio da noite e depois ressurgisse

	<p>assustando-a, passando pela sua experiência com a vaca tentando derrubá-la no poço para finalmente ela dar de cara com uma figura ameaçadora no milharal e então desmaiar, descobrindo depois que foi um sonho.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Organização das cenas de modo a levar a determinado evento de forma gradativa e ao mesmo tempo, criar espaço para alternar momentos de calma ou euforia e tensão. Nesse caso, o sonho do milharal de Sofia deve anteceder a mágica do desaparecimento de Heter porque esse seria um evento mais importante e “climático” do que o outro.
--	---

Fonte: A Autora (2013), a partir de McKee (2006).

Se numa primeira vista, tal tentativa de escrever o roteiro seguindo princípios parecia um exercício meramente formal, acabou por tornar-se um grande facilitador na hora da tomada de decisões e no ato de seguir as premissas que eu havia estabelecido.

3.4.3 Voltando à questão do gênero e do ponto de vista

Eu mencionei anteriormente que em dado momento minha narrativa lembrava elementos da comédia romântica e isso se deve, sobretudo, ao clima de paquera entre Frederico e Sofia e os diálogos entre eles, em que ambos às vezes fazem ironias, retomando o que outro disse em um contexto anterior, ou sugerindo situações que mostram que Sofia oscila entre se render ou não aos encantos do mágico. Mas o objetivo não era uni-los e fazê-los felizes para sempre, mas criar um “falso sinal”, como sugere Piglia (2004) a respeito do conto, e um estranhamento a respeito daquela situação inusitada entre dois seres que se atraem, mas tem um mistério por trás. Principalmente, era necessário que houvesse um clima amoroso na narrativa para falar de ilusão nesse sentido. Assim, acabei mesclando situações de maior suspense depois e em que Sofia tem o sonho no milharal, para quebrar esse clima de romance e trazer a história de volta ao ambiente do Fantástico.

Quanto à definição da vaca Felícia como narradora, eu nunca havia pensado em mostrá-la falando (o que colocaria o gênero Fantástico em xeque, pois então estaríamos no Maravilhoso, assim como a seriedade do que eu havia tratado até então), mas sim revelar seus pensamentos (fosse através de voz *em off/ over* ou por mostrar o ponto de vista dela como algo imaginado por outra pessoa). Nesse caso duas coisas me ocorreram:

- Para manter o gênero fantástico, depois de a vaca encerrar seu discurso no final, pensei em colocar Frederico sugerindo em voz alta (a imitação da voz feminina do prólogo é dele) que está imaginando a vaca contar uma história (um final circular e aberto, lembrando “As Ruínas Circulares” de Borges (2005c)). Assim, em última instância é Frederico o narrador de tudo.
- Em dado momento, Sofia encararia a vaca que parece prestes a jogá-la dentro do poço e como que entra em transe e ouvimos a voz em over da vaca contar seu ponto de vista (câmera subjetiva da vaca olhando para Sofia e vice-versa). Sofia sai do transe e faz algum movimento com a cabeça e fala em voz alta alguma coisa que nos dá a sensação de ela estar imaginando tudo aquilo.

Nesse sentido a primeira opção foi mantida e a segunda, acabou por desdobrar-se em um sonho ou alucinação de Sofia e depois a imaginação dela ou de Frederico, como se fosse a vaca, para poder ver seu ponto de vista.

Com relação a ter um narrador da macronarrativa que se mantivesse presente em todas as cenas para poder ter testemunho de tudo, eu tentei manter a vaca o mais presente possível de modo que ou ela presenciasse os fatos ou depois ouvisse os outros personagens comentando sobre eles (o que não era exposto em todas as cenas, mas poderia ficar implícito). O mesmo sucedia se o narrador fosse Frederico. Por fim, não me preocupei mais tanto em manter essa lógica porque afinal, como havia sugerido meu orientador, no gênero Fantástico eu não precisava explicar tudo. Assim deixei um pouco para o espectador ficar se perguntando.

O resultado de todas as novas decisões foi organizar o roteiro conforme o esquema dos quadros 3 e 4 a seguir, numa tentativa de simular as fichas que McKee (2006) sugere como forma de trabalho.

Quadro 3: Esquema para organização do roteiro (continua).

Nível da história	Evento	Valor	Duração	Elemento-chave
1) P	Pedras no poço	Neutra	Curta	Voz narrativa Mãos Pedras
2) S	Encontro com Sofia	- Neutra	Média	Buraco Chuva
3) H1	Início do Flashback	+ -	Média	Nebulina Vaca Leite
4) S	Comentário	- Neutra	Curta	Leite e Heter
5) H2	Encontro com Heterquermesse	Neutra +	Curta	Quermesse Paixão
6) S	Comentário	Neutra	Curta	Paixão
7) H1	Conversa na cozinha e cidade, encontro com Andrés	- + -	Média	Paixão e tédio Passeio na Cidade, Violino
8) S	Comentário	-	Curta	Crimes
9) H1	Heter quer saber os segredos de Frederico	- +	Curta	Novos truques
10) H1	Quarto de Frederico	Neutra	Média	Bau Caixinha
11) H1	Chegada de Andrés	Neutra -	Média	Violino Corvo
12) S	Chuva para – ponte caída	- +	Média	Alimentam a vaca
13) S	Sofia alimenta Felícia	- +	Média	Espiga
14) H1	Heter não é vista por Felícia	+ -	Curta	Espiga
15) H1	Milharal - Estábulo	- +	Longa	Corvos, Milhos Espantalho
16) S e H	Mágica do Espantalho	+ -	Longa	Pai alcoólatra
17) H1	Mágica do Espantalho	+ -	Longa	Heter infantil
18) H1	Frederico vê seu bau remexido	-	Média	Briga com Heter
19) H1	Acampamento visão de Heter	+ -	Média	Violino fumaça
20) S	Sofia prepara um alimento e pergunta sobre as comidas de Heter		Longa	Comida cogumelos
21) H1	Frederico conversa com Heter e decide fazer a mágica especial –			
22) H1	Mágica especial de Heter – ela desaparece			
23)	(Frederico tem o sonho de Heter tirando sangue da vaca)	-	curta	Sangue Ins erir esta cena antes
24)	Sofia e Frederico vão até o estábulo e descobrem o sumiço do cavalo	- +	longa	Leite derramado

Fonte: A Autora (2013), a partir de McKee (2006).

Quadro 4: Esquema para organização do roteiro (continuação).

25) S	Sofia fica preocupada e decide ir embora			
26) S	Sofia encontra Andrés			
27) S	Sofia tem um insight sobre Heter e volta para o sítio	+	Longa	
28) S	Sofia come o cogumelo e tem uma visão de Felícia matando Heter	+ -	Media	
29) H1	Felícia joga Heter no poço	- +	Longa	
30) S	Sofia revela a Frederico que ele tem abluções			
31) S	Sofia decide ficar com Frederico			
32) S	Frederico conversa com nova ablução e Sofia vai embora	- +		
33) E	A vaca empurra Heter no poço e encerra a narrativa			

Fonte: A Autora (2013), a partir de McKee (2006).

As colunas escuras mostram a macronarrativa e as claras a micronarrativa. As letras referem-se à Heter, Sofia, Prólogo ou Epílogo. O destaque na linha H2 refere-se a um segundo *flashback* não linear, com o mesmo personagem. Os outros destaques referem-se aos pontos de virada na narrativa. Eles serviram para mostrar como voltar a organizar as cenas depois novamente para equilibrar a estrutura narrativa. Percebi por exemplo que havia pontos de viradas seguidos que eu precisava repensar. Também nessa tabela procurei observar o tempo de duração de cada cena, para manter certo equilíbrio rítmico dentro de cada trama e como elas se intercalariam, de modo a deixar o roteiro dinâmico. Nem todas as cenas tinham as mudanças de valores definidos. O que aconteceu é que eu ia dessa organização para o roteiro e depois voltava a ela, por vezes modificando-a, até que o processo já estava de algum modo internalizado e eu acabei por deixá-la de lado. Acabei por fazer muitas anotações em papel, mesmo.

Nem tudo nessa tabela foi descrito anteriormente nas novas considerações e vice-versa, ou aparece no roteiro final, mas ela serve como um exemplo do método que eu segui por um algum tempo. O desaparecimento de Heter, por exemplo, aqui aparece antes do sonho que Frederico teve com ela e o sumiço do cavalo e o sonho de Sofia no milho, depois essa ordem se inverteu. O argumento final pode ser conferido conforme o Anexo 2.

3.4.4 Amadurecimento: a curva dramática da escritora

Nesse momento eu creio que havia chegado onde queria, experienciar o processo e aprender com ele. Mais ainda, refletir sobre ele. Percebi que escrever o roteiro, mesmo sem ter tudo organizado era produtivo no sentido de que, um acontecimento colocado no papel me dava novas ideias ou pedia novas tomadas de decisão. Ao mesmo tempo, escrever os diálogos me permitia perceber melhor as dimensões psicológicas dos personagens. Era como se eles ganhassem vida própria e eu os descobrisse ao invés de criá-los, ou como se outra história além das minhas intenções originais se revelasse (ou então a reforçavam e a tornavam mais clara para mim mesma) à medida que eu escrevia.

Por outro lado, ter algumas partes organizadas em forma de argumento me deu mais tranquilidade e definição na hora de escrever certas cenas, enquanto que escrever algumas que não estavam plenamente planejadas, me fazia avançar e voltar, e despender muito mais tempo reescrevendo vários diálogos, por perceber mais adiante alguma necessidade diferente de conectar as cenas em questão (e ter que mudá-las), ou por ter novas ideias que colocavam em jogo alguma cena anterior. Mas isso deve fazer parte do processo, não? Assim como na vida, lá pelas tantas, a gente vai descobrir que poderia ter feito diferente, perdemos tempo em caminhos mal trilhados, temos que voltar atrás e começar tudo de novo. A diferença é que o roteiro permite apagar o passado e refazer tudo. Na vida, não, embora seja possível escrever novas histórias.

3.5 Resolução

Bem, meu roteiro estava quase pronto, mas faltava, dentro da minha necessidade de estabelecer uma lógica interna para a estrutura, criar um final convincente dentro dos meus objetivos. A primeira tentativa, realizada em meados de dezembro se deu às pressas e tendeu o desfecho para a comédia romântica: os personagens, que no início estavam separados e eram opostos, acabavam juntos no final de forma apaixonada. Fazia parte da minha intenção de falar de ilusão amorosa, mas não de um modo explícito e exagerado como ficou.

Além do mais, a maneira como juntei o clímax das duas histórias soava um tanto ridículo: Sofia forçava Frederico a desenterrar o baú onde supostamente estaria Heter, ameaçando-o com uma faca e assim os dois viam que Heter não estava morta. Ao mesmo tempo a razão para Sofia voltar para Frederico era débil: uma cigana lhe dizia que tinha encontrado o amor de sua vida e que ele poderia estar correndo perigo (ele havia falado em se matar). E por fim, eu não tinha uma mágica definida para fazer Heter desaparecer e que fosse verossimilhante do ponto de vista da micronarrativa. Nesse ponto vi que McKee (2006) tinha

toda razão dizendo que uma história deve começar por seu clímax e então depois devemos voltar para organizar tudo que nos leve a ele. Foi justamente o meu maior problema, não ter definido tal clímax desde o começo de forma clara.

Revisei então o roteiro desde o começo e comecei a reescrever totalmente o final, através de um sem número de anotações em papel e teste das possibilidades no roteiro em si. Foram vários tratamentos de várias cenas durante um mês intensivo de trabalho até chegar à segunda alternativa de roteiro. Retomando, então o que precisava ser feito, eu tinha clara a ordem das cenas e do que queria contar, mas não sabia bem como fazer isso: seria o desafio de criar uma mágica especial para fazer Heter desaparecer; uma razão para Sofia permanecer ao lado de Frederico mesmo ele sendo suspeito de loucura; a maneira como ela iria expressar o seu carinho pelo mágico no final e a forma como ela se encontraria com Andrés sem se afastar tanto do sítio. Todas essas questões estavam ligadas mais à lógica interna da narrativa do que a princípios de construção formais. Eu precisava descobrir melhor qual era essa lógica.

Foi então que, do nada, tive um insight (inspirado provavelmente em *Spider*, como falei nas referências filmicas): relacionar Heter com a mãe de Frederico, passando a suspeita de crime para seu pai. Se de um lado isso comprometeria o tratamento da temática da ilusão amorosa, no sentido de que o problema de Frederico não se resumiria a ele ser um conquistador de mulheres, por outro satisfazia as necessidades internas da narrativa, pois Sofia mais facilmente tenderia a se sentir menos ameaçada pelo mágico, que não seria um assassino. Era preciso, agora, desobedecer às minhas premissas um pouco em função de um objetivo maior, a história em si. O resultado foi propor as seguintes soluções:

- As alucinações de Frederico e as que Sofia teria tido seriam em decorrência do uso de cogumelos alucinógenos, substância usada como tempero na comida e que já fazia parte dos hábitos da família, de modo que seu pai e sua tia sofriam do mesmo mal;
- Sofia iria chegar a essa explicação decorrente de várias pistas dadas ao longo da narrativa;
- Em dado momento, seria dada a pista da existência da mãe de Frederico, relacionada à Heter, e essa informação seria dada pelo cigano (que era na verdade um caixeiro-viajante, que estava acampado por ali e ouvira falar do passado do mágico);
- O baú revelaria não apenas a ausência de Heter, mas todas as referências do passado de Frederico e as relações de Heter com a mãe dele;

- Sofia ficaria ao lado de Frederico de modo quase maternal, para cuidar dele;
- Frederico sofreria um choque inicial e depois se recuperaria aos poucos, mas não conseguiria conviver com a realidade e voltaria a se “iludir” e Sofia se decepciona;
- No final a vaca nos coloca em dúvida sobre a existência de Heter novamente ao lembrar-se da imagem desta sendo jogada no poço, ao mesmo tempo em que deixa ambíguo se tudo aquilo não seria a imaginação de Frederico ou sua lembrança, fingindo que fala através da vaca.

Segunda versão pronta, restava-me agora colocar a prova todo o experimento, que era submeter o roteiro à leitura de alguém, para ver se a narrativa funcionava. Até então, tirando as interlocuções e discussões sobre o narrador com meu orientador, e sua leitura da primeira versão, meu processo de escrita tinha sido um ato solitário. A “cobaia” dessa vez foi um dedicado amigo, César Izurieta, que fez uma leitura cuidadosa e concordou que a maioria dos aspectos formais de fato cumpria os objetivos propostos, mas de certo modo, a trama se desequilibrava no final, provendo muitas informações de uma só vez.

Eu também sentia isso e, assim, o que fiz foi antecipar algumas coisas na ordem da história, por exemplo: as roupas de Heter, não estariam numa mala que é desenterrada no final mas sim numa mala apresentada antes para Sofia por Frederico (com a vantagem de que essa cena reforçava as dúvidas sobre a existência de Heter de modo positivo). E a mala foi substituída pelo baú usado anteriormente, o que aumentava a sua significação em vários sentidos. Em suma, o que seria problema, se convertia em solução para melhorar o que ainda faltava arrumar. E assim, escrevi a terceira versão (cada uma com seus próprios tratamentos).

Finalmente estava mais satisfeita com essa nova versão e o processo de encontra-la me pareceu o da descoberta do enigma: como se a história “ideal” sempre esteve presente em algum lugar do imaginário, ao qual eu havia decidido recorrer, e eu finalmente a tivesse descoberto, através da investigação criativa. Retomando Piglia (2004), no final do processo se revelava um significado cifrado que sempre estivera presente no coração da história. Seria preciso, agora, colocar ou reforçar no roteiro as pistas nesse sentido para que o espectador tivesse a mesma sensação. A forma como cheguei a elas pode ser conhecida através da descrição dos personagens e das metáforas visuais que vem nos próximos capítulos, pois a resolução tem a ver com eles. Haveria ainda muitas outras variáveis a serem discutidas, entre elas a criação dos diálogos e os ambientes escolhidos, mas infelizmente o limite de espaço desse trabalho não me permite entrar em muitos detalhes.

4 OS PERSONAGENS

De onde vêm os personagens? Qual o seu propósito na narrativa? Eles são criados a partir da história que se quer contar ou é a história que se cria a partir deles? Qual a importância da sua caracterização? De modo geral, essas respostas variam de acordo com o “deus/ autor/criador” de cada história e suas criaturas.

Quanto à primeira pergunta, creio que poucas são as figuras dramáticas criadas com um caráter singular e totalmente inédito no universo da ficção (nem sei se conseguiria nomear alguma). Seguindo a linha de pensamento de Barthes (2004) sobre autoria e intertextualidade já discutidas antes, os personagens de uma determinada história geralmente se assemelham de algum modo a personagens de outras histórias ou são inspirados em seres reais, ainda que o autor não se aperceba disso de forma consciente. Muitas vezes, os personagens podem inclusive ser criados à imagem e semelhança de seus criadores (ou de seus alter-egos), revelando, assim, quem sabe, certo narcisismo oculto ou deliberado.

Sobre a segunda questão, alguns personagens nascem com um propósito específico, com a missão de sustentar a estrutura da diegese ou ser o seu fio condutor, enquanto outros são criados como antagonistas ou elementos de resistência para contrapor e dar equilíbrio à narrativa. Ao lado destes que se poderia chamar de principais, outras tantas figuras se formam para reforçar um lado ou outro ou servir de elo para manter a coesão ficcional.

Robert McKee (2006) afirma que os personagens se definem pelo desejo que possuem e pelas escolhas que fazem em busca desse desejo. Poderíamos pensar nisso como um traço dominante que os caracteriza. Porém, um personagem criado a partir disso corre o risco de se tornar um estereótipo. Segundo o autor, os personagens terão maior ou menor dimensão e profundidade de acordo com suas contradições, ou seja, eles apresentam conflitos internos, estando sujeitos a mudanças em função disso. Tais contradições devem, contudo, ser consistentes para serem verossimilhantes e convencerem o público. Resumindo, os protagonistas seriam os que avançam a narrativa demonstrando seus desejos, suas escolhas e as consequências, enquanto os demais personagens são os que os impedem ou os ajudam na realização desses desejos ou suscitam naqueles suas contradições.

Com relação à história ou o personagem vir primeiro, isso é muito relativo. Creio que varia muito do que se está contando. Filmes-catástrofe de modo geral, por exemplo, me passam a sensação de que a catástrofe é o elemento principal e que os personagens só estão ali para poder mostrar e viver essa situação, a qual poderia ser protagonizada por qualquer um. No caso específico de *O Ilusionista*, o personagem do mágico surgiu primeiro e então a

história foi se tecendo ao redor dele, enquanto outros nasceram a partir desta história. Os cinco personagens principais tiveram diferentes origens e propósitos, sendo que duas, a princípio não muito definidas, Heter e Sofia, foram se revelando e ganhando destaque à medida que o roteiro avançava. Vejamos com mais detalhes, cada caso.

4.1 Frederico

Frederico foi o primeiro a nascer, juntamente com sua vaca Felícia, ambos inspirados em seres reais, mais precisamente em Eric Chartiot, um artista francês (contador de histórias e mágico) que vive no Rio Grande do Sul, conhecido pessoalmente e que tem uma vaca com a qual conversa (segundo o dono). Mas qual o nível de semelhança entre eles? Frederico tomou emprestado do mágico e contador de histórias da vida real o fato de ser mágico, morar em um sítio, ter uma vaca (segundo ele próprio) e o truque do espantalho, um número que o artista apresentou em uma convenção de professores e que depois eu adaptei. O jeito sedutor, simpático e bem-humorado de Frederico também foi inspirado parcialmente neste artista e em um sujeito alemão chamado Karsten, que conheci certa vez e de quem tirei o modo espontâneo e um tanto dramático do personagem. Sobre qualquer outro aspecto pessoal da vida de Chartiot, não conheço mais nada e não há nenhuma outra semelhança entre o personagem do roteiro e o mágico real, que de certa forma não deixa de ser um personagem artístico.

A busca de Frederico por Heter, suas alucinações, seus ciúmes e sua insegurança, a loucura que supostamente herdou de seu pai, tudo isso foi criado em um personagem fictício para servir ao propósito desta autora de tematizar sobre a ilusão, seja no amor, seja na arte. Já o comportamento lunático de Frederico foi inspirado em vários filmes sobre esquizofrênicos, especialmente aqueles onde o psicótico no primeiro momento nos parece uma pessoa “normal” e os fatos que vivencia parecem fazer parte da “realidade” diegética¹⁰. Assim, dentro do objetivo de se criar uma história com final surpreendente, que versasse sobre tal temática, me pareceu instigante e coerente que o personagem fosse um ilusionista que, no fim, iludia a si próprio. Mais tarde, quando optei por trabalhar sob a ótica do gênero Fantástico, o personagem se mostrou ainda mais apropriado, uma vez que o mistério e a dúvida fazem parte do universo dos prestidigitadores.

¹⁰ Esse aspecto da esquizofrenia foi abordado no capítulo que trata das referências literárias e filmicas.

Outro traço importante que também perpassa pelo caráter de Frederico, o desejo do homem de conquistar uma mulher, foi inspirado na minha observação dos homens em geral e, ao expor essa opinião aqui, arrisco-me a desagradar minha banca de TCC, inteiramente masculina. Cumpro fazê-lo, todavia. Não sou psicóloga e nem estou defendendo uma tese sobre o assunto, mas, de minha experiência pessoal pude observar que, de modo geral, os homens parecem sentir essa ânsia por seduzir o tempo todo, passando de uma mulher para a outra assim que a anterior perde a graça. Ou então, muitos homens chegam aos 40 anos e passam a buscar por mulheres bem mais jovens, numa tentativa nem sempre consciente de autoafirmação da sua própria virilidade, especialmente quando as suas companheiras de alguma forma perdem o interesse por eles.

Obviamente que tais afirmações são muito discutíveis, porém estão aqui para propor uma visão de mundo a partir do qual a autora conta sua história, como sugere McKee (2006). Daí vem que Frederico é um homem muito sedutor e, embora deseje Heter ardentemente, não perde a oportunidade de cortejar Sofia. Quando esta aparentemente já foi conquistada, no final da narrativa, ele fica entediado e parte em busca de outra conquista, nem que seja uma invenção de sua cabeça, como é o caso de Rita. O surgimento do cigano vem reforçar a competição masculina entre si e a sensação de impotência e medo de Frederico diante de um homem mais jovem. Essa poderia ser a primeira leitura do personagem.

Já as referências sobre a necessidade de provar a própria virilidade estão nas mágicas do espantalho e do pé de feijão: Frederico não satisfaz mais sua companheira Heter (“a mágica do espantalho” parece não funcionar, o pé de feijão não atinge os céus), então acaba por “eliminá-la” de forma inconsciente e parte para uma nova conquista (para Sofia, a mágica funciona, embora ela tenha medo, mas isso será visto depois quando falarmos dela). E claro, essa necessidade de conquistar uma mulher pode derivar da necessidade edipiana e da impotência (por questões morais e sociais) do menino de agradar à própria mãe. Esse aspecto está no fato de Heter se parecer com a mãe de Frederico e suas lembranças se misturarem, e a razão desse aspecto ter sido inserido na narrativa já foi abordada no capítulo que trata da construção do roteiro e pode ser revista com maiores detalhes na seção que fala de Sofia.

Além da busca pela conquista amorosa, Frederico também quer agradar como artista, manter sua plateia entretida e cativa através de seus truques de magia. Pois essa característica, confesso, é um traço narcisista desta autora e revela a própria ânsia em querer agradar as pessoas com seu trabalho intelectual, através da arte de escritora. Por outro lado, isso também está relacionado ao meu desejo de agradar minha própria mãe, não no sentido edipiano, mas no sentido da criatura que quer agradar seu criador e aqui entramos novamente na questão de

Heter ser um desdobramento da mãe de Frederico. Este desejo de agradar a mãe no ilusionista seria um exemplo típico de um traço fictício de personalidade inspirado em situações reais, mas de forma inconsciente. Tal traço não fazia parte do personagem no início da narrativa, mas de certa forma estava lá e, ao se tornar claro para a autora, foi possível expressá-lo de forma mais evidente e encaixá-lo de forma mais coerente no final.

Diante de todos os aspectos descritos acima, tive receio de que Frederico ficasse estereotipado e por isso o caracterizei com a contradição de ser amável, mas às vezes violento; inteligente e de meia idade, porém ingênuo e imaturo; generoso e ao mesmo tempo possessivo, sendo que tais contradições são evidenciadas de acordo com o relacionamento que ele possui com cada um dos outros personagens. Talvez a melhor forma de sintetizar todos os traços de personalidade de Frederico seja compreender que o que ele deseja simplesmente é sentir-se amado, como qualquer ser humano e não sabe bem como fazer para conquistar seu desejo, porque ao mesmo tempo ele faz coisas que afastam as pessoas de si e também quer, além do amor, a fantasia. Essa seria a segunda leitura do personagem.

Assim, embora Frederico tenha no final conquistado Sofia, ela aparentemente não lhe pode oferecer essa segunda opção e ele acaba por magoá-la no momento em que decide continuar no comportamento autoilusório. Será que ele teria escolha? Em caso negativo, isso talvez o aproxime da tragédia. De qualquer modo tentei dar a Frederico um caráter mais complexo e próximo daqueles personagens que na ficção vivem dramas ditos “universais” (a exemplo de Hamlet, para citar um), conceito este já bastante discutido que não me cabe aqui esmiuçar, mas que serve como tentativa de parâmetro nesse caso, na falta de um termo melhor.

Por fim, a despeito da personalidade do mágico que se revela na micronarrativa e na macronarrativa, temos ainda um Prólogo e um Epílogo nos quais Frederico pode desempenhar outros papéis. Voltaremos a esse assunto ao falar de Felícia, a vaca.

4.2 Felícia

A figura simpática da vaquinha que é um animal de estimação surgiu, como mencionado antes, de circunstâncias reais. Eric Chartiot certa vez comentou que tinha uma vaca também chamada Felícia, com quem costumava conversar e que era exigente, mugindo pela manhã cedo até que lhe fosse feita a ordenha. Se isso procede, já não o posso afirmar, mas o fato é que esse comentário serviu de inspiração para abertura original do conto que escrevi e depois para a parte introdutória do Flashback 1, quando a micronarrativa tem início.

Outro nome chegou a ser cogitado para ela, “Felipa”, o qual, segundo meu orientador indicaria uma espécie de saco que tem várias utilidades e poderia ser adequado a um personagem que realmente veio depois a preencher mais de uma função na história e teria um comportamento duplo. Entretanto eu escolhi manter Felícia no sentido de que a vaca simbolizaria inicialmente a criatura feliz da história, a qual não seria perturbada pela imaginação e angústias humanas.

O papel de Felícia no enredo a princípio se deu a duas questões principais. Primeiro, ela serviria de interlocutora a um personagem dúbio, um tanto solitário que aparentemente só tem o animal por companhia e o toma por confidente, a quem expressa suas angústias, sem ser censurado. E aqui, confesso a minha identificação com a situação no sentido de que faço o mesmo com o meu cachorro de estimação. O jeito amoroso de Frederico falar com Felícia e suas respostas imaginadas se parecem bastante com o modo como converso com meu próprio “filhote”. As semelhanças, nesse caso, terminam por aqui.

A segunda razão para a presença de Felícia foi o fato de ela servir de foco narrativo para contrapor o que Frederico visualizava. A ilusão de Frederico só se revela no final e precisava de uma testemunha que colaborasse a seu tempo, mas era importante que fosse alguém que não pudesse questionar o que Frederico via na hora em que isso acontecia e assim se mantivesse a dúvida. Um animal que pode ver, mas a princípio não fala, era perfeito para não quebrar a ilusão do foco narrativo de Frederico porque ela não poderia contradizê-lo. No entanto, no momento oportuno, através da imaginação de Sofia e do reconhecimento de Frederico a respeito de suas alucinações, Felícia empresta seu ponto de vista para nos contar a “verdade”.

Certamente, seu papel ganhou novos contornos no decorrer do processo de escrita e ela passou a ter outra função importante, que foi o de narradora da macronarrativa, emprestando sua “voz” no Prólogo e no Epílogo e também no suposto sonho/alucinação de Sofia, onde ela é uma voz de conselho e ao mesmo tempo de ameaça. O Prólogo sugere que ela vai contar uma história da qual não tem muita certeza (introduzindo a atmosfera Fantástica), e o Epílogo revela sua suposta lembrança de que talvez Heter tenha de fato existido e que a vaca a matou, fazendo com que Felícia passe de um pacato animal a uma assassina (o que pode ser reforçado pelas suas ameaças à Sofia no poço e causa uma reviravolta no desfecho da história). Porém, essa mesma voz permanece dúbio, uma vez que é a masculina e imita uma voz feminina. A razão disso é que a voz pode ser na verdade a de

Frederico, fingindo que é sua vaca quem fala¹¹. Seja quem for que estiver falando, o propósito final é lançar a dúvida sobre o que realmente aconteceu a Heter e de quem narra, e assim manter a hesitação do gênero.

Se o grande narrador é Frederico, então segue que a vaca continue sendo inocente e o mágico é um ilusionista maior ainda, porque ele nos engana de diferentes maneiras: ao tratar Heter como sendo real para si; depois nos convencendo de que ela era uma alucinação descoberta por Sofia (pois ele é quem conta a história através da falsa voz da vaca); e no final, fingindo que é sua vaca quem fala e se lembra de um suposto crime, que talvez quem cometera foi ele (e nesse caso, Heter teria de fato existido, ou será que no final ele matou sua própria mãe?). Seja qual for o desdobramento deste Epílogo, o traço de personalidade que surge aqui, e pode ser atribuído tanto a Felícia quanto a Frederico, é que ele revela um narrador nada confiável, que talvez seja louco, mas não um louco inocente como pareceu a Sofia.

E qual seria o desejo de Felícia? Enquanto vaca, talvez ter as suas necessidades básicas satisfeitas e a atenção de seu dono. Enquanto narradora, entender os meandros da história e das lembranças que nos narra. Se Frederico é o narrador, então essa mesma busca pode ser atribuída a ele. Mas talvez de ambos (vaca e homem), quem sabe o desejo maior seja apenas o de fazer o tempo passar através de uma história e nos pregar uma peça.

4.3 Heter

Nas fases iniciais do desenvolvimento do roteiro, quando a única narrativa que existia ainda era a da convivência de Frederico com sua companheira, Heter quase não estava definida. Ela havia sido criada para ser ao mesmo tempo o objeto de desejo e uma personagem antagonista ao protagonista, que o desafia a criar novos truques, a se superar na arte da sedução e encantamento e o levar ao desespero, até fazer com que o mágico cometesse o ato extremo de “desaparecer” com sua mulher, na impossibilidade de satisfazê-la ou conquista-la, partindo em busca de outra.

Por outro lado, desde o início, essa personagem feminina estava designada para ser também uma alucinação e, portanto, ela não teria um desempenho tão ativo na narrativa, seria apenas uma figura provocadora diante do mágico, porém indefinida, sutil, etérea e daí seu

¹¹ A voz narradora como sendo da vaca ou não e sua relação com o gênero Fantástico é discutida na seção que trata da construção da narrativa.

nome, Heter. Assim, ela basicamente era uma mulher que não agia, vivia pelos cantos, amuada e só reclamava.

Ora, se minha intenção naquele momento era mostrar Frederico como um vilão que descarta mulheres as quais não mais conquista (matando-as figurativamente) e Heter como vítima, eu tinha um problema na identificação do público com a personagem feminina que eu não havia observado, talvez por eu ser também uma mulher (e nessas horas é bom ter um segundo ponto de vista especialmente masculino, em se tratando de questões de gênero): segundo o professor Alexandre Link, que dava aula de Argumento na época, Heter era muito chata e merecia que Frederico se livrasse dela (de certo modo esse comentário reforça o que falei da minha visão de mundo antes).

A partir daí, tive o desafio de transformar Heter em um ser mais humano, com maior profundidade e passei a dar-lhe um contorno mais complexo. Ela é amorosa no início, mas devido às circunstâncias, acaba por mostrar uma insatisfação normal de quem sonhou com uma ilusão amorosa (o artista do palco não oferece o mesmo glamour na vida real) e acabou se frustrando, através de um comportamento melancólico compreensível. Em outras palavras, ela não é chata, está deprimida, talvez porque Frederico não a satisfaça sexualmente, talvez porque ele queira exercer sobre ela certo domínio e a trate como sua propriedade. O fato é que Heter ora se acomoda e se refugia no sono, ora sai em busca de algo que a faça feliz (na imaginação de Frederico ela está sendo seduzida pelo cigano) e aí, ela talvez não seja tão inocente. O fato é que ela, de algum modo, acabou por ganhar uma participação mais ativa na narrativa e ter seus próprios conflitos, porém sempre conservando sua condição de alucinação, a qual pode ou não ter existido como pessoa “real” na vida do mágico.

A relação de Heter com a mãe de Frederico se deu somente no final, quando o roteiro já estava praticamente definido e surgiu da possibilidade de se criar uma motivação inicial para a ânsia de Frederico em querer agradar uma mulher (enriquecendo ainda mais este personagem), ao mesmo tempo, servindo de desculpa para que Sofia pudesse ficar ao lado dele sem medo de que ele fosse um assassino: se Heter era uma mistura de sua mãe com outra mulher - o que fica sugerido pelo vestido azul turquesa e pelo medalhão dourado com a figura de Frederico menino, usado por ambas, tanto nas lembranças do mágico quanto no retrato de sua mãe - então seria mais improvável que ele a tivesse matado, afinal, Heter não existia de fato.

Outrossim, as queixas de Heter como mãe de Frederico sobre as mágicas (interpretadas no sentido da sexualidade, observado na descrição do mágico vista anteriormente¹²), podem também ser entendidas como reproduções da relação entre seus pais, enquanto as repreensões de Heter sobre o mágico se comportar de forma infantil reforça o fato de que a mãe talvez não desse a devida atenção ao filho. De qualquer modo, essa relação com seu passado dá a Frederico um caráter mais frágil e o inocenta como homem, que de conquistador passa a ser uma figura carente e solitária, suscitando ainda mais a compaixão e carinho de Sofia, tão decepcionada com os homens autossuficientes.

4.4 András, o cigano e Sandro, o caixeiro-viajante

De todos os personagens desta história, András é o de construção mais estereotipada, inspirada no jeito canastrão de certos personagens de comportamento semelhante interpretados pelo ícone do cinema hollywoodiano, Clark Gable. Não me interessou desenvolver nenhum tipo de conflito interno em András, ele é o que aparenta ser e seu nome, de origem húngara, está relacionado à sua descrição: viril, aventureiro, audacioso, debochado, um conquistador sem escrúpulos, o tipo de homem de quem Sofia quer distância, mas não surgiu em função dela. O cigano foi criado para servir de elemento motivador para o lado possessivo e ciumento de Frederico, para contrabalançar com sua insegurança e modo mais refinado, e para complicar ainda mais a sua relação com Heter, sendo o homem que vem a disputar com ele a atenção da moça. András também serviria para proporcionar a dúvida com relação à existência da alucinação do mágico, já que Frederico vê Heter junto ao cigano, mas este, ao negar o fato, pode estar mentindo, por apresentar um comportamento que sugere um caráter duvidoso.

E por que um cigano? Considerei que esse traço étnico-cultural ajudaria a explicar melhor o fato de András ser uma pessoa itinerante que não conhece Frederico muito bem e não tem compromisso com nada. Além disso, ciganos são geralmente conhecidos por sua dança sensual e alegre e possuem este estereótipo de viris, sedutores e enganadores, características sobre as quais não me cabe aqui questionar e sim, aproveitar para compor meu personagem, remetendo o público para o que ele já imaginaria a respeito. Sendo um aventureiro sensual e misterioso, que toca uma melodia romântica e ao mesmo excitante em

¹² Esse aspecto é discutido na seção que trata das metáforas visuais.

seu violino (czardas¹³), o cigano desperta a imaginação feminina e o despeito masculino. E finalmente, os ciganos são comumente ligados ao circo, o que estabeleceria uma relação ainda maior entre um mágico que diz ter feito parte desta comunidade e outro tipo de artista: os dois de certa forma competem pela atenção da plateia, com artes diferentes: um com a música, o outro com o ilusionismo.

No final da narrativa, András se transforma em Sandro, o caixeiro-viajante, sem a caracterização física do cigano, mas ainda mantendo o mesmo tipo de personalidade. Essa mudança serve a vários propósitos: primeiro colocar em dúvida a sanidade de Frederico, sugerindo que a figura de um cigano era resultado de algum tipo de delírio do mágico que tem a ver com seu passado. Por outro lado Sandro traz consigo também a suspeita de que talvez tenha invadido o sítio e tirado o leite da vaca, deixando ali sua luva como prova, o que indicaria que Frederico não estivesse tão louco assim ao desconfiar de seu antagonista. Além disso, o caixeiro-viajante acaba servindo de desculpa para que Sofia volte para o sítio, já que ela se sente constrangida em sua presença e, ao desconfiar dele, teme pelo bem-estar dos animais. E por fim, é ele quem vai dar a indicação sobre o passado de Frederico e a pista de que Heter e a mãe de Frederico tenham alguma relação, ainda que tal informação seja passada de forma um tanto questionável e, confesso forçada.

Assim, Sandro serve, em dado momento de elo para dar a coerência e a sustentação necessárias na explicação daquilo que em outro momento seria insólito: ao ser suspeito de que tenha entrado no estábulo e lá deixado sua luva, ele é a explicação para o estranhamento que ocorreu na noite anterior no sítio. Por outro lado, essa mesma suspeita nos faz duvidar da sua palavra: as informações que dá sobre Frederico não são totalmente fidedignas porque disso ele só ouviu falar e o seu comportamento com Sofia podem gerar dúvidas sobre o fato de ele ter estado ou não com Heter, levando-nos de volta a acreditar em Frederico e a mergulhar novamente no universo fantástico, onde não se tem certeza de nada. Não é à toa que o animal de estimação de András e Sandro seja uma ave que também é um duplo e se chama Rashômon¹⁴: a presença dela serve para nos alertar de que aquilo que estamos vendo e ouvindo é passível de interpretação e é filtrada pela subjetividade de cada um, onde qualquer noção de verdade é questionável.

¹³ Czardas são melodias que tem uma grande variação no ritmo, alterando momentos lentos e rápidos e tiveram sua origem na Hungria. Uma das mais famosas é a Rapsódia Húngara. Aqui pensei em outra que foi composta por Vitorino Monti e me fazia chorar quando era criança, não sei por quê.

¹⁴ O significado e origem da palavra Rashômon são discutidas na seção sobre as referências literárias e filmicas e na que trata das metáforas visuais.

4.5 Sofia

A ideia de uma mulher que entra na narrativa após o desaparecimento de Heter foi acalentada em um primeiro momento, ainda no projeto de TCC, quando pensei em fazer um roteiro de longa-metragem de suspense. Nesse caso, Frederico poderia ser interpretado como uma espécie de *serial killer*, suspeito de ter matado a primeira mulher e a trama nos levaria a pensar que ele fosse matar a segunda, mas no fim ele se revelaria esquizofrênico e a segunda mulher estaria salva. Quando meu orientador sugeriu que eu enveredasse para o gênero Fantástico, acabei deixando essa ideia em segundo plano e me dediquei a pensar em outras possibilidades que pudessem trabalhar melhor os elementos desse gênero. Uma delas foi a decisão de que Frederico precisava narrar sua história para alguém e que portanto haveria um interlocutor na trama que o escutaria¹⁵.

A escolha desse interlocutor, como já foi visto anteriormente, percorreu um longo caminho de idas e vindas, e a princípio essa figura seria um tanto neutra, quase como um padre que escuta uma confissão, sem interferir na vida ou na fala do confessor, até que optei por uma figura feminina, pensando então aproveitar o mesmo personagem para essa função e para aquela ideia inicial da segunda personagem feminina, que eu havia tido na confecção do projeto. Assim, nasceu Sofia, a princípio um tanto indefinida.

Eu não sabia qual seria o seu perfil, como ela encontraria Frederico nem como terminaria. A primeira hipótese a esse respeito foi pensar no que Sofia estaria fazendo no campo ou na montanha, e sozinha. Dentro das possibilidades de o interlocutor ser um médico, pensei nessa mulher como uma bióloga e simultaneamente meu orientador sugeriu que ela fosse uma curandeira, assim nasceu a pesquisadora de plantas medicinais (e na sequência a questão dos cogumelos), com o desejo de ajudar e curar as pessoas. Nesse sentido me pareceu importante que essa personagem fosse inteligente e acabasse por desvendar o segredo de Frederico, contrapondo-se a ele no sentido de realidade/ilusão e daí veio o seu nome, Sofia, que quer dizer *sabedoria*. Quanto a seu fim, ainda na fase do argumento, quando decidi tornar Felícia a narradora da macronarrativa e a provável responsável pelo desaparecimento de Heter, pensei em mostrar esta alternativa através da morte de Sofia pela vaca. Mas como seria a personalidade da moça?

Diferente dos outros personagens, eu não conseguia ainda imaginar o que a pesquisadora Sofia diria, mas comecei mesmo assim a escrever o primeiro esboço dos

¹⁵ A questão do interlocutor é discutida na seção correspondente que trata da construção da narrativa.

diálogos entre ela e o mágico, e as falas de Sofia me vinham sempre como de alguém desconfiada, mas valente, autossuficiente, porém não individualista, irônica, mas não totalmente amarga. A cada frase eu me pegava pensando em como Sofia reagiria e assim, foi que sua personalidade foi se revelando para mim, até que passei a conhecê-la melhor, e me senti tão entusiasmada por ela que fui aumentando cada vez mais seu papel na trama. De certa forma, ela portava as minhas próprias crenças como mulher, como uma espécie de alter-ego mais consciente do que secreto. Foi assim que Sofia passou de coadjuvante a protagonista ao lado de Frederico.

O crescimento dessa personagem também resultou em um novo enfoque na trama. Se antes eu estava preocupada somente em mostrar o homem e seu desejo de sedução, o ilusionista inconstante que ilude a si próprio, Sofia veio para defender o outro lado da moeda. Contrabalançando o comportamento passivo de Heter, a pesquisadora é cética diante do amor e tem uma atitude prática e determinada diante da vida. Se no início é o acaso que une a Frederico, serão suas próprias escolhas que a farão ficar ao lado dele. O que um encontro entre duas pessoas com personalidades tão opostas iria provocar? O que cada um faria contra e pelo outro? Sofia seria aquela que colocaria em cheque as crenças de Frederico e vice-versa, a pessoa que estaria sempre duvidando da realidade à sua volta, mesmo sendo engolida por esta. Esse novo prisma foi fundamental para tornar a trama mais consistente e equilibrada, e ao mesmo tempo mais dinâmica e complexa.

Por outro lado, desenvolver em Sofia um caráter mais aprofundado acabou por gerar algumas dificuldades na construção da trama e dos diálogos. Como uma pessoa tão séria e racional reagiria diante de alguém que acredita ser mágico, fazendo sua mulher desaparecer dentro de um baú ou diante de uma vaca que fala? Meu receio era forçar uma situação e tornar a personagem ridícula. Assim, diante das situações mais insólitas, procurei fazer com que Sofia demonstrasse ter dúvidas a respeito do que ela estava vivendo e não deixar claro se isso era sonho ou alucinação provocada por alguma droga, como um cogumelo. Ou seja, Sofia nunca se deixa convencer plenamente pela fantasia como sendo realidade. Quando finalmente a fantasia não tem uma explicação plausível, ela a encara como sendo uma peça que estão querendo lhe pregar ou atribui que é loucura alheia: primeiro ela ri da revelação de Frederico sobre a mágica do baú, depois se convence de que ele é louco.

Além disso, há o fato de que Sofia estar convivendo com um psicótico e, a possibilidade de ele ser, em dado momento, suspeito de um crime, já seria razão suficiente para afugentar a pesquisadora, tão sensata. Mas, se por um lado Sofia tem medo, por outro lado ela quer ajudar. E para completar, ela é uma pessoa muito curiosa que quer desvendar o

mistério que se apresenta diante dela (e aqui me coloco como própria inspiração novamente) e por isso vai até o fim. Tornar tais circunstâncias verossimilhantes e o comportamento de Sofia coerente foi um dos meus maiores desafios.

Mas, o que Sofia busca, quais são seus maiores conflitos internos? Qual seria o destino da personagem? Ao constatar todo o potencial de Sofia na trama percebi que não poderia simplesmente matá-la no final, pelo menos de forma declarada, e assim mantive seu destino em suspense até que pudesse desenvolver melhor a arquitetura da narrativa¹⁶. Além do mais, Sofia preenchia o papel de candidata à narradora da macronarrativa, com o objetivo de confundir o público e por isso ela estaria presente do começo ao fim.

Sobre os seus conflitos e desejos, isso não estava muito claro para mim e só o ficou quando chegue à cena da mágica do espantalho¹⁷. Era necessário criar uma razão para que Sofia permanecesse ao lado de Frederico, ainda que tal razão fosse inconsciente para si mesma. Primeiro, de maneira mais aparente, Sofia busca curar as pessoas através das plantas e Frederico parece precisar de ajuda. Mas de onde vem essa vocação e qual a relação com sua atração pelo mágico? Durante o jantar com Frederico, ela menciona a morte do pai pelo alcoolismo e que gostaria de tê-lo curado e não pode fazê-lo. Então, Frederico lhe mostra o boneco feito de palha de milho, imagem que a remete a seu pai, e faz a mágica que o faz levantar. Assim, através de todos esses elementos, busquei sugerir que o mágico representaria para Sofia uma chance de ela voltar ao passado e simbolicamente “curar seu pai”, daí sua atração por outro doente.

Em segundo lugar, a despeito de sua descrença nos homens, imaginei Sofia como alguém que ainda procura pelo amor e, tal como Frederico, quer ser correspondida. A delicadeza e fragilidade do mágico a fazem por um momento ter esperanças a esse respeito, já que ele é diferente de todos os homens aventureiros e seguros de si (à semelhança de Andrés e Sandro) que ela conheceu. Porém, como acreditar nos absurdos que ele diz? Descobrir que Frederico tem problemas psicóticos nesse caso seria o menor dos problemas para ela e o torna menos “culpado” diante da moça do que um mentiroso consciente e intencional e assim mais o aproxima que o afasta dela, afinal, Frederico é louco (e mais uma vez isso o remete ao seu pai), mas é sincero.

Além do mais, Frederico parece não oferecer um perigo tão declarado ao que talvez mais incomode Sofia: a sexualidade, já que aparentemente ele não satisfazia Heter tão pouco.

¹⁶ A questão a respeito do destino de Sofia é vista na seção que trata da construção da narrativa.

¹⁷ A mágica do espantalho é abordada na seção que fala das metáforas visuais.

Esse traço não foi intencional na personagem, mas quando reli a mágica do espantalho, a forma como ela se comportava diante da possibilidade de ter sido tocada pelo mágico (pois afinal Sofia era uma pessoa “de respeito”), percebi que esse traço estava lá e que poderia ser melhor desenvolvido. Assim foi que, na cena em que está perdida no meio do milharal de madrugada, Sofia vê o espantalho com a pá diante de si como uma figura ameaçadora, fica apavorada e desmaia (na cena original, a pessoa com a pá era Frederico, mas mudei para que tivesse relação com todas as conotações sexuais do boneco vistas anteriormente).

Em outras palavras, Sofia até quer despertar o entusiasmo de Frederico, mas levar esse entusiasmo até as últimas consequências poderia estar além de seus limites de aceitação. O que ela busca no amor está no nível intelectual e no companheirismo, e não no sexual, talvez por medo de se sentir-se usada e descartada como em outras vezes. Tanto é assim, que Sofia acaba por ter um comportamento mais maternal com Frederico. E, talvez, seja isso que o tenha feito “traí-la” com uma segunda alucinação. Apesar de um desejo não explicado de agradar sua própria mãe, a sugestão é de que o real desejo do mágico fosse ter uma mulher a quem ele conseguisse satisfazer sexualmente e dessa forma provar sua virilidade para si mesmo. Sofia, apesar de toda sua dedicação, parece impossibilitada disso e no final, acaba por se decepcionar uma vez mais.

4.6 Personagens secundários e as metáforas visuais

Além dos cinco personagens principais descritos até aqui, temos três outras figuras que se destacam na narrativa por terem uma participação ativa, ainda que não falem nada: O corvo-gavião Rashômon, o cavalo Fiel e o Espantalho. Porém, eles serão abordados juntamente com as metáforas visuais, uma vez que a participação deles é mais simbólica do que dramática. Ao falar de imagens simbólicas presentes em *O ilusionista*, vale lembrar que elas mantêm, ao mesmo tempo, sua significação literal na narrativa e não são alegóricas, sendo essa uma condição para o Fantástico, segundo Todorov (2010).

A respeito disso, em um filme, mais do que na literatura, as imagens (cenários, objetos, elementos naturais) ganham destaque ou são percebidas mais claramente. O seu significado pode estar explícito ou não, ser intencional ou não. No caso do meu roteiro, as imagens tinham o objetivo de suscitar o clima fantasioso e misterioso, por um lado, criar ambiguidade ou revelar alguma pista a respeito da narrativa e do perfil do personagem. Nem todos estavam presentes no início, alguns começaram como simples adereço e depois se

transformaram em peças fundamentais na compreensão do final proposto e na sustentação da temática. Vamos verificar brevemente algumas que destaquei do roteiro.

4.6.1 O poço e as pedras

O poço obviamente representa nosso inconsciente e as pedras, as memórias. As palavras da voz narrativa no prólogo comentam sobre como ter certeza a respeito de nossas lembranças e a ordem dos eventos, Pode ser também uma espécie de metalinguagem da arte de contar e interpretar uma história. Está convidando o espectador a prestar atenção aos detalhes, aos encontros e tentar entender onde começa e onde termina a narrativa. Se por um lado o poço é metafórico, por outro pode literalmente estar indicando que aquilo que Frederico busca está bem ali, no poço. É o que Felícia (através ou não da voz de Frederico) mostra no epílogo. E a pista é reforçada quando a vaca tenta empurrar Sofia para dentro do poço. Ou seria Frederico tentando sufocar suas lembranças? No final, Frederico joga um copo que se despedaça em cacos como um cristal e a voz do epílogo mencionando a fragilidade deste material está, nesse sentido falando por um lado que a ilusão (amorosa, por exemplo) é frágil (Sofia acabou de se desiludir). Por outro lado está falando da fragilidade da mente humana que não consegue controlar seus próprios desejos nem seus próprios pensamentos.

4.6.2 As luvas

A luva marrom no prólogo era para não identificar se a pessoa que jogava as pedras era homem ou mulher. Mais tarde, ela aparece no estábulo para lançar uma suspeita de que alguém estava lá e para retomar a dúvida sobre quem estaria no prólogo. Quando Andrés aparece usando apenas um par da luva, a suspeita recai sobre ele.

Ao mesmo tempo a presença da luva foi uma espécie de ilusão narrativa (uma espécie de sinal equivocado) para distrair o espectador de outros sinais relevantes. Por exemplo, quando um mágico faz um truque com uma mão, ele nos distrai com a outra para que não percebamos o que está sendo feito. Quando Andrés aparece usando só uma luva, Sofia o observa, mas ele ao mesmo tempo está mencionando que a mãe de Frederico teria fugido em sua infância. É essa a informação relevante, mas se o espectador ficar prestando atenção à luva, pode deixar isso passar. Mais tarde, no entanto, quando quiser retomar as pistas da narrativa sobre a mãe de Frederico, o espectador poderá constatar que a pista havia sido dada, ele é que não prestou atenção.

As luvas lilás de Heter são para dar-lhe uma conotação de cunho místico. Já as luvas brancas de Sofia, além de indicarem pureza, indicam também a vulnerabilidade da personagem: no início ela só usa uma, como se estivesse se abrindo para uma nova experiência amorosa. Depois ela não usa nada, ou seja, está totalmente vulnerável. Por fim, ela coloca as duas luvas, quando Frederico volta ao seu comportamento alucinatório: essa decepção faz com que ela agora se feche novamente para o amor.

4.6.3 *O machucado de Frederico e o amor-perfeito*

Na busca de uma planta que fosse cicatrizante, encontrei um texto que falava do uso do amor-perfeito com mel. Achei que seria o remédio ideal para a situação: é o amor que pode curar Frederico, pela doçura de Sofia. E de fato o cura, mas não o suficiente. Seu machucado, na cabeça, é uma metáfora de que há algo de errado com ele mentalmente.

4.6.4 *O corvo Rashômon*

O uso de um gato ou corvo é muito comum em histórias de terror e mistério. Optei pelo corvo devido à intertextualidade com o poema de Edgar Allan Poe, em que o animal perturba um homem com a lembrança de sua amada que se foi. Ao mesmo tempo, é uma ave de mau agouro, que indica que coisas ruins podem acontecer. Era também um animal perfeito para desencadear as cenas do milharal e, mais tarde, ser confundido com o gavião de Andrés/Sandro, mostrando que Frederico tinha uma interpretação equivocada da realidade. O uso do nome já foi explicado nas referências e remete ao fato de que quando ele está presente é preciso duvidar do que se vê, pois passa pela subjetividade de cada um e pode ser um erro de percepção.

4.6.5 *O cavalo Fiel*

Fiel não tem o status de Felícia. Apenas por um momento ele causa certa perturbação na narrativa quando some do estábulo e o propósito é gerar tensão e provocar susto nessa cena. Porém seu nome sugere o que Sofia busca: alguém fiel. E especialmente quando ela está comentando que uma cigana previu que *alguém fiel* iria conduzi-la pelo caminho do amor, Sofia está alisando seu cavalo, sem perceber que foi exatamente o que ele havia acabado de fazer: conduzi-la pelo caminho onde ele encontra o mágico e de algum modo se apaixona.

4.6.6 *O baú e os objetos*

Um baú também simboliza nosso inconsciente, onde guardamos nossas lembranças. No roteiro, todos os objetos presentes na cena do quarto, quando Frederico acessa o baú pela primeira vez são relacionados a truques de magia, mas depois, na segunda vez, quando seu mistério se revela, cada objeto assume o que na verdade era uma memória de Frederico que ele havia de certo modo sublimado. O medalhão encontrado no baú, em especial, com o retrato de Frederico (reforçado pelo espelho refletindo essa mesma imagem) é o que revela Heter como mãe e a presença dele no flashback como o menino e não o homem, já que Heter sempre usava esse medalhão nas cenas. O baú também é onde Frederico tenta enterrar a figura de Heter quando o que ela representa são dores que ele já não pode suportar. Metaforicamente, ele está tentando esquecer o seu passado, o que seria de fato o seu segredo.

4.6.7 *A mágica do espantalho*

Essa mágica foi inserida na narrativa no primeiro momento na falta de algo melhor. Era para ser outra coisa que não a mesma mágica que eu vi o artista que inspirou esta história fazer. Ela acabou por gerar a ideia das cenas do milho (afinal era preciso mostrar de onde Frederico tinha tirado sua ideia). Depois, percebi a conotação sexual da cena do espantalho levantando-se da mão de Frederico, tal como um movimento de ereção e o espantalho que não consegue espantar os corvos (e é “inútil” nas palavras do mágico), representando sua impotência masculina. Assim foi que a figura do espantalho, segurando uma pá tornou-se um símbolo fálico para Sofia depois e a assusta no milho. Isso foi mostrado como um sonho da moça, mas poderia muito bem ter sido a metáfora da possível relação sexual entre os dois, naquela noite, quando ambos estavam sob o efeito do cogumelo alucinógeno, relação essa que ela não consegue reconhecer de forma consciente e o transforma numa imagem cifrada.

4.6.8 *A mágica do pé de feijão*

Tal como a mágica do espantalho, foi criada na falta de algo melhor no momento, mas de certo modo tinha a ver com as circunstâncias de um personagem vivendo em um sítio e assim soava mais natural do que uma mágica “moderna” e “urbana”. Também servia ao propósito de ser algo pueril e nos remeter à infância de Frederico. Então, tal como na mágica anterior, eu percebi a conotação sexual e sua relação com a impotência masculina, e procurei reforçar isso nas palavras de Heter que diz que o pé não atingiu aos céus.

Na revisão sobre o gênero Fantástico eu havia mencionado sobre as temáticas analisadas por Todorov (2010) e os seus significados. Nesse sentido o autor discute sobre haver uma conexão entre os temas que geralmente aparecem nesse gênero e o que seria algum tipo de tabu ou autocensura que “reina na própria psique dos autores” (TODOROV, 2010, p. 167). Isso significaria dizer que quando se escreve por meio do imaginário fantástico se está representando aquilo sobre o que não se fala de modo declarado. Tal afirmação nos afastaria da obra enquanto arte e nos levaria a buscar entender o produto através do autor, como em um processo psicanalítico. Seria também entrar na própria intimidade da autora que até então buscou mostrar suas escolhas do ponto de vista estético. Não nos deteremos nesse ponto, portanto. Mas certamente que uma análise da escrita do roteiro a partir desse ponto de vista renderia uma boa tese.

5 CONCLUSÃO

Contar uma história é criar uma ilusão. Tentei expor através deste memorial os mistérios da mágica criativa e o fiz mostrando que, assim como a própria narrativa analisada, o processo tem seus personagens e seus conflitos, suas complicações e seus pontos de virada. No entanto, chegar à resolução não é de modo algum um caminho linear, mas um ir e vir constante na imaginação, e na análise crítica. Mais do que tudo, criar um roteiro é um processo de reescrita doloroso onde o problema não é o que incluir, mas o que deixar de lado.

Abordei meu trabalho de escrita de roteiro como uma experiência criativo-científica, como um enigma a ser desvendado. E o maior mistério para mim revelado não foi como se cria uma história, mas como encontra-la dentro do nosso imaginário. Algo um tanto difícil de explicar, mas a sensação que tenho é de algo misterioso, fantástico mesmo, na definição literal da palavra. A respeito do gênero, Todorov (2010) menciona que a Psicanálise veio a substituir a literatura fantástica enquanto forma de se tratar daquilo de que não se fala de forma declarada. Creio que para mim, foi o caminho inverso. Escrever o roteiro foi como um processo psicanalítico.

Mencionei no início sobre expor as intenções da autora e sobre as relações dela com sua obra. Também falei de como queria testar hipóteses na escritura e ver se elas funcionavam na leitura. Não sei se nesse caso, consegui atingir os objetivos propostos do ponto de vista do leitor. No entanto, creio que para um verdadeiro artista, melhor do que ter suas intenções compreendidas, é ter sua obra fruída independente dele. Assim, espero que minha narrativa possa a seu modo ter proposto a cada um uma experiência enquanto leitor, tão rica e pessoal quanto a minha, enquanto escritora.

Ao concluir tal experiência, sinto-me realizada. Primeiro, por ter conseguido passar pelo árduo processo sem esmorecer, e por ter atingido meus objetivos de aprender a escrever melhor através dele. Segundo, por escrever um roteiro de longa-metragem e ser capaz de refletir sobre o processo de forma mais aprofundada, tendo um maior embasamento teórico. Só não me sinto totalmente satisfeita com o roteiro em si, porque sinto que ele ainda não está como eu o desejaria, especialmente as cenas finais, mas isso se deve ao limite de tempo e espaço de que dispunha. Não desisti dele, todavia. Na esteira inversa dos filmes adaptados, penso em transformar o roteiro em um livro de romance ou, quem sabe, como parte integrante de um livro de cunho mais teórico derivado desse memorial e mais abrangente. Na vida, nossa própria narrativa também nunca se conclui.

Sobre o meu aprendizado, de certa forma já o deixei explícito em muitos comentários anteriores e haveria muitos outros aspectos a serem analisados que o espaço limitado de um trabalho final de graduação não permite abordar. Findo meu memorial com a sensação de quem falou demais, e não conseguiu dizer tudo. Dar explicações vem da vocação de professora, do curso de Letras. Mas se tem algo que aprendi no Curso de Cinema é que não se deve falar demais, dar explicações demais, e sim deixar para o espectador completar a história com sua própria imaginação. Tanto quanto pude, expressei aqui toda a minha verdade. Ou não. Que os leitores tirem suas próprias conclusões.

E para terminar, um poema que escrevi há muitos anos atrás e que, de certo modo foi o início da minha incursão pela temática que abordei em meu roteiro *O Ilusionista*:

RECERUDAMA

Daniela Ioppi (2013)

O Mágico de Oz ressuscitou
minha menina interior e depois...
a matou...

Ou será que ela virou mulher?
Já não sei quem sou...

E tu, quem és?

Será que somos todos truques
do Grande Ilusionista,
cada um criando
sua própria mágica
para sobreviver?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AKUTAGAWA. *Rashômon e outros contos*. São Paulo: Hedra, 2008.

BARTHES, Roland. A morte do Autor. In: _____. **O Rumor da Língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BORGES, Jorge Luís. **Ficções**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005a.

_____. O jardim das veredas que se bifurcam. In: _____. **Ficções**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005b.

_____. As ruínas circulares. In: _____. **Ficções**. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2005c.

CALVINO, Ítalo (Org.). **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LE CHARME discret de la bourgeoisie. Direção: Luis Buñuel. Produção: Serge Silberman. França: Serge Silberman, 1972. (97 min). Mais informações disponíveis em: <<http://www.imdb.com/title/tt0068361/>>. Acesso em: 2013.

O CLUBE da luta. Direção: David Fincher. EUA: 20th Century Fox, 1999. 1 DVD (139 min), son., color. Legendado. Port.

ERASERHEAD. Direção: David Lynch. EUA: 1977. 1 DVD (89 min), son., P&B. Legendado. Port.

UM ESTRANHO no ninho. Direção: Milos Forman. EUA: United Artist, 1975. 1 DVD (133 min), son., color. Legendado. Port.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

O GABINETE do Dr. Caligari. Direção: Robert Wiene. Alemanha: 1920. Arquivo *on-line* (71 min), mudo, P&B. Legendado. Port. Disponível em: <<http://www.educacaoefilmes.org/2009/07/o-gabinete-do-dr-galigari-mudolegendado.html>>. Acesso em: 22 jun. 2012.

O GRANDE Truque. Direção: Christopher Nolan. EUA: 2006. 1 DVD (130 min), son., color. Legendado. Port.

HAWTHORNE, Nathaniel. *The Birthmark*. In: _____. **Mosses from an Old Manse**. 1846a. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/512>>. Acesso em: 22 jun. 2012.

_____. *Young Goodman Brown*. In: _____. **Mosses from an Old Manse**. 1846b. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/512>>. Acesso em: 22 jun. 2012.

A HORA do lobo. Direção: Ingmar Bergman. EUA: United Artist, 1968. 1 DVD (90 min), son., P&B. Legendado. Port.

ILHA do Medo. Direção: Martin Scorsese. EUA: Paramount Pictures, 2010. 1 DVD (148 min), son., color. Legendado. Port.

O ILUSIONISTA. Direção: Neil Burger. EUA e República Tcheca: 2006. 1 DVD (110 min), son., color. Legendado. Port.

JAMES, Henry. *The Turn of the Screw*. A volta do parafuso. Edição bilíngue. Tradução de Chico Lopes. São Paulo: Editora Landmark, 2004. [Publicado originalmente em 1898].

O LABIRINTO do Fauno. Direção: Guillermo del Toro. Espanha e México: 2006. 1 DVD (118 min), son., color. Legendado. Port.

LOVECRAFT, H. P. **O Horror Sobrenatural em Literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

LUMET, Sidney. **Fazendo Filmes**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

MALPERTUIS. Direção: Harry Kumel. EUA e Bélgica, 1971. 1 DVD (125 min), son., color. Legendado. Port.

MCKEE, Robert. *Story*. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

UMA MENTE brilhante. Direção: Ron Howard. EUA: Universal Pictures; DreamWorks, 2001. 1 DVD (135 min), son., color. Legendado. Port.

NOGUEIRA, Luís. **Gêneros cinematográficos**. Covilhã: Labcom, 2010.

OS OUTROS. Direção: Alejandro Amenábar. Espanha, EUA e França: 2001. 1 DVD (104 min), son., color. Legendado. Port.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004a.

_____. Novas teses sobre o conto. In: _____. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b.

_____. Teses sobre o conto. In: **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004c.

POE, Edgar Allan. “*The Cask of Amontillado*”. 1846. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/1063>>. Acesso em: 22 jun. 2012.

_____. “*The Fall of the House of Usher*”. 1839. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/932>>. Acesso em: 22 jun. 2012.

_____. **A filosofia da composição**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=9YKjyWVZuaQC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 20 jan. 2013. [Publicado originalmente em 1847].

_____. “*The Raven*”. 1845. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/ebooks/17192>>. Acesso em: 22 jun. 2012.

_____. “*The Tell-Tale Heart*”. 1843. Disponível em:
<http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=2555473>. Acessado em 22 de junho de 2012.

POMMER, Mauro. *La question du point de vue dans le récit cinématographique (these)*. Paris: Université de Paris I Panthéon, Sorbonne, 1996.

SPIDER. Direção: David Cronenberg. EUA: 2002. 1 DVD (98 min), son., color. Legendado. Port.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

OUTRAS OBRAS CONSULTADAS

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação & Pesquisa: projetos para mestrado e doutorado**. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. 4. ed. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

ANEXOS



Fonte: Figura de um poço pesquisada pela *autora* na internet e editado pela autora (2013).

ANEXO 1 – ARGUMENTO INICIAL

A seguir apresento o argumento inicial, como ideia original para desenvolver o TCC. Depois, ele sofreu muitas mudanças e foi inserido no argumento melhor desenvolvido, que vem a seguir.

O Ilusionista

(Por Daniela Maria Ioppi)

TEMÁTICA

A narrativa trata da conquista, do encantamento e da ilusão, seja na arte ou nos relacionamentos. Trata também da insatisfação e da loucura secreta de cada um.

STORYLINE

Num tempo passado, um mágico que vive isolado em um sítio sente-se pressionado por sua companheira a criar novos truques e continuar a encantá-la, mas teme que ela possa descobrir seus segredos. Ele acaba tomando uma medida drástica e a mulher desaparece.

PERFIL DOS PERSONAGENS (E SEUS CONFLITOS)

Frederico

Homem de 40 anos, alto, magro, cabelos encaracolados e pretos, nariz proeminente, olhos profundos e penetrantes. Aprendeu o ofício de mágico quando tinha 20 anos com um amigo e trabalhou no passado profissionalmente por muitos anos apresentando-se em teatros de cidades importantes, mas por alguma razão não revelada, há uns 10 anos ele se afastou dos palcos mais visados e decidiu se recolher num sítio modesto, viajando esporadicamente para trabalhar como mágico em feiras de cidadezinhas da redondeza. Entrementes, parece viver no seu próprio mundo da fantasia. Numa das apresentações conheceu Heter, por quem se apaixonou e trouxe para morar consigo no sítio.

Em qualquer circunstância, Frederico é bem-humorado, gentil e sedutor, e capaz de conquistar uma mulher com um sorriso, mas tem muita necessidade de aprovação para sentir-se feliz e realizado. Quando rejeitado, torna-se ensimesmado e calado, tenta disfarçar o sentimento de frustração e rejeição, e sente-se desafiado a se esforçar ainda mais para

surpreender as pessoas com suas habilidades. Convive de forma passional com Heter e costuma conversar sobre suas angústias com Felícia, sua vaca leiteira.

Heter

Mulher de 28 anos, estatura mediana, cabelos negros e lisos. Olhos curiosos e vivazes, riso espontâneo e mãos tagarelas. Apesar do ar de ingenuidade, tem uma mente muito perspicaz. Generosa no amor, Heter apaixonou-se por Frederico durante um espetáculo e não hesitou em acompanhá-lo. No início da paixão, tudo ainda era novidade e ela se encantava com cada truque que o mágico fazia, porém, ela não sabia que sua vida seria tão monótona e rústica morando em um sítio modesto e, passado um ano e meio, ela começa a se cansar. Para se distrair, ela começa a observar os truques que o mágico faz e que no começo a fascinaram, mas com o intuito de compreendê-los e desvendá-los. Isso acaba se tornando tão instigante que causa nela quase o mesmo efeito de excitação que a presença do mágico proporcionava no início do seu relacionamento. À medida em vai desvendando algum truque do mágico, perde um pouco da alegria e vai se tornando cada vez mais austera.

Felícia

Vaca leiteira. É dócil perto de Frederico, e fica muito impaciente quando precisa ser ordenhada e ele não aparece. Ouve atentamente as palavras de seu dono e, às vezes move a cabeça em direção a ele como se quisesse lhe dizer alguma coisa. A presença de Heter não lhe afeta, já que a vaca fica totalmente indiferente quando ela está por perto, mas é bastante sensível ao barulho e se assusta se ouve algum ruído ao seu redor.

ENREDO

Sequência 1

Cinco horas da manhã no sítio. A casa, envolta em neblina e silêncio, respira o ar de um tempo que parece estanque num passado indefinido. As tábuas das paredes desbotadas e rachadas, o telhado coberto de musgo, e as madeiras do assoalho desniveladas e sujas são quase que uma extensão da vegetação antiga e farta que invade o terreno. Um mugido não muito distante traz desassossego ao interior da casa. Na penumbra do quarto, um vulto se move na cama. Num estábulo próximo a casa, a vaca Felícia volta a mugir ansiosa. Frederico acorda e se veste no escuro, resmungando baixinho. Já na porta, grita alto para a vaca pedindo para ela esperar e sai para ordenhá-la. Ao se aproximar do estábulo, a vaca se acalma. Ele a

afaga e, enquanto faz a ordenha, conversa com ela sobre um sonho que teve. Felícia parece interessada. Uma rajada de vento arrepiou Frederico e um ruído de janela batendo vindo da casa assusta a vaca. Frederico muda de assunto e continua a tarefa. Heter, sua companheira, aparece do nada perto da porta do estábulo e Frederico se assusta. Heter sorri e lhe abraça por trás. Os dois conversam sobre quem é que deveria fazer surpresas para quem e os dois voltam para dentro da casa abraçados. A neblina se afasta.

Sequência 2

Durante o café da manhã na cozinha simples e rústica, sem muitos ares de feminilidade ou organização, Frederico nota que Heter está um pouco cabisbaixa. Enquanto ele serve o leite nas canecas, ele relembra de como se conheceram.

Foi durante uma apresentação de mágica de Frederico, numa feira tipo quermesse de uma pequena cidade. Estava um dia quente e abafado. Dentro de uma barraca armada, havia um pequeno tablado numa extremidade, diante de bancos de madeira enfileirados, onde poucas pessoas assistiam ao mágico que se esmerava em agradar a plateia. Heter estava sentada num banco mais ao fundo e observava tudo atentamente. Ao final do espetáculo, ela se levantou resoluta e foi até Frederico, com os olhos brilhando, quase o mesmo brilho do olhar do mágico cruzando o seu. Quando ele lhe estendeu a mão, ela disse que ele era apaixonante e os dois não mais se largaram.

Depois de recordar esta cena, Frederico pergunta a Heter se ela ainda o ama. Ela o olha de modo sério e confirma com veemência, dando-lhe um beijo, mas diz que às vezes se sente um pouco entediada no sítio. Ele lhe diz que vai fazer uma sessão de mágicas para alegrá-la mais tarde, mas Heter diz que já conhece suas mágicas habituais e que gostaria de alguma novidade, talvez conhecer como ele faz as mágicas. Frederico fica nervoso e rejeita a ideia, mas diz que vai pensar em alguma mágica nova. Heter se anima, coloca sobre os ombros seu chalé de lã marrom, pois está um pouco frio e sai para dar uma volta. Uma neblina leve se aproxima da casa.

Sequência 3

Enquanto Heter está fora, Frederico entra no seu quarto, um local desleixado e sombrio, com uma cama desfeita e algumas cobertas esfarrapadas por cima. Ao lado da cama, junto à janela, um bidê de madeira, com dois livros e uma vela. Na parede oposta, ele vê o guarda-roupa entreaberto com alguns vestidos pendurados e ao lado deste, uma porta que dá para uma espécie de armário embutido. Ele a abre e retira dele um baú de cedro médio e

pesado. O baú parece ter uma espécie de tranca falsa, de modo que não se sabe como ele abre. Frederico desliza os dedos sobre algumas ranhuras e uma das laterais da tampa se destaca. Ele abre o baú e começa a retirar com cuidado seus pertences de mágico e os coloca sobre a cama. Ele olha os objetos angustiados. De repente, ele ouve a maçaneta ser mexida e se mantém estático até perceber que não há ninguém, então fecha o baú preocupado e o encerra no armário novamente.

Sequência 4

A manhã passa e Frederico vai até o estábulo e se queixa para sua vaca, perguntando a ela o que deveria fazer com relação a Heter, se deveria lhe revelar os seus segredos. A vaca o olha com um olhar fixo e balança a cabeça para o lado como numa negativa. Enquanto Frederico alimenta a vaca com sabugos de milho, ele lembra os truques já trabalhados, confessa a vaca que está sem muitas opções e que não sabe mais como continuar a encantar Heter. Felícia, que acabara de comer o último sabugo, morde a mão de Frederico procurando por mais e ele puxa a mão numa reação instantânea, olhando com cara feia para Felícia e pergunta por que as mulheres nunca estão satisfeitas, se referindo ao fato de Felícia querer comer mais. Nesse instante ele se lembra de um truque envolvendo uma história de espantinho que ele ainda não havia mostrado à amada e fica entusiasmado, abraçando a vaca. Depois se despede dela e sai pelo portão em direção a horta para colher alguns legumes. A neblina se adensa.

Enquanto isso, Heter, que estava voltando do passeio por outro caminho, vê Frederico se afastar e vai até o estábulo, tentando se aproximar da vaca, mas a mesma a ignora completamente. Heter passa a mão no dorso do animal e nem assim Felícia lhe dá atenção. A moça fica frustrada e esbraveja dizendo que ainda há de descobrir todos os segredos de Frederico. O mágico, que havia voltado ao estábulo para buscar um cesto que esquecerara, presencia tudo atrás de uma fenda e se perturba com o que vê e ouve.

Sequência 5

À noite, depois do jantar, na sala anexa a cozinha, Frederico mostra o novo número do espantinho a Heter. Junto à janela fechada e sem cortinas, ela observa tudo atentamente, sentada no sofá desbotado que ocupa sozinho o espaço daquele cômodo, mas no final do número aplaude sem muito entusiasmo e não aparenta muita surpresa, o que causa desapontamento em Frederico. Recostada no sofá, ela acaba adormecendo e ele aproveita para

guardar os apetrechos do número no seu quarto. Porém, ao abrir o baú Frederico percebe que há algo estranho, como se ele tivesse sido remexido e volta à sala, transtornado. Ele segura Heter pelos braços e lhe pergunta se ela mexeu nos seus pertences. Ela acorda assustada e fica muda, mas nega com a cabeça. Frederico a solta e se afasta em direção à mesa da cozinha, onde se senta. Heter lhe diz que talvez devesse ir embora e Frederico se assusta e lhe pede que o perdoe. Os dois se abraçam e Frederico olha com um olhar ausente para a janela.

Sequência 6

Na manhã seguinte, Frederico sai para dar uma volta com sua vaca e Heter aproveita para entrar no quarto onde está o baú. Ela consegue abrir a porta do armário e olha o baú excitada. Enquanto isso Frederico conversa com a vaca sobre seus sentimentos e fala da sua suspeita sobre Heter e na confusão de sentimentos que lhe assolam. Volta a falar no sonho que teve no outro dia.

Nesse sonho, ele se vê no palco fazendo seus números enquanto as pessoas conversam entre si ignorando-o e, então, começam a se levantar uma a uma e saem sem lhe dar atenção. A dor que isso lhe causa é tão insuportável que o faz pular do palco e agarrar uma pessoa pelo pescoço, e nesse instante ele acorda.

Enquanto ele relembra o sonho, Felícia segue em silêncio ao seu lado. Eles se aproximam de uma pequena área verde embaixo de uma árvore, onde Frederico se senta e a vaca começa a pastar. Ele lembra à vaca sobre o seu número secreto, que costuma usar somente em ocasiões especiais, e que geralmente deixa o espectador emudecido e sem reação. Nesse instante ele observa um pássaro voando ao seu redor até pousar sobre algumas pedras arrumadas de forma simétrica como se fora um altar. Ele percebe que uma pedra está fora do lugar e a repõe, com ar preocupado. Ele pergunta a vaca se já não estaria na hora de mostrar seu truque secreto a Heter. A vaca acena a cabeça como que numa afirmativa. Ao voltar para casa, ele encontra Heter um pouco séria sentada numa cadeira na varanda e se aproxima para dar-lhe um beijo. Ela consente, mas de maneira fria, cabisbaixa. Frederico sente que há algo errado e a olha demoradamente. Depois pergunta a Heter se ela gostaria de assistir a um número especial mais tarde. Ela consente e ele a pega pela mão e os dois entram na casa.

Sequência 7

À noite, numa espécie de jogo de sedução, Frederico começa o seu grande truque. Primeiro, ele estende no chão um pano feito de veludo azul surrado, e sobre ele coloca dois copos onde serve um pouco de vinho tinto de um garrafão. Ele convida Heter a se sentar sobre

o veludo e lhe estende um dos copos. Os dois brindam e bebem. Frederico lhe serve mais um pouco de vinho e enquanto ela bebe, ele pega um cesto de vime e o abre, falando palavras incompreensíveis. Enquanto isso, do lado de fora, Felícia percebe uma luz de vela perpassar as fretas da janela e se agita ao ouvir a voz de Frederico falar em tom cada vez mais alto numa língua desconhecida, como se estivesse em transe. Dentro da casa, Frederico joga algumas flores brancas para o alto e dezenas de pétalas vermelhas caem no chão, cobrindo completamente o tapete de veludo. Repentinamente a voz se cala e logo em seguida Felícia vê a luz da janela se apagar. Ela se acalma e depois de um tempo de silêncio, ela adormece. Durante a madrugada, uma neblina pesada cai sobre a casa e a vaca é acordada por ruídos e passos no pátio, mas não consegue distinguir nada, apenas um vulto que parece se arrastar pesadamente.

Sequência 8

Na manhã seguinte, Frederico acorda sozinho no quarto, com o sol já alto de umas 8 horas, e os mugidos da vaca desesperada. Ele parece tonto e senta-se na cama, percebendo o guarda-roupa semiaberto. Ele se levanta e escancara a porta, constatando que as roupas de Heter sumiram. Depois, ele abre a porta do armário embutido e chora amargurado. Felícia continua a mugir e Frederico tapa os ouvidos com a cabeça baixa, resmungando “Agora não, Felícia, por favor, agora não.” No mesmo dia, mais tarde, Frederico caminha com sua vaca entristecido. Ela puxa uma pequena charrete coberta por um cobertor esfarrapado. A vaca o olha com carinho. Ele chega ao local do altar que havia visto anteriormente, só que agora as pedras estão enfileiradas ao redor de um pequeno buraco. Frederico descobre o pano e pega seu pequeno baú e o coloca no buraco. Depois olha para a vaca e diz que está na hora de fazer novos truques e de buscar uma nova plateia. Começa a tapar o buraco com as pedras e Felícia muge, satisfeita.

ANEXO 2 – ARGUMENTO FINAL RESUMIDO

A seguir é apresentado o argumento final resumido, resultante do primeiro argumento, dos estudos sobre o gênero, das premissas iniciais e das várias análises e tentativas de escrever o roteiro.

PRÓLOGO

Enquanto alguém joga pedras em um poço, um narrador comenta sobre o evento de forma metafórica, associando o que ele vê a lembranças que tenta organizar na memória. A imagem se esvai na tela dando lugar à imagem de uma mulher colhendo plantas.

Sofia está colhendo plantas no meio de um bosque, quando encontra a vaca Felícia e Frederico, assustando-se com ambos. Frederico confunde Sofia com sua antiga mulher, Heter, que está desaparecida, e Sofia o machuca sem querer. Ela cuida de seus ferimentos e os dois começam a conversar sobre o passado do mágico. Uma chuva os faz ficar presos por um tempo no bosque, sob um galpão e Frederico conta sua história enquanto Sofia o ouve com atenção.

Frederico conta que é mágico e que conheceu Heter em um circo, quando os dois se apaixonaram. Após algum tempo Heter começou a ficar entediada e pediu que Frederico inventasse novos truques. Então eles conheceram um cigano que apareceu na região e deixou o mágico enciumado e mais inseguro com relação à amada. Ele não sabia o que fazer para agradá-la e ficava revirando seu baú mágico. Frederico encerra essa primeira parte da narrativa.

A chuva passa e Sofia decide ir embora, porém ela fica impossibilitada pela queda de uma ponte e vai para casa do mágico. Lá eles acomodam os animais no estábulo (a vaca Felícia e o cavalo de Sofia) e a moça os alimenta com espigas de milho. Frederico comenta sobre Heter não conseguir alimentar sua vaca e sobre a visita do cigano Andrés ao seu sítio, quando o mágico mostrou de forma mais declarada sua raiva pelo cigano e reclamou do corvo que o acompanhava, chamado Rashômon.

Anoitece e Sofia e Frederico resolvem jantar e tomam vinho. Enquanto isso, ele relata a invasão de corvos no seu milharal e o fato de derrubar um espantalho que acabou lhe dando a ideia de um truque especial relacionado a essa figura. Sofia fica curiosa com um ingrediente especial colocado no creme de milho e se sente estranha. Frederico diz que é uma receita de sua tia, depois Sofia encontra um cogumelo seco no armário da cozinha e o guarda no bolso.

Depois do jantar, Frederico mostra à Sofia o truque do espantalho, fazendo um boneco de palha de milho ficar de pé sobre a palma de sua mão. Sofia se enternece e os dois se beijam, mas ela se sente um pouco tonta e acaba adormecendo. Frederico relembra que Heter não se entusiasmou com a mesma mágica e pensando nela, ele também adormece.

Frederico tem um sonho em que vê Heter tirando leite e sangue de sua vaca. Ele acorda assustado com os mugidos de Felícia e vai até o estábulo onde encontra rastros de sangue no chão, no formato da letra H, de Heter. Sofia vai atrás dele e os dois brigam porque o cavalo de Sofia desapareceu, mas ele ressurgiu de trás do estábulo e Frederico pega uma pá para ir à busca de quem ele suspeita que tenha estado ali. Sofia permanece no estábulo e encontra uma luva marrom.

Sofia resolve dar água para os animais e Felícia a espreita de longe, até que tenta jogar Sofia no poço, falando palavras ameaçadoras com a mesma voz do prólogo. Sofia se assusta e duvida do que acabou de ver, então decide ir atrás de Frederico no milharal e lá vê um vulto no chão. Ela pensa que é Frederico e então o espantalho aparece diante dela com a pá e Sofia desmaia.

Ao acordar, Sofia está no sofá e Frederico diz que sonhou com sua vaca sendo atacada, acordou com os mugidos dela e ao sair de casa, encontrou Sofia e a vaca no poço com a tal luva marrom. Os dois percebem que tiveram sonhos parecidos e não conseguem entender onde começou o sonho de um e terminou o de outro.

Eles decidem tomar um chá e então Frederico relata que viu Heter no acampamento do cigano e que ela decidira ir embora. Então o mágico decide fazer um truque extremo que foi coloca-la dentro de um baú e a fazer desaparecer. Porém, ela não ressurgiu, com acontecia no palco e ele ficou desesperado, enterrando o baú no milharal.

Sofia não acredita no mágico e duvida da existência de Heter, então Frederico lhe mostra a mala com as roupas dela. Sofia insinua que ele tenha matado sua mulher e ele resolve desenterrar o baú. Sofia tem medo e vai embora, levando um vestido azul turquesa que estava na mala.

Ao caminhar perto do poço Sofia percebe os cogumelos e compara-os com o cogumelo seco. Ela busca informações em seu livro preto e nesse momento um gavião lhe rouba o livro, levando-o até seu dono. Ele é um caixeiro-viajante que se parece com Andrés e seu gavião se chama Rashômon.

Sofia percebe que ele usa o outro par da luva marrom e fica desconfiada. O homem comenta que Frederico é louco, que nunca viu Heter, mas que ouviu falar que a mãe do

mágico havia deixado seu pai para fugir com o circo. Depois ele se insinua para Sofia e ela decide voltar para o sítio, incomodada.

No estábulo Sofia confirma através do seu livro que os cogumelos são alucinógenos e ela acha que suas experiências foram resultado de tê-los comido no jantar. Ela desconfia que o mesmo tenha ocorrido com o mágico e vai até o milharal, para ver o que ele iria encontrar. Lá ela se assusta com um vulto caído no chão e pensa que é Heter, mas descobre que é o espantalho. Frederico desenterra o baú, muito pequeno para conter alguém.

Frederico abre o baú e dentro dele encontra vários objetos relacionados a seu passado, um medalhão com seu retrato de menino, e a fotografia de sua mãe, usando o vestido azul turquesa. Então Sofia fala dos cogumelos e insinua a Frederico que Heter é sua imaginação e ele, pensando sob o ponto de vista de Felícia, relembra todos os momentos em que esteve ao lado dela falando sozinho, pois a vaca não via ninguém.

Frederico fica desolado com a revelação e Sofia decide ficar ao seu lado para ajudá-lo. Depois de um tempo, Frederico, entediado, volta a ter alucinações, falando com uma nova mulher e Sofia se decepciona, sentindo-se traída. Ela e Felícia se encaram, compartilhando o mesmo ponto de vista, que é a imagem de Frederico falando sozinho.

EPÍLOGO

Uma pessoa continua jogando pedras no poço enquanto a voz do prólogo comenta. Ela lembra-se da imagem de Heter sendo jogada no poço por Felícia e então descobrimos que quem estava falando era a vaca e quem jogava as pedras era Frederico, usando a luva marrom que Sofia encontrara no estábulo. Ele questiona o fato de a vaca ter muita imaginação.

ANEXO 3 - ESBOÇO DAS CENAS INICIAIS

A seguir apresento o esboço das cenas iniciais, tendo a figura de um médico como narrador e interlocutor da história de Frederico. Tal versão foi descartada.

Primeira versão do Roteiro, antes da escolha de Sofia

PRÓLOGO

Som de pássaros abafados por vidros fechados. Um raio de luz vindo da janela ilumina uma mão que está escrevendo sobre as páginas finais e amareladas de livro de anotações, usando uma caneta tinteiro. Nele se lê (UMA ALTERNATIVA É TER A VOZ DA PESSOA QUE ESCREVE NARRANDO O QUE ESTÁ ESCREVENDO):

“Sei muito bem o que aconteceu, e como aconteceu. A dificuldade está em começar... Chamar a atenção e convencer a todos da sua versão dos fatos... Às vezes é melhor começar pelo final, mas como não revelar o final que está contido no começo?”

Nesse instante ouve-se um barulho de alguém batendo na porta e a mão para por um instante e depois volta a escrever.

“Talvez seja melhor deixar que o próprio personagem que viveu a história relate os fatos, dando a eles sua própria ordem e interpretação...”.

Outra batida na porta.

INÍCIO DO FILME PROPRIAMENTE DITO

CENA 01: Sala do doutor. Interna. Dia.

Início dos Anos 40. De dentro de uma pequena sala com paredes escuras e parecida a um consultório, uma janela aberta, mas com os vidros fechados, mostra algumas casas do outro lado da rua, o movimento de carroças puxadas por cavalos e pessoas passando e conversando. Dentro da sala, apenas uma mesa pequena, com duas cadeiras à sua frente. Atrás da mesa, está sentado um DOUTOR (50) fazendo anotações com uma caneta tinteiro. Nunca vemos o seu rosto. Ele ouve batidas na porta.

DOUTOR

(mesma voz do narrador do prólogo)

- Pode entrar.

A porta se abre devagar e range. FREDERICO (40), vestindo calças largas e um casacão de lã surrado, surge por detrás da porta segurando um chapéu mole de abas largas, com um rosto abatido e tenso. O doutor se levanta e estende a mão.

DOUTOR

- Pois não? O senhor quer sentar-se? Tenha a bondade.

Frederico entra um pouco desconfiado, caminha até a cadeira e senta-se.

DOUTOR

(calmo e educado)

- Em que posso ajuda-lo?

FREDERICO

(Segurando o chapéu com as duas mãos, fala em um tom nervoso, mas baixo).

- Minha mulher. Ela sumiu.

DOUTOR

- Sumiu... Como? Desde quando ela está desaparecida?

FREDERICO

(Levantando a voz.)

- Não sei ao certo, às vezes sinto como se fosse ontem, mas a minha angústia é tanta que parece uma eternidade.

DOUTOR

(Começa a fazer anotações em um bloco de papel a sua frente.)

- Certo, mas e como...

FREDERICO

(Bastante nervoso.)

- Foi o cigano, ele a hipnotizou e a raptou! E agora eles querem me enlouquecer... Para me roubar... Ela voltou para se vingar...

DOUTOR

(Com a caneta na mão.)

- Então sua mulher voltou? Desculpe, eu estou um pouco confuso...

FREDERICO

(Suspira fundo e olha seriamente.)

- Ela sumiu. Assim no ar, da noite para o dia, mas às vezes eu a vejo (apontando para a fora) quando estou na estrada, no portão de casa e então eu corro para abraça-la e, e... (leva o chapéu até a boca e olha para o nada) ela some de novo, como se fosse um... Fantasma.

DOUTOR

(Respira profundamente e coloca a caneta na mesa.)

- Quem sabe o senhor me conta do início, do dia em que ela desapareceu.

FREDERICO

- Talvez seja melhor começar antes, de quando percebi que a estava perdendo... Não me esqueço daquele dia (olha para a janela, onde uma carroça acabara de passar levantando poeira...), ainda não havia amanhecido...

Fade out

Fade in – Início do *flashback* 1 – Primeira parte.

CENA 02: Casa do Sítio. Externa. Amanhecer.

Cinco horas da manhã no sítio. A casa, envolta em neblina e silêncio, respira o ar de um tempo que parece estanque em um passado indefinido. As tábuas das paredes desbotadas e rachadas, o telhado coberto de musgo, e as madeiras do assoalho desniveladas e sujas são quase que uma extensão da vegetação antiga e farta que invade o terreno.

CENA 03: Quarto de Frederico. Interna. Amanhecer.

Um mugido não muito distante traz desassossego ao interior da casa. Na penumbra do quarto, um vulto se move na cama. E um estábulo próximo a casa, a vaca FELICIA volta a mugir ansiosa. Frederico acorda e se veste no escuro, resmungando baixinho. Vai até a porta da casa e sai.

CENA 04: Casa do Sítio (Externa) e Estábulo (Interna). Amanhecer.

FREDERICO

(Um pouco contrariado.)

- Calma, Felícia, calma, em um instante eu chego aí!

Frederico caminha a passos largos pela neblina e entra no estábulo, indo até a vaca que continua a mugir. Passa a mão na sua cabeça e no seu pescoço e o animal se acalma. Depois, ele pega um balde grande de lata que estava pendurado na parede, olha para ver se está limpo e aproxima um banquinho da vaca, sentando-se e tateando seu úbere. Começa a ordenha e começa falar com a vaca entre um jato e outro.

FREDERICO

(Em um tom paternal olhando para o úbere.)

- Pobre Felícia, estava a ponto de estourar, não, minha menina? Desculpe, eu acho que perdi a hora por causa do sonho que estava tendo, mas parecia um pesadelo... (a vaca vira a cabeça em sua direção e ele a encara). Mas eu não me lembro de quase nada, nem adianta me perguntar... (ele continua a ordenha e de repente dá uma pausa e olha para o nada). Espera, lembrei-me de uma coisa, eu estava no alto de uma colina tentando juntar as ovelhas e elas começaram a correr cada uma para um lado e, eu corria atrás delas, desesperado, mas quando consegui alcançar uma, a outra já estava longe e então uma delas me encarou e começou a crescer, a crescer, até se tornar um animal grotesco e desproporcional e tinha um uivo de lobo horrível, e então ela começou a correr atrás de mim e...

Uma rajada de vento repentina arrepiou Frederico e um ruído de janela batendo vindo da casa assustou a vaca e ela se mexeu. Frederico tenta apaziguá-la e volta à ordenha.

FREDERICO

Está bem, Felícia, vamos parar com estas histórias de terror. E você teve algum sonho?

Nesse instante, duas mãos femininas vendam os olhos de Frederico e ele se assusta. HETER (28) coloca seu rosto ao lado de Frederico e lhe sorri, abraçando-o por trás. Ele relaxa, solta o úbere da vaca e se volta para a mulher.

FREDERICO

(Sorrindo.)

- Ora, ora, se não é meu cordeirinho me pregando uma peça... Quem lhe deveria fazer surpresas era eu, não? Agora invertemos os papéis?

HETER

(Amorosamente.)

- Claro que não! Eu sou e serei sempre apenas sua plateia, meu grande ilusionista! Mas uma plateia inteligente, você bem o sabe...

FREDERICO

- Minha querida... E eu estava justamente aqui preparando mais um belo truque para você, à sua altura: café com leite, tirado diretamente da minha bela assistente Felícia!

A vaca olha para ele e mexe a cabeça em negativa. Frederico mostra o leite dentro do balde em tom marrom.

FREDERICO

(Falando perto da vaca.)

- Este é um segredo só nosso, não é Felícia?

Heter olha o leite com cara de nojo e sai do estábulo correndo. Frederico sai atrás dela segurando o balde e a alcança. Os dois diminuem o passo e sorriem um para o outro. A neblina começa a se dissipar. Os dois entram na casa e Frederico coloca o balde sobre a mesa da cozinha.

Final da Primeira Parte do Flashback 1

CENA 05: Sala do doutor. Interna. Dia.

O doutor dá pequenas batidas na mesa com a caneta.

DOUTOR

- Como o senhor fez o leite ficar marrom?

FREDERICO

(Com um ar de espanto.)

- Mágica.

DOUTOR

(Parando de bater com a caneta.)

-Afinal, qual é sua ocupação? Não entendi muito bem o que sua mulher quis dizer com plateia...

FREDERICO

- Sim, claro, era justamente dessa parte que iria lhe falar agora. Eu fui um mágico por muitos anos, ainda sou, só que não me apresento mais com tanta frequência. Conheci Heter em um dos meus espetáculos. Estava quase no final e as pessoas, não sei por que, estavam tão dispersas...

Flashback 2

CENA 6: Quermesse. Interna. Dia.

Foi durante uma apresentação de mágica de Frederico, numa feira tipo quermesse de uma pequena cidade. Estava um dia quente e abafado. Dentro de uma barraca armada, havia um pequeno tablado numa extremidade, diante de bancos de madeira enfileirados, onde poucas pessoas assistiam ao mágico que se esmerava em agradar a plateia. Heter estava sentada num banco mais ao fundo e observava tudo atentamente. Ao final do espetáculo, ela se levantou resoluta e foi até Frederico, com os olhos brilhando, quase o mesmo brilho do olhar do mágico cruzando o seu. Quando ele lhe estendeu a mão, ela disse que ele era apaixonante e os dois não mais se largaram.

Final do Flashback 2

CENA 7: Sala do doutor. Interna. Dia.

FREDERICO

(Com um olhar penetrante, voz pausada em um tom crescente de excitação.)

- Sabe o que significa ser apaixonante, doutor? Ser capaz de encantar uma pessoa... Exercer sobre ela um fascínio, ter completo domínio de sua atenção, fornecendo a ela pequenos goles de um vinho especial, que a deixam mais e mais sedenta e a tornam completamente cativa, sem que ela sequer perceba o que está acontecendo?!

DOUTOR

- Talvez... Há muitas maneiras de se encantar...

FREDERICO

(Embevecido)

- Pois naquele momento eu era a pessoa mais encantado de todas. Ao mesmo tempo fascinado por aquela jovem e pela admiração dela por mim. Por alguns anos vivi como que alimentado somente por este sentimento até que... (volta a ficar cabisbaixo) percebi que o vinho daquela garrafa estava chegando ao fim...

Continuação do Flashback 1: segunda parte.

CENA 8: Cozinha do Sítio. Interna. Dia.

Frederico está sentado na mesa tomando café. Heter está de pé olhando para fora da janela. Frederico a observa com o olhar curioso. Ela se vira para ele.

FREDERICO

- Heter, você lembra-se do dia que nos conhecemos? (Ela acena com a cabeça e ele continua a perguntar.) Você ainda me ama? Do mesmo modo?

HETER

(Com um olhar surpreso.)

- Claro que sim! (Ela o beija na testa e se senta ao lado dele). Só que...

FREDERICO

(Apreensivo.)

- Só que...

ANEXO 4 - RABISCOS

A seguir apresento os rabiscos iniciais do meu roteiro.

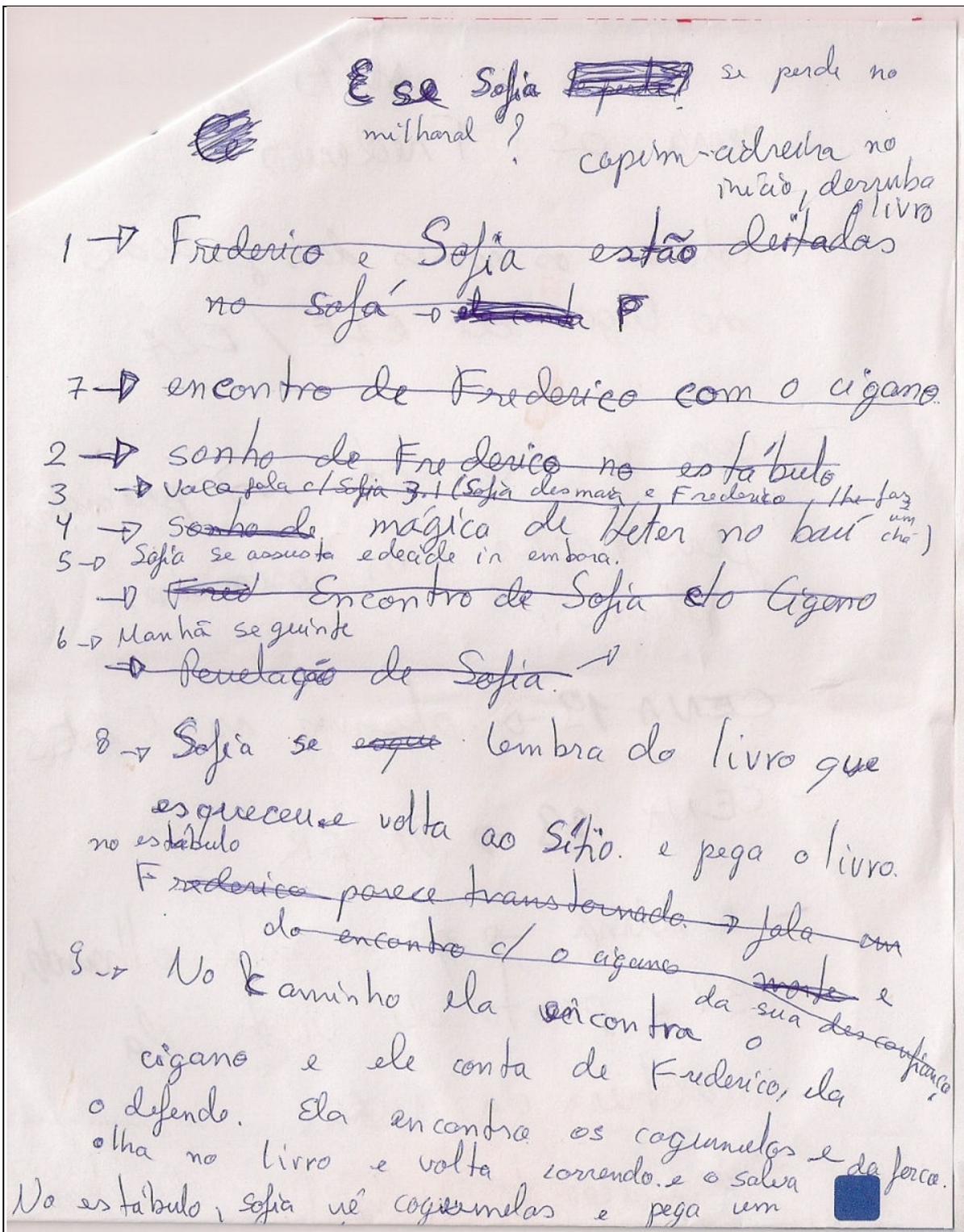


Figura 2: Folha 1 dos rabiscos iniciais

Fonte: A Autora (2013)

~~Frederico~~ pensa que a imagem do
 foto é de Heter.

~~o~~ ~~o~~

Heter ~~foz~~ Suspeita que Frederico seja
 matado e tenha matado Heter e diz isso
 para ele.

~~o~~ Sofia vê um ~~volto~~ ~~corrente~~
~~se para~~ ~~de~~ ~~um~~ ~~milharal~~ ~~para~~
 eles voltam p/ o milharal,

p/ ver o que estava acontecendo

~~mágica~~ de

- Felícia fala com Sofia abra
- Sofia fecha os olhos e quando abre
 vê um volto indo p/ o milharal
- No milharal a mesma cena.
- Depois que Sofia desmaia ~~e volta~~
~~ela~~ ~~é~~ ~~linda~~ ~~ela~~ ~~voltam~~
 p/ o milharal e encontram o ~~volto~~
 no chão.

Figura 3: Folha 2 dos rabiscos iniciais

Fonte: A Autora (2013).

ANEXO 5 – VERSÃO FINAL DO ROTEIRO

A seguir apresento meu roteiro *O Ilusionista* (2013).