

**Anais do 6º Interprogramas de Mestrado
da Faculdade Cásper Líbero
(São Paulo, SP, 5 e 6 de novembro de 2010)
ISSN: 2176-4476**

Texto original como enviado pelo/a autor/a

**O PERSONAGEM DO CINEMA
Copiando e Colando os sentimentos Humanos**

Fernando José Biscalchin ¹

Resumo

As narrativas são cheias de mistérios e caminhos os quais cada contador de história possui um dom de apresentá-las. Mas a história em si - a trama ficcional - talvez não possa existir sem a presença fundamental de elementos que possibilitem um caminho comum com começo, meio e fim. A trama do roteiro cinematográfico parece não tomar forma sem a existência de personagens que irão conduzi-la ao seu clímax redentor. E são esses personagens, ou melhor, o personagem principal o verdadeiro condutor emocional entre a vida ficcional na telona e a vida real da platéia. O personagem cinematográfico só se basta quando encontra o seu verdadeiro reflexo humano.

Palavras-chave: personagem de ficção. Roteiro. Roteiro ficcional. roteiro cinematográfico. Personagem cinematográfico.

Introdução

Marcos, um grande amigo, por volta dos seus dezesseis anos de idade gostava de uma menina que vivia a esnobá-lo. Ele sempre desejou estar na mesma turma que ela na época do colegial e no último ano teve a sorte imensa – digo isso, mesmo ela não tendo

¹ Faculdade Cásper Líbero – Mestrado em Comunicação – Produtos Midiáticos: Jornalismo e Entretenimento. E-mail: fe_bis@yahoo.com.br ou diretor_joe@yahoo.com.br

se quer iniciado um relacionamento com ele – pois eles puderam compartilhar o mesmo espaço de aprendizado durante todo período letivo. Mesmo assim, era muito difícil conseguir a atenção dela, tendo em vista que Marcos era um garoto cheio de espinhas, gordinho e com costumes “caipirescos”. Ele nunca teve a coragem de enfrentá-la, nem mesmo com um olhar, só para saber se ela iria correspondê-lo. Ficava próximo a porta da sala de aula para poder vê-la entrar após o intervalo, mas mesmo assim era em vão. Decidiu então enfrentar os seus medos e arriscar um “tudo ou nada” – nem ele mesmo sabia que não teria nada a perder, no máximo ser ignorado. Disse então um olá que saiu meio gaguejado, mas que surtiu um efeito devastador – pelo menos para Marcos – ela retribuiu o cumprimento e descobri que poderiam ser amigos até o final daquele ano. Até hoje ele me diz que se arrepende muito de não ter dito aquele “olá” antes.

Queria eu ter naquela época o conhecimento que tenho hoje sobre a vivência humana – por favor, não me achem arrogante, eu não sou um filósofo da vida e muito menos sei tudo sobre ela – mas foi preciso compreender a construção de um roteiro, que me levou a estudar os personagens nele contidos para enfim compreender que os personagens ficcionais – do mundo cinematográfico – são clones emocionais dos seres humanos. Será por isso então que nós espectadores assimilamos quase que por completo ou porque não completamente a aparição tão verossímil de “indivíduos” nos produtos audiovisuais? Será que se os personagens em tramas como novelas, filmes e seriados não existissem, não haveria como contar uma história? Nós seres humanos somos causadores não indiretamente, mas absurdamente ligados a essa construção de caráter fictício?

Luiz Carlos Maciel em sua obra *O Poder do Clímax* consegue compor um paralelo entre duas vertentes distintas em relação à construção do personagem ficcional. Segundo Maciel, para Aristóteles “a trama é a alma da tragédia e os personagens são secundários em relação a ela. Ou seja: a história é fundamento, os personagens se ajustam a ela” (Maciel, 2003:72). Assim percebe-se que a visão aristotélica da poética deixa em segundo plano a criação do personagem. Maciel também afirma que a maioria dos roteiristas mundiais busca em primeiro lugar descobrir a situação dramática para depois elaborar os personagens que irão conduzi-la. Eles “baseiam-se invariavelmente na estrutura dramática tradicional, ou em suas variações e detalhamentos. A ação é a espinha dorsal do drama – e a composição dos personagens deve se subordinar a ela.” (Maciel, 2003:72).

Em contra partida temos o teórico em roteiro Lajos Egri que em sua obra *The Art of Dramatic Writing* baseia toda a sua tese na máxima importância dos personagens.

Sem eles seria impossível criar uma história convincente ou até mesmo concebê-la. Segundo Egri “o personagem é a alma do drama e a trama secundária em relação a ele, seu método é basicamente um método de composição de personagens”. (Maciel, 2003:72).

Nesses dois casos fica claro os distintos pensamentos. Colocando em prática as duas vertentes pode-se fazer um possível paralelo da seguinte forma: no primeiro caso o roteirista antes mesmo de criar o *plot* – trama – pensa em uma situação dramática – traição - e é ela que vai conduzir o rumo da história, ela é a coluna vertebral da trama e todos os eventos acontecerão a partir dela. Depois da escolha da situação dramática então ele pesquisa, procura, cria e seleciona os personagens que mais se adaptam a esse tipo de ação que é trair. Concebe seus traços físicos, sua vida social e enfim seu caráter psicológico. Pronto agora é possível começar a escrever o roteiro. No segundo caso o roteirista pensa nos personagens e suas possíveis ações. Ele sabe que para executar uma ação é necessário compreender profundamente as causas que levam um personagem a cometer qualquer tipo de ato. Serão dois homens, ou um homem e uma mulher, ou duas mulheres, ou duas crianças, ou porque não um único indivíduo com o seu próprio pensamento. Todos eles são possíveis de traição. O roteirista precisa antes de mais nada compreender o que vai conduzir os personagens a uma traição para que esse ato seja aceito por completo, e não apenas como uma simples ação – trair – que força indesejosamente os personagens a executá-la.

Cria-se então uma discussão sem fim, é como o famoso ditado popular: “quem veio primeiro? O ovo ou a galinha?”. O que realmente fica claro para os produtores, roteiristas e diretores audiovisuais é que a aceitação do público só acontece quando ele se identifica com os fatos, com as ações e com as emoções vividas na telinha ou na telona e tudo isso é experimentado pelos personagens e seus atos, e para que haja credibilidade significa que “o verdadeiro agente da ação não é mais o destino dos gregos, ou qualquer outra instancia metafísica, mas o próprio indivíduo humano”. (Maciel: 2003,73). É fácil compreender que nós entendemos as emoções porque cada indivíduo possui a sua vivência – já foi ou será experimentado um dia – se temos raiva, dor, tristeza, compaixão ou qualquer outro tipo de sentimento ao ver dois personagens interagindo entre si é porque todas essas emoções são compreensivas para nós – claro que são variáveis para cada ser humano – e sentimos porque identificamos como real. Por outro lado um simples cenário, um lugar, um ambiente é vazio de ações, ou pelo menos, só se encontra ações da própria natureza – venta, chove, desmorona, seca, etc – eles não causam emoções uns aos outros. A chuva não chora quando vê a terra seca, o

vento na fica nervoso ao ver a chuva cair. Mesmo Aristóteles com seu antigo pensamento oposto ao do moderno Lajos Egri entende que o personagem ficcional – que imita a realidade - é o fundamento causador da ação:

Como a imitação se aplica a uma ação e a ação supõe personagens que agem, é absolutamente necessário que estas personagens sejam tais ou tais pelo caráter e pelo pensamento (pois é segundo essas diferenças de caráter e de pensamento que falamos da natureza de seus atos); daí resulta naturalmente que são duas causas que decidem dos atos: o pensamento e o caráter. (Aristóteles, 2005:248).

Assim, compreende-se que o pensar e o agir são características fundamentais dos seres humanos, já que os personagens imitam as situações reais do dia a dia. Portanto é fácil entender que o produto audiovisual, principalmente o cinema comercial “pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção cotidiana, tornou-se uma norma da produção.” (Adorno, Horkheimer, 1985:118). Sendo assim, escrever roteiros é contar uma história ficcional impregnada de elementos reais.

Vamos nos deter a partir desse momento, somente ao cinema, e ao gênero dramático – onde encontramos o maior gama de emoções e sentimentos dentre todos os gêneros cinematográficos - mesmo sabendo que as idéias do texto se aplicam a todas as mídias audiovisuais de tendência comercial. Já sabemos então que os personagens são peças chave para a confecção de um roteiro cinematográfico e que eles existem graças a projeção do caráter, sentimentos, emoções, pensamento e ações do indivíduo do mundo real.

Olhando com carinho para o discriminado senso comum, ou o que chamamos de cotidiano, notamos “toneladas de ações emotivas” que são desperdiçadas diariamente por aquilo que não enxergamos mais. Todos os simples atos tomados por cada único e singular indivíduo passa despercebido como um grão de areia na praia. O roteirista tem que ser o mestre sensível do cotidiano, ele deve orquestrar uma trama com diversos acordes de ação e milhares de notas de emoção, esta última, tirada da vivencia de cada ser humano. Para ser considerado um roteirista é preciso saber olhar o que ninguém mais vê, como disse a jornalista Eliane Brum em sua obra “A Vida que Ninguém Vê”. Ela deixa claro que o olhar do cotidiano desvela que “...o ordinário da vida é o extraordinário. E o que a rotina faz com a gente é encobrir essa verdade, fazendo com que o milagre do que cada vida é se torne banal.” (Brum, 2006:187).

É importante entendermos que os personagens em um roteiro ficcional para cinema seguem os mesmo padrões sociais que nós seguimos diariamente. Eles se

comportam na sociedade fictícia da forma que a real nos é aplicada. Tem-se horário para tudo, eles dormem a noite, tomam café de manhã, escovam os dentes após as refeições, correm para não perder hora no trabalho – cada profissional com seu horário estipulado – fazem amor entre quatro paredes, jantam, descansam e voltam a dormir. Os que não seguem esse parâmetro moral e social são considerados exceções, assim como na vida real. Muitas vezes as exceções são pratos cheios para a criação do personagem pelo roteirista, principalmente para aqueles que não escrevem somente para o circuito comercial, buscando dar a luz a indivíduos ficcionais com suas particularidades de caráter singular criando roteiros para um público específico – *cult*.

Portanto a maior preocupação dos roteiristas é contar uma história a qual seus consumidores – espectadores – se identifiquem parcial ou totalmente com o personagem principal ou seus coadjuvantes. Assim, foi pensado em uma maneira a conquistar e induzir a aceitação do público para com “indivíduo” que imita o real na telona. Maciel analisa as teorias de Ibsen, Syd Fiel e Lajos Egri que diz que os personagens são apresentados na trama da mesma forma que nós somos em nossa sociedade. Como se no decorrer de toda a nossa vida terrena nós passássemos por estágios de apresentação uns com os outros. O que demoramos em média cinquenta anos para que as pessoas nós conheçam de certa forma por completo, o cinema faz com que os espectadores conheçam os personagens da historia narrada em duas horas.



Segundo Maciel, o teatrólogo norueguês Henrik Johan Ibsen qualifica os estágios de apresentação dos personagens em: primeira, segunda e terceira etapas. Syd Field classifica-as em: nível público, nível profissional e nível pessoal. Por último, Lajos Egri é bem mais sucinto e diz que são três dimensões: a física, a social e a psicológica. Todos os três estágios são considerados os mesmos para os autores, apesar de sua nomenclatura diferenciada. Para Ibsen:

Na primeira etapa ele diz conhecer o personagem como conhece uma pessoa que encontra em uma viagem de trem, por exemplo. Ele pode ver como ela é fisicamente e saber alguma coisa sobre ela, porque para passar o tempo, conversam sobre banalidades. Na segunda etapa, o autor conhece o personagem como conhece os seus amigos mais próximos e com quem tem suficientemente convívio. Sabe sobre seus problemas, seus propósitos e talvez até seus sonhos. Na terceira etapa, ele conhece o personagem intimamente, como se fosse o seu confidente: sabe de seus desejos mais secretos, seus sentimentos inconfessáveis, sua loucura. (Maciel, 2003:74).

Syd Fiel diz:

O primeiro nível é o público. O conhecimento do personagem é superficial, como o conhecimento de uma pessoa num trabalho público, como, por exemplo, um balconista. O segundo nível é mais próximo e, por isso, chamado de profissional, pois você conhece o personagem como conhece um colega de trabalho, por exemplo. O terceiro nível é o mais íntimo e, portanto, qualificado como pessoal. (Maciel, 2003:74-75).

Por fim, Lajos Egri afirma que as dimensões do personagem constituem o indivíduo de carne e osso. São as dimensões da manifestação real.

Física: idade, sexo, altura, peso, cor da pele, dos olhos, postura, deficiências etc. Social: classe social, profissão, educação, vida familiar, posição na comunidade, opinião política etc. Psicológica: premissa pessoal (superobjetivo, projeto), padrões morais, moral, conduta, vida sexual etc. (Maciel, 2003:75).

| Temporalidade da Trama | | | |
|------------------------|------------------|--------------------|----------------------|
| | Primeiro Estágio | Segundo Estágio | Terceiro Estágio |
| Autores | COMEÇO | MEIO | FIM |
| Henrik Ibsen | Primeira Etapa | Segunda Etapa | Terceira Etapa |
| Syd Field | Nível Público | Nível Profissional | Nível Pessoal |
| Lajos Egri | Dimensão Física | Dimensão Social | Dimensão Psicológica |

Essas etapas são sutis aos olhos do ser humano. É óbvio que dia a dia passamos por esses estágios e dificilmente compreendemos o quanto eles são necessários para que as ações entre os indivíduos sejam executadas com o máximo do sucesso. É simples de

entender essa seqüência de eventos, portanto vamos imaginar um fato comum a quase todas as sociedades: quando decidimos ingressar em uma instituição de ensino – seja ele fundamental, médio, superior etc – passamos por momentos específicos de integração dentro daquele microcosmo social. Para cada momento de aprendizagem temos um período pré-determinado a ser cumprido – ensino fundamental (9 anos), médio (3 anos), superior (de 2 a 5 anos) etc – e para cada um deles nós nos portamos da mesma forma que os personagens ficcionais do cinema o fazem - passamos por Estágios. Quando você ingressa na instituição desejada é implacável e inevitável que no primeiro momento de interação com a turma haja uma apresentação de todos – alunos com alunos e alunos com professores – parece até fazer parte do cotidiano que já falamos, algo supostamente banal e sem significado algum - mas a importância das ações futuras depende muito desse primeiro momento. É muito comum sermos completamente superficiais logo de início, analisamos fisicamente cada membro da turma, julgamos os indivíduos pelo seu modo de agir e vestir, e sabemos tão pouco sobre eles que já podemos até criar possíveis preconceitos antes mesmo de entendê-los. Conversar com alguém antes mesmo de dizer um olá, um oi ou até mesmo qualquer expressão verbal que dá início a uma conversa é quase raro. Dificilmente alguém se apresenta a outro - no primeiro momento em que se conhecem - dizendo quais são suas músicas favoritas, sua comida predileta, seu partido do coração e seus desejos para o futuro – isso soaria como uma certa insanidade – porém tentamos ser o mais socialmente correto, ou seja, politicamente correto, tentando conhecer e interagir com todos do grupo, mas sabemos que antes mesmo disso acontecer já selecionamos algumas pessoas - conscientemente ou inconscientemente - pelo julgar superficial da visão e do pouco conhecimento. Passamos assim pelo Primeiro Estágio.

Com o passar dos meses e anos, vamos cada vez mais criando vínculos de intimidade com as pessoas a nossa volta dentro da instituição. Esse vínculo gera uma aproximação tanto física quanto psicológica, possibilitando uma maior interação entre os indivíduos – o que inicialmente era um desconhecido se torna conhecido, de conhecido para colega, de colega para amigo, etc – e quando isso acontece é também inevitável que os indivíduos saibam mais um do outro. É quando os desejos futuros começam a ser ditos, os sonhos, as vontades, as relações são expressas sem mais o medo inicial de se expressar quase que abertamente por não conhecer o outro. Você sabe para quem contar, com quem contar e até mesmo o modo de falar para cada indivíduo do seu convívio. Esse é o Segundo Estágio.

Por último temos o Terceiro Estágio, esse o mais confinado de todos os Estágios. Para os teóricos de roteiro citados acima, colocar em prática o último Estágio é desvendar abertamente todos os segredos psicológicos guardados a sete chaves dentro do mais profundo íntimo de cada ser. Demências, taras, desejos insólitos, instinto assassino e todo tipo de irregularidade moral e social fazem parte desse último momento. As pessoas que dizem ter melhores amigos juram que contam tudo uns para os outros, mas é claro que o mais profundo desejo ou instinto de seu ser estará selado como um túmulo. É fato que toda trucididade cometida pelo ser humano é motivo de total exclusão à sociedade. Quando você expõe seu Terceiro Estágio, imediatamente é criada uma barreira entre os indivíduos – ou pelo menos algum tipo de impacto psicológico é causado ao outro. Um homem trabalha na portaria de um prédio, lá ele convive com muitas pessoas, exerce as suas ações e cumpri com seu dever. Ele é então um excelente funcionário e um bom indivíduo. No momento em que ele é descoberto como pedófilo – expondo seu Terceiro Estágio – logo é repugnado por todos, excluído daquele ambiente e possivelmente preso. Em outro caso, uma menina de boa educação, estudiosa e cheia de sonhos é o reflexo de uma boa formação. Todos a sua volta pensam assim, até mesmo a citam em lugares onde falam de pessoas boas e idôneas. Quando ela desvenda que apanha constantemente de seu pai, que a tortura semanalmente, as pessoas se revoltam com a situação e o impacto do desvendar o Terceiro Estágio cria um leque de sentimentos e emoções afetando completamente o parecer inicial. A forma de agir das pessoas a sua volta não será mais a mesma.

Assim, é claro que em nossa sociedade é comum observar a apresentação dos indivíduos dentro do Primeiro e Segundo Estágios, porém não impedindo que o Terceiro seja exposto por cada um de nós, mas esse é socialmente e moralmente controlado. Essas fases de apresentação estão presentes não somente no exemplo dado das instituições, mas também são observadas em toda vivência humana onde haja interação entre os seres – no trabalho, em um curso rápido, em uma excursão, em um acampamento, no próprio casamento, etc.

Agora podemos entender que para um ato – como um simples olá – possa colher seus frutos é necessário iniciar uma ação geradora de outras ações, como um efeito dominó. Mas claro, respeitando os estágios pregados pela sociedade e imitados pelo cinema. Luiz Carlos Maciel completa seu pensamento utilizando-se dos escritos de Ibsen que diz que “os elementos que definem e criam os personagens vão se acumulando até que a história é gerada naturalmente por suas próprias ações” (Maciel, 2003:74).

O cinema enxerga nos três Estágios uma forma de apresentar os personagens gradativamente. Mas é no último que os roteiristas encontram a melhor forma de criar roteiros fantásticos. O psicológico individual que não é exposto na vida real é deliberadamente apoteótico nas mãos do escritor que usa o Terceiro Estágio para conduzir toda a trama. Vemos isso no filme “Clube da Luta” de 1999, dirigido por David Fincher que traz Eduard Norton no papel de Jack – um executivo bem sucedido – e Brad Pitt que interpreta Tyler Durden. Norton é o personagem principal da trama o qual deve ser assimilado e identificado pela platéia. É importante lembrar que ao mesmo tempo em que Jack vai se apresentando na história – para os coadjuvantes do mundo fictício – ele também se apresenta a nós espectadores. Somos parte integrante do roteiro – filme – porém não podemos interagir com ele. Logo no início conhecemos Jack, sabemos como ele é fisicamente e algumas características superficiais do seu caráter. O drama pessoal de Jack ganha vida quando ele conhece Tyler – misterioso como uma esfinge – que o leva a um clube onde os integrantes espancam uns aos outros com o pretexto de expelir todo o estresse adquirido pelo dia a dia. Entendemos cada vez mais o personagem de Norton no decorrer da história, descobrimos os seus gostos pessoais, os seus desejos sonhos e aspirações. Cada vez mais Jack fica íntimo de Tyler – e nós de Jack – até que ele descobre que seu novo amigo planeja cometer um atentado terrorista ao cerne do capitalismo americano. Mas é no momento final da trama – *very ending moment* – que o personagem principal e nós espectadores descobrimos que o plano terrorista foi elaborado pelo próprio Jack, que sofre de esquizofrenia, e que seu alter-ego junto com seus impulsos reprimidos criaram um ser imaginário que serviu de alavanca para que tudo corresse em perfeita ordem. É possível perceber então, que no Terceiro Estágio – final da trama - o personagem expôs seus problemas psicológicos até então desconhecidos na narrativa ficcional e no mundo real. O mesmo acontece com o filme “O Sexto Sentido” do diretor M. Night Shyamalan de 1999 onde Bruce Willis interpreta o psicólogo Malcolm Crowe que se incumbiu de cuidar de um paciente, o menino Cole Sear, vivido pelo ator mirim Haley Joel Osment. Cole garante ter contato com o mundo dos mortos e não agüenta mais viver no medo. O personagem principal da trama é Malcolm e cabe ao roteirista criar uma maneira de nos identificarmos a ele. Mais uma vez no início da trama conhecemos o personagem fisicamente, suas características básicas como indivíduo, e aos poucos vamos desvendando seus desejos, seus pensamentos, seus medos etc. Por fim, seu Terceiro Estágio é exposto, e descobrimos que Malcolm não vive mais no plano dos vivos, que morreu a tempos, e só conseguiu enxergar isso devido a grande ajuda do pequeno Cole. E é assim a fórmula de quase toda narrativa criada pela indústria cinematográfica. Compreender o ser exige tempo,

ficar íntimo dele exige conhecimento e aproximação. Cabe ao roteirista então encontrar nos três Estágios uma forma sutil, não acelerada, crível para cativar, convencer e fazer com que os espectadores se identifiquem com os personagens.

Porém o pensamento de criação dos personagens pelo roteirista não pode ser generalizado. Ele precisa focar a atenção do espectador em alguém que irá conduzir a história do começo ao fim. Esse personagem deve ser constante – não pode surgir de repente e sumir – portanto não pode ser um coadjuvante, pois precisamos de tempo para aceita-lo e compreende-lo em suas emoções e sentimentos. Essa função cabe então exclusivamente ao personagem principal – que foi o que vimos nos exemplos dos filmes acima citados – e é esse personagem que vai experimentar toda uma jornada de desafios e aventuras para concluir o seu objetivo, atingir o clímax de sua missão. Para todos os roteiristas o personagem principal também é conhecido como herói da trama, pois o “Herói – o principal agente, o protagonista: é “agir ou fazer”, diz Vogler” (Maciel, 2003:85). E cabe a ele ser o personagem mais humano do que todos os outros dentro da trama. O roteirista deve ser precisamente observador do cotidiano, do senso comum, pois é daí que os mais puros sentimentos humanos são extraídos e depositados nesse personagem. “...o herói simboliza aquela divina imagem redentora e criadora, que se encontra escondida dentro de todos nós e apenas espera ser conhecida e transformada em vida.” (Campbell, 2005:43). Eliane Brum faz um magnífico paralelo entre um fato heróico e histórico brasileiro e um mendigo da Rua da Praia, esses que a marcam de certa forma a afetar o seu modo de ver as coisas e os homens. No primeiro ela teve a oportunidade de refazer a marcha da Coluna Prestes, setenta anos depois do memorável fato, entrevistou e colheu informações das pessoas que viviam nos povoados que acolheram a tão revolucionária marcha de “heróis brasileiros”. Ela sentiu que essa viagem histórica a “...atingiu com a força das revelações que mudam a vida. Comecei a compreender o país. E amar o seu povo não com o coração mas com o fígado.” (Brum, 2006,189). No segundo, ela mudou seu foco do que achava ser grandioso para os leitores e viu em um mendigo um ponto de vista jamais imaginado “...e não foi fácil – curvar o pescoço, me agachar e colocar meus olhos no mesmo plano dos olhos dele. Dessa posição de igualdade, pude enxergá-lo.” (Brum, 2006:189).

Enxergar o ser do mundo real como ele realmente é. Esse “segredo” deve estar contido no âmago de cada roteirista, pois sem ele é quase impossível criar uma trama que possua personagens suficientemente dramáticos e verossímeis. Para escrever sobre os seres humanos é necessário ser sensível a própria espécie, é necessário ser – se isso é possível – mais humano do que o próprio ser humano. “Quem consegue olhar para a

própria vida com generosidade torna-se capaz de alcançar a vida do outro” (Brum, 2006:188). Eliane chega ao ponto máximo do seu parecer em relação a tudo que é narrado:

No primeiro caso...minha vontade de ver a coluna mítica e o cavaleiro da esperança. No segundo, o mendigo que, quando reduzido apenas a miséria por uma retina viciada, em que a culpa é apenas a indiferença justificada, deixa de ser um igual. Em ambos os casos, ao romper com essa primeira camada enganadora, o que se encontra é não o herói, mas o homem – não o mendigo, mas o homem. Um milhão de vezes mais interessante e libertador. (Brum, 2006:189-190).

Além disso é necessário criar o personagem como se realmente ele existisse na vida real, ele não pode ser apenas uma marionete o qual se controla os movimentos, mas um ser complexo e distinto. O roteirista precisa compreender:

O que o seu personagem mais observa, a que mais presta atenção, quais os itens da realidade aos quais atribui mais importância, com o que ele constrói seu universo? A atenção é o verdadeiro poder que constitui a chamada realidade objetiva, pois a atenção é intencional por natureza. (Maciel, 2003:77).

Quando os roteiristas criam o protagonista ou herói no drama ficcional ele não deve se parecer jamais distante do drama real. As emoções dos personagens refletem diretamente nos sentimentos dos espectadores. O protagonista é criado para ser exclusivamente o guia de sentimentos da trama – se ele chorar, nós choramos, se ele rir, nós rimos, etc – Portanto o herói do drama não pode ter super-poderes, não pode encontrar soluções absurdas para resolver os problemas, ele é restrito assim como somos fora da telona. Se o roteirista fizer o contrário, provavelmente o público regurgitará o falso herói. Na ficção tudo é possível, mas só deve ser possível se o for para nós. “...desconfie dos heróis, de uma boa cheirada num mito. Eles só se aproximam da verdade quando virados pelo avesso e movidos a homens.” (Brum, 2006:195).

Contar uma história então, pelo menos para os roteiristas, é ser isento da quase total ficção na criação do personagem. As tramas podem nunca terem sido conhecidas pelas pessoas do mundo real, a história do filme pode ser sim ficcional, inventada e criada, contanto que os personagens nela contidos sejam verossímeis.

O historiador e o poeta não se distinguem um do outro pelo fato do primeiro escrever em prosa e o segundo em verso (pois, se a obra de Heródoto houvesse sido composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra de História, figurando ou não o metro dela). Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido. (Aristóteles, 2005:252).

A história do homem difere de quem a conta, mas o homem da história será sempre o portador de características reais que o fizeram ser humano.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. HORKHEIMER, M. Dialética do Esclarecimento. Ed. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1985

ARISTÓTELES. Arte Retórica e Arte Poética. 17.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

BRUM, Eliane. O olhar insubordinado: A Vida que Ninguém Vê. Ed. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2006.

CAMPBELL, Joseph. O Monomito: O Herói de Mil Faces. 15.ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2005.

MACIEL, Luis Carlos. O poder do clímax: fundamentos do roteiro para cinema e tv. Ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.