

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
MESTRADO EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO

ISADORA SPOHR KRUMMENAUER

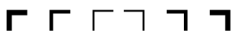
EXPANDINDO A CENA:
O trabalho da atmosfera cinematográfica nos roteiros de *Boi Neon*, *Madalena* e
Temporada.

Niterói
2023





UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa do mestrando **ISADORA SPOHR KRUMMENAUER**, na forma em que se segue:

Aos 31 dias do mês de julho de dois mil e vinte e três às 10 horas, em formato remoto, instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **ISADORA SPOHR KRUMMENAUER** formada pelos seguintes professores doutores: Lúcia Ramos Monteiro (orientadora - presidente da banca) - UFF, Marina Tedesco – UFF e Carolina Oliveira do Amaral – PUC-Rio. Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: “**EXPANDINDO A CENA: O TRABALHO DA ATMOSFERA NOS ROTEIROS DE BOI NEON, MADALENA E TEMPORADA**”. Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca elogiou a qualidade da dissertação apresentada, atenta, em suas análises, à escrita da atmosfera sensorial e paisagística em roteiros do cinema brasileiro contemporâneo. Observou, ainda, o esforço de pesquisa empreendido, buscando localizar os roteiros dos filmes estudados para estabelecer comparações com a realidade do filme. Trata-se de um trabalho original e bastante rico, que merece aprofundamento.

Assim, a banca considerou a aluna APROVADA (x) NÃO APROVADA ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Lúcia Ramos Monteiro, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Lúcia Ramos Monteiro (Orientadora – Presidente da Banca) – UFF

Documento assinado digitalmente



MARINA CAVALCANTI TEDESCO

Data: 18/12/2023 16:31:12-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Marina Cavalcanti Tedesco – UFF

Carolina Oliveira do Amaral – PUC-Rio

ISADORA SPOHR KRUMMENAUER

EXPANDINDO A CENA:

O trabalho da atmosfera cinematográfica nos roteiros de *Boi Neon*, *Madalena e Temporada*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual como requisito para obtenção do grau de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Lúcia Ramos Monteiro

Aprovado em

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Marina Cavalcanti Tedesco
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Carolina Oliveira do Amaral
Universidade Federal Fluminense

Profa. Dra. Lúcia Ramos Monteiro (Orientadora)
Universidade Federal Fluminense

NITERÓI

2023

Dedico esse trabalho à minha mãe e ao meu
companheiro, que sempre incentivaram minha
especialização profissional.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à minha orientadora Lúcia Ramos Monteiro por acolher a presente pesquisa quando esta já estava em desenvolvimento, por me dar suporte em momentos de dificuldade e, especialmente, por me ajudar a compreender e estruturar o presente trabalho.

Agradeço a Nina Cavalcanti Tedesco por escolher o projeto com o qual ingressei no mestrado e por acreditar na continuidade desta ideia que surgiu durante o processo, alterando todo o meu percurso. Seu apoio foi essencial para a existência da presente pesquisa.

Agradeço à minha mãe, Margaret Daudt Spohr, por ser a referência de mulher profissional e estudiosa que sempre tive em casa, a primeira que incentivou a fazer um mestrado; e ao meu pai, Edison Krummenauer, por seu grande suporte e por ser quem me inspira quando tudo parece ser um desafio. Ao meu irmão, Eduardo Spohr Krummenauer, que tantas vezes conteve minha ansiedade nessa insana trajetória artística.

Agradeço a Felipe Botelho, meu companheiro de vida, por sempre me motivar, por não me deixar desistir, nem duvidar, por cuidar de mim, por respeitar meus processos, pela escuta generosa e pelas falas inteligentes, certeiras e respeitadas. Sem a sua participação nos meus dias, este trabalho não teria sido concluído.

Agradeço a toda a equipe da Raccord Produções, em especial a Clélia Bessa e Marcos Pieri, grandes profissionais do audiovisual brasileiro que admiro imensamente, e que, além do suporte e apoio nesse processo, me possibilitaram o acesso ao roteiro de "*Madalena*".

Agradeço a Madiano Marcheti por permitir o uso de um roteiro que não foi publicado, por compartilhar o argumento de "*Madalena*" e pelas palavras sobre seu processo criativo, necessárias para as análises feitas. Assim como agradeço a Gabriel Mascaro pelas poucas mensagens trocadas, essenciais para repensar os objetivos do trabalho.

Agradeço às minhas amigas pessoais e parceiras de escrita Letícia de Oliveira e Lane Lopes pelo apoio e olhar perspicaz em meus trabalhos diversos e, principalmente, pela amizade verdadeira, que sempre se revela uma sólida base de confiança e nutrição.

Finalizo agradecendo a todos que convivem e trabalham comigo, que cruzaram meu caminho no último ano e me entregaram algo importante para esse processo, me permitindo seguir adiante com a escrita do presente trabalho.

RESUMO

Através de análises cinematográficas e textuais, o trabalho tem como objetivo investigar o conceito de atmosfera cinematográfica e sua contribuição potencial para criar formas não clássicas de narrar uma história. A presente pesquisa se propõe a refletir como a atmosfera confere significados e como pode moldar a experiência cinematográfica em três roteiros brasileiros: "*Boi Neon*" (Gabriel Mascaro, 2015), "*Madalena*" (Madiano Marcheti, 2021) e "*Temporada*" (André Novais Oliveira, 2020).

Baseando-se nos estudos sobre atmosfera de Inês Gil, a dissertação analisa a influência da atmosfera filmica na composição de cenas, fornecendo percepções para a construção de uma narrativa. No processo de criação de cenas, o estudo considera o papel de manuais, como os de McKee, Field e Douglas, juntamente com a perspectiva de narrativa clássica proposta por Bordwell, como referência de recursos tradicionais para escrita de roteiro.

A investigação se estende à análise de cenas não dramáticas selecionadas. Baseando-se nas perspectivas de Eisenstein e Pudovkin, o estudo explora como a montagem funciona como uma ferramenta de composição capaz de aprimorar a experiência estética no ato da escrita e leitura de um roteiro. Essa compreensão é então aplicada para manifestar a atmosfera cinematográfica dentro do roteiro. O trabalho também se relaciona com outros autores, incluindo Coral Cruz, que contribuem para a ideia de "escrever imagens", para moldar o simbolismo de cada história.

Palavras chaves: atmosfera cinematográfica; roteiro; análise filmica.

ABSTRACT

Through cinematographic and textual analyses, the aim of this work is to investigate the concept of cinematic atmosphere and its potential contribution to creating non-classical forms of storytelling. The objective is to promote reflection on how atmosphere imparts meanings and how it can shape the cinematic experience in three Brazilian screenplays: "Boi Neon" (Gabriel Mascaro, 2015), "Madalena" (Madiano Marcheti, 2021), and "Temporada" (André Novais Oliveira, 2020).

Building upon Inês Gil's studies on atmosphere, the dissertation analyzes the influence of filmic atmosphere on scene composition, providing insights for narrative construction. In the process of scene creation, the study considers the role of manuals, such as those by McKee, Field, and Douglas, alongside the perspective of classic narrative proposed by Bordwell, as references for traditional resources in screenplay writing.

The investigation extends to the analysis of selected non-dramatic scenes. Through montage theory, drawing from the perspectives of Eisenstein and Pudovkin, the study explores how montage functions as a compositional tool capable of enhancing the aesthetic experience in the act of writing and reading a screenplay. This understanding is then applied to manifest the cinematic atmosphere within the screenplay. The work also engages with other authors, including Coral Cruz, who contribute to the idea of "writing images" to shape the symbolism of each story.

Keywords: cinematic atmosphere; screenplay; film analysis.

SUMÁRIO

LISTA DE FIGURAS.....	9
INTRODUÇÃO.....	12
Capítulo 1 - A ATMOSFERA.....	22
1.1 Atmosfera e o cinema nacional independente.....	26
1.2 Definição de Atmosfera Cinematográfica.....	33
1.3 Diferentes tipos de atmósfera fílmica.....	37
1.4 Atmosfera e o Roteiro de Temporada, suspendendo o tempo real.....	42
Capítulo 2 - Pensando a cena e a atmosfera.....	51
2.1 - Pensando a cena clássica.....	53
2.2 O Exercício da Montagem no Roteiro.....	59
2.3 Roteiro de Boi Neon, cena dois, Cabeça de Cavallo:.....	70
3 - A cena simbólica e a atmosfera.....	75
3.1 Roteiro de Madalena, tema e o simbólico: natureza espontânea e natureza domada.....	87
Conclusão.....	100
Filmografia.....	116
Fichas técnicas reduzidas.....	117
Bibliografia.....	119

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 - Reprodução da cena 35 na tela, Temporada (André Novais Oliveira, 2020).....	24
Figura 02 - Cena 24 do Roteiro de <i>Temporada</i> (André Novais Oliveira, 2021, p. 81).....	25
Figura 03 - Cena 20 do Roteiro de <i>Temporada</i> (André Novais Oliveira, 2021, p. 75).....	32
Figura 04 - Fragmento da cena 10, do Roteiro de <i>Boi Neon</i> (Gabriel Mascaro, 2017,p. 8)....	35
Figura 05 - Cena 1 do Roteiro de Temporada (André Novais Oliveira, 2021, p. 59).....	40
Figura 06 - Reprodução da cena 1 na tela, Temporada (André Novais Oliveira, 2020).....	41
Figura 07 - Cena 21 do Roteiro de Temporada (André Novais Oliveira, 2021, p. 78).....	42
Figura 08 - Reprodução da cena 21 na tela, <i>Temporada</i> (André Novais Oliveira, 2020).....	43
Figura 09 - Cena 75 do Roteiro de Temporada (André Novais Oliveira, 2021, p. 114).....	44
Figura 10 - Reprodução da cena 81 na tela, <i>Temporada</i> (André Novais Oliveira, 2021).....	45
Figura 11 - Reprodução da cena 81 na tela, <i>Temporada</i> (André Novais Oliveira, 2021).....	46
Figura 12 - Cena 79 do Roteiro de <i>Temporada</i> (André Novais Oliveira, 2021, p. 115).....	47
Figura 13 - Cena 80 do Roteiro de <i>Temporada</i> (André Novais Oliveira, 2021, p. 115).....	47
Figura 14 - Cena 81 do Roteiro de <i>Temporada</i> (André Novais Oliveira, 2021, p. 116).....	47
Figura 15 - Reprodução da cena 79 na tela, <i>Temporada</i> (André Novais Oliveira, 2021).....	49
Figura 16 - Reprodução da cena 80, na tela, <i>Temporada</i> (André Novais Oliveira, 2021).....	49
Figura 17 - Reprodução da cena 1, do Roteiro de <i>Boi Neon</i> (Gabriel Mascaro, 2017).....	60
Figura 18 - Reprodução da cena 4, do Roteiro de <i>Boi Neon</i> (Gabriel Mascaro, 2017).....	64
Figura 19 - Reprodução da cena 4 na tela, <i>Boi Neon</i> (Gabriel Mascaro, 2015).....	65
Figura 20 - Cena 14, do Roteiro de <i>Boi Neon</i> (Gabriel Mascaro, 2017).....	65
Figura 21 - Reprodução da cena 14 na tela, <i>Boi Neon</i> (Gabriel Mascaro, 2015).....	67
Figura 22 - Reprodução da cena 14 na tela, <i>Boi Neon</i> (Gabriel Mascaro, 2015).....	68

Figura 23 - Reprodução da cena 14 na tela, <i>Boi Neon</i> (Gabriel Mascaro, 2015).....	68
Figura 24 - Cena 02 do Roteiro de <i>Boi Neon</i> (Gabriel Mascaro, 2021, p. 2).....	70
Figura 25 - Reprodução de cena 02, <i>Boi Neon</i> (Gabriel Mascaro, 2017).....	71
Figura 26 - Reprodução de cena 02, <i>Boi Neon</i> (Gabriel Mascaro, 2017).....	71
Figura 27 - Reprodução de cena 02, <i>Boi Neon</i> (Gabriel Mascaro, 2017).....	71
Figura 28 - Cena 47 do Roteiro de <i>Boi Neon</i> (Gabriel Mascaro, 2021, p. 2).....	73
Figura 29 - Reprodução de cena 47, <i>Boi Neon</i> (Gabriel Mascaro, 2017).....	73
Figura 30 - Cena 44 do Roteiro de <i>Boi Neon</i> (Gabriel Mascaro, 2021, p. 2).....	74
Figura 31 - Reprodução de cena 44, <i>Boi Neon</i> (Gabriel Mascaro, 2017).....	75
Figura 32 - Cena 01 do Roteiro de <i>Madalena</i> (Madiano Marcheti, Thiago Gallego, Thiago Ortman e Tiago Coelho, 2018).....	81
Figura 33 - Cena 01 do Roteiro de <i>Madalena</i> (Madiano Marcheti, Thiago Gallego, Thiago Ortman e Tiago Coelho 2018).....	83
Figura 34 - Reprodução da cena 1 de <i>Madalena</i> (Madiano Marcheti, 2021).....	84
Figura 35 - Reprodução da cena 1 de <i>Madalena</i> (Madiano Marcheti, 2021).....	85
Figura 36 - Reprodução da cena 1 de <i>Madalena</i> (Madiano Marcheti, 2021).....	85
Figura 37 - Reprodução da cena 1 de <i>Madalena</i> (Madiano Marcheti, 2021).....	85
Figura 38 - Reprodução da cena 1 de <i>Madalena</i> (Madiano Marcheti, 2021).....	86
Figura 39 - Cena 09 do Roteiro de <i>Madalena</i> (Madiano Marcheti, Thiago Gallego, Thiago Ortman e Tiago Coelho 2018).....	87
Figura 40 - Reprodução da cena 9 de <i>Madalena</i> (Madiano Marcheti, 2021).....	88
Figura 41 - Reprodução da cena 12 e 13, do Roteiro de <i>Madalena</i> (Madiano Marcheti, Thiago Gallego, Thiago Ortman e Tiago Coelho, 2018).....	89

Figura 42. Reprodução da cena 12 e 13, do Roteiro de <i>Madalena</i> (Madiano Marcheti, Thiago Gallego, Thiago Ortman e Tiago Coelho, 2018).....	90
Figura 43. Reprodução da cena 37A, do Roteiro de <i>Madalena</i> (Madiano Marcheti, Thiago Gallego, Thiago Ortman e Tiago Coelho, 2018).....	92
Figura 44. Reprodução da cena 37A, do Roteiro de <i>Madalena</i> (Madiano Marcheti, Thiago Gallego, Thiago Ortman e Tiago Coelho, 2018).....	93
Figura 45. Reprodução da cena 37A de <i>Madalena</i> (Madiano Marcheti, 2021).....	93
Figura 46. Reprodução da cena 37A de <i>Madalena</i> (Madiano Marcheti, 2021).....	94
Figura 47. Reprodução da cena 37A de <i>Madalena</i> (Madiano Marcheti, 2021).....	94
Figura 48. Reprodução da cena 69, do Roteiro de <i>Madalena</i> (Madiano Marcheti, Thiago Gallego, Thiago Ortman e Tiago Coelho, 2018).....	98
Figura 49. Reprodução da cena 69, <i>Madalena</i> (Madiano Marcheti, 2021).....	98

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa iniciou-se enquanto outra pesquisa. Ao final da minha graduação em Cinema, escrevi um trabalho de conclusão sobre o filme *Um Crime Delicado* (2006, Beto Brant); os papéis de gênero nele representados e a subversão da personagem feminina diante das tentativas de opressão foram meu eixo de interesse. Desde então, foquei meu trabalho autoral, enquanto roteirista e dramaturga, em pesquisas fundamentadas no feminismo, com a tentativa de libertar os corpos de performances de gênero opressoras com as quais convivemos em nossa sociedade. Entrei para o mestrado com uma pesquisa relacionada à performatividade de gênero e redistribuição da violência, mas a pandemia de 2020 foi devastadora de diferentes formas para toda sociedade e me fez perder o entusiasmo pelas lutas sociais. Na tentativa de resgatar uma paixão, voltei-me totalmente para o cinema e para meu ofício de roteirista. Percebi que essa forma de expressão me encantava ainda mais e que dentro dessa linha de pesquisa poderia encontrar motivação para finalizar um projeto que me trouxesse satisfação no processo. Pesquiso agora a escrita do invisível e como acontece a escrita do invisível em roteiros de cinema. Passei de uma produção e pesquisa autoral voltada para políticas sociais, com o desejo de expor os problemas do mundo, para uma pesquisa de registro. Uma tentativa de registrar o que restou do mundo. Meu fascínio é entender por que imagens causam o que causam em nós, através da palavra.

Enquanto o equipamento estava em funcionamento, Suzanne colocou um exemplar do roteiro do filme sobre a mesa ao meu lado e proferiu uma frase simples, inesquecível, que foi minha segunda grande lição do dia.

Ela pôs uma das mãos no roteiro e a outra em cima do rolo de filme e disse:

- O problema todo consiste em ir daqui para lá.

O problema todo. Você poderia considerar essas palavras como um comentário bastante banal, mas, na realidade, elas contêm todo o imenso segredo da transposição. Elas expõem claramente o fundamental: *realizar um filme é verdadeiramente um trabalho de alquimia, de transmutar papel em filme. Transmutação. Transformar a própria matéria.* (Carrière, 1994, p. 131)

Certa vez, estudando e pesquisando para o presente trabalho, entrei em contato com um diretor e roteirista brasileiro por meio do Instagram, com a intenção de tirar dúvidas e criar novas perguntas acerca do meu objeto de estudo, o roteiro. Perguntei se ele tinha o objetivo de criar significado ou sensação em determinada cena, por meio de sua escrita. Na época, eu queria descobrir se a imagem que concebi em minha memória, enriquecida de

representações e significados, havia sido intencionada pelo autor. Buscava captar algo entre o receptor do filme e a escrita do roteiro.

O cineasta me respondeu que sua cena tinha uma intenção ambivalente, uma ideia de embaralhar significados. No entanto, para minha surpresa, ele completou sua resposta dizendo que seu filme era um "filme de atmosfera" e, por isso, "as palavras do ROTEIRO não conseguem dar conta".

Essa resposta mexeu comigo, especialmente porque é recorrente. Parece que são muitos os cineastas que verbalizam a incapacidade de o roteiro ser filme, mesmo quando esses são roteiristas que escrevem imagens em seus textos que são capazes de provocar sentimentos e sensações.

O mesmo artista que parece desprezar as palavras de seu roteiro escreve nele uma imagem que se relaciona profundamente com a história de seu filme. Imagens em movimento no papel, com ação e emoção, que colaboram para a compreensão subjetiva de seus personagens, destrinchadas pela narrativa fílmica. Apesar de o diretor roteirista não concordar, seu roteiro ficou aparente na tela.

Carrière, em *Reflexões de um Roteirista* (2004), diz que se tivesse que definir um roteiro, diria que é um texto portador de um outro estado, que são palavras geradoras de imagens e sons. Existem princípios possíveis de aprender, que fazem o filme funcionar, mas cada roteirista cria sua própria exigência. Isso força a não ceder à facilidade narrativa e a buscar e imaginar soluções que, de outro modo, não teriam sido confrontadas. Carrière ainda nos incentiva a elaborar frases que tenham equivalência na tela, se esquivando do registro do estilo escrito e aderindo à linguagem visual. Segundo ele, os estados de espírito precisam ser traduzidos na tela. Parecem existir maneiras de produzir uma experiência no roteiro, além das peripécias dramáticas.

Gosto de pensar o roteiro enquanto o próprio filme e não enquanto texto passageiro, nem simplesmente como uma história escrita, explicada, ordenada. Vejo a escrita do roteiro como um processo enriquecido pelos elementos cinematográficos, pela linguagem cinematográfica, pois é a partir das ferramentas de que o cinema dispõe que podemos pensar características do escrever cinema, mesmo seus aspectos invisíveis e suas muitas formas de escrever o invisível, o sentimento, o sensorial, a estética, e, assim, expandir a cena no papel para a cena sonhada. Pensar o papel de enquadramento, som, montagem, planos, olhares, toques sutis, silêncio, pode proporcionar uma interação entre leitor e roteiro, filme e espectador, tanto quanto as condições impostas pelo drama, pelas noções de conflito ou de uma estrutura narrativa. Existem cenas onde a atmosfera parece comunicar algo.

Dessa forma, a dinâmica cinematográfica é essencial para pensar a potência e a ambição artística do roteiro. É por meio dos elementos expressivos específicos, apenas possíveis no cinema, que o texto se reafirma filme, apesar de seu caráter literário. E, como já é praticado e amplamente conhecido, não é necessário fazer referência aos equipamentos no ato da escrita (close, traveling, plano fechado, etc), mas sim, traduzir os sentimentos em imagens e construir cenas mais experimentais do que objetivas. As cenas carregadas de imagens simbólicas parecem incitar o tema do filme, colaborando para a leitura total da narrativa.

Quando o diretor me explica que a palavra do roteiro não dá conta de um filme de atmosfera, outra questão surge: qual o papel do roteiro no processo de um filme "de atmosfera"? Todo filme emana atmosfera, mas alguns se destacam por apresentar uma atmosfera mais evidente, que desempenha um papel importante no desenvolvimento da narrativa, imprescindível para a compreensão da experiência cinematográfica.

O filme, que na presente pesquisa eu nomeio "de atmosfera", seria aquele que se empenha em estabelecer um estado de espírito específico nos ambientes enquadrados, e, quando essa atmosfera parece determinada a comunicar algo, a atmosfera se torna sensível, evidente, indispensável. É através de recursos ligados ao espaço e à temporalidade do filme que somos convidados a apreender uma impressão específica, contribuindo com emoção ou significado, que aquela atmosfera parece querer conduzir, se tornando fundamental para a totalidade da história.

A atmosfera de um filme é algo que tangencia a invisibilidade, essencialmente composta por imagens em movimento, enriquecida pelo som ou pelo silêncio, como elabora Inês Gil (2005): a atmosfera emana da forma e som que preenchem o espaço da imagem fílmica e permite a penetração do espectador no espaço imaterial da imagem, através de uma experiência sensorial.

Ao pensar a atmosfera cinematográfica e suas formas de manifestar o invisível de cada filme, reflito sobre a necessidade de se referir o tempo inteiro ao objeto audiovisual na hora de escrever um filme e, por isso, não procurar por inserir apenas um leitor na experiência de um roteiro, mas também o espectador, aquele que vai ver e como ele vai ver cada cena escrita. Por isso, pensar o roteiro como “estrutura que quer ser outra estrutura” (Pasolini, 2021) é ideal para pensar o roteirista enquanto cineasta e o leitor enquanto espectador.

Segundo Pasolini, o autor de um roteiro pede ao seu destinatário uma colaboração particular: emprestar ao texto uma completude visual que ele não tem, mas a qual alude. Diante das características técnicas do texto, o leitor adere de imediato. Sua imaginação

representativa é reivindicada para leitura e é mais intensa, mecanicamente, do que quando se lê um texto literário. A técnica do roteiro se fundamenta nesta colaboração com o leitor.

Pensando que escrevemos cinema destinado ao leitor-espectador, acredito que possa haver também uma colaboração entre autor e leitor, inscrita em cada cena. Um escreve de determinada forma para que o outro possa ler preenchendo com imaginação, promovendo uma experiência cinematográfica a partir do texto.

A característica principal do "signo" da técnica do roteiro, é a de aludir ao significado por dois caminhos diversos, concomitantes e confluentes. Ou seja: o signo do roteiro alude ao significado segundo o caminho normal de todas as línguas escritas e especificamente dos jargões literários, mas, ao mesmo tempo, ele alude àquele mesmo significado, endereçando o destinatário a um outro signo, o do filme por fazer. Toda vez, frente a um signo do roteiro, nosso cérebro percorre conjuntamente esses dois caminhos - um rápido e normal, e um segundo, longo e especial – para colher-lhe o significado. (Pasolini, 2021, p. 19)

A atmosfera parece estar situada entre a imagem, o som e a experiência subjetiva do espectador. Parece ser através dela que acessamos mais informações acerca do filme, acerca da experiência, além da imagem retratada e a natureza do seu estado. Portanto, minha hipótese é que a atmosfera é uma ferramenta útil para a narrativa, merecendo uma análise mais aprofundada.

Além de ser uma característica fundamental dos filmes examinados na presente pesquisa, quando a atmosfera está descrita no roteiro, convoca o leitor-espectador para imaginar e sentir, além da lógica linear da narrativa. Então, como o roteiro poderia dar conta de algo tão particular da fotogenia, sonoplastia e da recepção do filme? Como escrever imagens de modo a manipular a experiência subjetiva do espectador? O roteiro alude a um efeito desejado mesmo antes de ser filmado? E esse efeito, consiste em dar conta de narrar algo? Consiste em dar conta da intenção do autor ao escrever? Como a atmosfera cinematográfica contribui para a criação de diferentes modos de narrar?

A presente pesquisa se insere no desejo de expandir os estudos voltados para uma área de criação artística: a escrita de um roteiro cinematográfico de longa-metragem. Uma vez que as teorias do cinema parecem focar no filme concebido, priorizando as linhas de direção, fotografia e montagem, os estudos sobre roteiro parecem estar voltados para a análise da base da estrutura dramática, fundamentadas nas leis do drama. Assim, na tentativa de encontrar outros caminhos para pensar a escrita de roteiros e cenas cinematográficas, e, com a intenção de analisar a potência sensorial do roteiro, convoquei três "filmes de atmosfera", marcados por essa preocupação de fazer sentir uma experiência estética, com o objetivo de observar o

que esses textos, roteiros, trabalharam a fim de manipular ou afetar a imaginação e o corpo de quem lê.

Todo o nosso século, ainda que obstinadamente concreto, parece secretamente obcecado com a criação de múltiplas materializações do invisível. O cinema, é claro, tomou parte dessa busca. Algumas vezes até mesmo assumiu a dianteira desse processo. Como seu papel exigia, mostrou-nos imagens em movimento, mas também mostrou-nos afinidades insuspeitas entre essas imagens. Ao unir duas tomadas, confrontou personagens que na realidade sucedem um ao outro, alterando, desta forma, a hierarquia normal dos objetos no espaço (D.W. Griffith recebeu o crédito por essa descoberta). O cinema exibiu rostos humanos ampliados monstruosamente e até mesmo, em *Um cão andaluz*, o close de uma navalha cortando um globo ocular (mulheres desmaiaram na platéia). Inventou modos de falar, êxtases, aflições, novos tipos de terror. Pode até ter nos ajudado a descobrir em nós mesmos sentimentos até então desconhecidos. (Carrière, 1994, p. 33)

Nesse processo, uma cena me despertou a primeira curiosidade: em *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015), a personagem Galega (Maeve Jinkings) dança com uma cabeça de cavalo. A iluminação, a música, as cores, os planos, são fundamentais para o desconcerto que a cena causa, e, ao assistir, me perguntei, "como isso foi escrito?" Para minha surpresa, cada detalhe estava descrito na rubrica do roteiro. A atmosfera erótica e onírica foi elaborada no roteiro. Por isso, a pesquisa começa a ser escrita pela revisão de Inês Gil, sobre atmosfera e atmosfera cinematográfica.

Atmosfera no cinema e o roteiro de *Temporada* (André Novais de Oliveira, 2021)

No primeiro capítulo será revisado o conceito de atmosfera cinematográfica, a partir do trabalho de Inês Gil, que perante a uma grande indefinição pertinente acerca do papel da atmosfera no contexto cinematográfico, tenta elaborar uma metodologia sobre sua essência e função. A fim de observá-la, a partir das técnicas e qualidades presentes na linguagem cinematográfica, Gil define dois tipos de atmosfera: a cinematográfica e a fílmica. A primeira contempla a experiência em uma sala de cinema, a segunda, onde o presente trabalho concentra sua atenção, é observada na experiência estética, é possível de identificar no roteiro e responsável por interferir na imagem, no som, ou por fazer parte desses elementos, provocando sentimentos entre filme e espectador.

O impacto experimentado por quem vê o filme é possível, pois a atmosfera parece estar sempre compactuando com a narrativa, de forma abstrata ou concreta, levando novos significados e instigando o espectador a entregar novas observações acerca do que é

mostrado. A atmosfera sempre está ligada à experiência estética, é através da forma e do som que percebemos o que é transmitido.

A criação de uma atmosfera cinematográfica em um filme me parece um trabalho autoral, o que me faz refletir sobre porque utilizamos tantos manuais estadunidenses, quando existe a possibilidade e a liberdade para se conceber um roteiro de um filme possível, a partir de intenções que partem do aparato técnico cinematográfico e não somente a partir de regras dramáticas, como os manuais hollywoodianos parecem prescrever.

A partir dessa libertação, o roteiro pode se apropriar de outras ferramentas narrativas, como a atmosfera. Então, com as definições revisadas no primeiro capítulo, observamos o papel da atmosfera no roteiro de *Temporada* (2021) e seus reflexos no filme finalizado (2014). São observadas as escolhas feitas, escritas no roteiro, como elas sugerem a manipulação da atmosfera e sua capacidade de atribuir novas informações referentes à personagem e a narrativa, para o leitor-espectador. Da mesma forma, também é analisado o quanto o roteiro foi capaz de intencionar palavras para projetar experiências específicas no filme concluído.

A cena e a atmosfera, a escrita do invisível no roteiro de *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2021)

Assim como a maioria das pesquisas sobre roteiro, a minha não foi diferente ao partir de uma revisão de manuais consagrados no cinema. Depois de observar a sugestão da atmosfera na elaboração de uma cena, percebi que, muitas vezes, as cenas com uma preocupação mais contemplativa não correspondiam às regras canônicas às quais primeiramente entramos em contato quando estudamos para nos capacitar enquanto roteiristas.

Por isso, no segundo capítulo, tornou-se necessário observar, a partir da abordagem de David Bordwell, como uma narrativa clássica normalmente se comporta e como ela implica criar cenas com regras que respeitam o conceito de unidade de ação. Os manuais de Robert McKee, Pamela Douglas e Syd Field estão presentes, com suas regras sobre o que é uma cena dramática, para nos fazer a seguinte pergunta: uma cena mais contemplativa, menos preocupada com a motivação do personagem e a jornada do herói, não é capaz de avançar com a história?

Em filmes de atmosfera, as cenas, especialmente as mais contemplativas, se revelam mais preocupadas com a manipulação da experiência e, em sua escrita, com a manifestação de outras camadas da história através da estética. É visto que, para poder compor uma cena com a intenção de dirigir o olhar do leitor-espectador, o papel da montagem está sempre presente.

Por isso, analisar o exercício da montagem de Sergei Eisenstein, relacionado com estudos de Vsevolod Pudovkin, nas cenas de *Boi Neon*, se faz necessário. Quais são os significados criados a partir da justaposição de palavras que formam determinadas imagens? As imagens formadas parecem se relacionar, comunicando uma informação que nasce com o posicionamento e desejo do autor, que revela, de forma invisível, os temas do filme. Sem necessariamente se preocupar com a unidade de ação, o roteiro parece compor cenas reveladoras para o desenvolvimento da narrativa.

É preciso segurar sua atenção não por meio de peripécias - que já estão enumeradas - mas pela maneira de apresentar a narrativa, o ângulo da tomada e o trabalho do ator. (Carrière, 2004, p. 103)

A cena simbólica e a atmosfera no roteiro de *Madalena* (Madiano Marcheti, Thiago Gallego, Thiago Ortman e Tiago Coelho, 2018)

No terceiro capítulo, abordarei um manual espanhol, que dialoga com os teóricos citados ao longo da pesquisa para pensar a revelação do tema em imagens. Em *Imagens Narradas*, Coral Cruz, ainda na introdução, escreve: um cineasta é aquele que sonha e vê em sua mente as películas antes de que estas sejam rodadas (2014, p.12). A autora lança a pergunta "por que é tão difícil encontrar roteiros conscientes de que seu objetivo é projetar um filme no papel antes que seja impresso em celulóide ou em suporte digital?" sendo que um roteirista é, antes de tudo, um cineasta. Segundo Carrière, o roteiro não é o último estágio de um percurso literário, é o primeiro estágio de um filme (1994, p.132). O mesmo autor ainda se refere ao ato de escrever comparando-o ao de desenhar uma cena (2004, p.103)

Um roteirista tem que ser muito mais cineasta do que romancista. É claro que saber escrever não prejudica, mas escrever para o cinema é uma prática específica e bastante difícil, que não se assemelha a nenhuma outra. (Carrière, 1994, p.132)

Segundo Cruz, parece existir um medo de dirigir a cena entre os roteiristas. No entanto, a preocupação de quem escreve um filme deveria ser também dirigir o olhar da cena. É um conceito que dialoga com a montagem (Eisenstein) e a direção psicológica do espectador (Pudovkin). Da mesma forma, Carrière vai falar do papel do que ele chama de *découpage*, ou decupagem, que é influenciada pela montagem e pelo conteúdo do texto.

Mas permanece na escrita de um roteiro uma certa maneira de indicar o que eu chamo uma *découpage* inconsciente ou subterrânea. O simples fato de iniciar novo parágrafo evidencia isso. O conteúdo das frases também.

Se digo 'uns trinta estudantes estão reunidos em uma sala com poltronas negras da escola de cinema', isso implica, sem necessidade de maiores especificações, uma

panorâmica. Se escrevo 'na primeira fila, uma estudante morena com cabelos curtos toma notas com uma caneta azul', isso indica automaticamente um close.

Iniciar um novo parágrafo ritma inconscientemente a leitura e dá indicações preciosas. À primeira vista, não nos damos conta que existe uma *découpage*, mas existe, e a leitura não é obstruída e sobrecarregada de indicações técnicas. (Carrière, 2004, p. 102)

As considerações feitas pelos autores me fizeram refletir sobre o que o roteirista está revelando quando escreve a forma do filme. Quando agenciamos o formato da cena no texto, o que queremos revelar ao leitor-espectador? Segundo Cruz, o cinema narrativo também pode se utilizar de recursos poéticos para alcançar uma completude. Para isso, o roteirista deve inventar imagens simbólicas, carregadas de significados próprios à história. Para a autora, a imagem que resulta dessa combinação funciona como um símbolo de acesso ao tema e à intenção do autor. É através dessa imagem que o caminho entre texto e o espectador se encurta muito.

Acho que houve uma *découpage* muito precisa, quase desenhada. Não podemos deixar ao acaso da montagem as direções do olhar, os olhos da jovem que vão do rosto até a mão. Isso deve estar rigorosamente previsto. (Carrière, 2004, p. 109)

Parece ser através de imagens que evocam um subtexto, que a atmosfera emana suas forças invisíveis de um roteiro. Por isso, neste capítulo, será feita uma análise do roteiro de *Madalena* (2018) e como é realizada sua projeção no filme (2021). A ideia é pensar a imensa capacidade expansiva da cena de um roteiro, através da revelação do tema, a partir da linguagem cinematográfica. Como a atmosfera sonora sugerida no roteiro já propõe e influencia a imersão da experiência fílmica? Como a composição de determinadas imagens fazem aparecer questões relativas ao tema, ao posicionamento do autor e a um possível subtexto?

Atmosfera, dramaturgia e o corpo cênico

Visto que o roteiro pode ter um efeito estético ao colaborar com a criação de uma atmosfera, me pergunto sobre a dramaturgia e as escolhas autorais. Por isso, na conclusão, faço algumas reflexões sobre como, ao afetar o corpo que lê, podemos pensar nas escolhas autorais do roteirista.

A partir do pensamento de Eleonora Fabião, sobre o corpo cênico, penso em como autor e leitor precisam se posicionar para se relacionar com os comandos do texto, vivendo uma experiência para sentir o trabalho de dramaturgia dentro de um acontecimento específico. A partir desse conceito, sobre performance e corpo cênico, parece ser possível pensar a ação

do corpo, aquilo que faz a cabeça do espectador se mover dentro da cena, o que corresponde a transferência natural de atenção de um observador imaginário. Esse pode ser o leitor, o espectador e o autor.

Quando o espectador se identifica com a representação fílmica, ele se encontra em um estado de latência, é quando a cena do texto parece se expandir. É esta latência sensível que permite apagar a consciência dos contornos de um corpo e sua interação com o universo fílmico. Parece que ao escrever *Boi Neon*, *Temporada* e *Madalena*, os roteiristas atentaram para esses objetivos estéticos.

A autora Marja-Riitta Koivumäki enfatiza que a atividade do roteirista consiste em tomar decisões artísticas para criar uma composição de eventos que transmita o pensamento do autor. A proposta de colocar a experiência em cena dialoga com um caráter poético do roteiro e a independência estética do roteiro parece residir em escolhas autorais. A partir de sua pesquisa, ela comenta o papel do que seria a experiência da performance cinematográfica. Essa noção de performance cinematográfica pode amparar o roteirista para criar um efeito sensorial, que permite manipular a atmosfera no ato da escrita, a fim de manifestá-la na experiência de leitura. Sendo possível antecipar as imagens fílmicas, me pergunto, o que aparenta ser uma escolha completamente autoral para alcançar efeitos específicos? E como isso afeta o texto? Um filme menos atrelado à narrativa clássica possibilita experiências mais poéticas?

Viktor Shklovsky define um filme poético como sendo descritivo, explicando e transmitindo estados da alma. (Shklovsky/Shklovski 1927/2001: 293). Assim, o enredo foi considerado secundário, e os estados emocionais e líricos do personagem, a atmosfera e a narrativa visualmente descritiva permaneceram como prioridade. (Koivumäki, 2016, p. 22)

Trabalhando com filmes que são menos caracterizados pela a narração baseada em causa e efeito, que reforçam a ideia de interpretação de um significado através das imagens produzidas e seus detalhes mais representativos, busco por novos caminhos criativos através da composição e da palavra.

Uma das motivações para esta pesquisa é reforçar e enfatizar o valor do ofício do roteirista, sem, no entanto, menosprezar a contribuição de diretores ou outros artistas, como diretores de fotografia, sonoplastas, montadores, cenógrafos, figurinistas e etc.

Partindo do pressuposto de que o roteirista pode se fundamentar nos elementos da linguagem cinematográfica para a escrita e abraçar seu papel como cineasta, acredito que isso facilita a expressão do conteúdo de uma história de forma mais ampla.

A análise das decisões tomadas durante o processo de escrita visa compreender como essas escolhas podem potencializar a experiência audiovisual que está por vir. Dessa forma, é importante observar como os textos são adaptados para a imagem e como as cenas descritas contribuem para o resultado final cinematográfico.

Capítulo 1 - A ATMOSFERA

A atmosfera é imanente ao mundo e toca profundamente o nosso afeto (GIL, 2002, p.1). Ao presenciarmos uma determinada paisagem, podemos ser influenciados pelos elementos que ela contém: um dia acinzentado promove um clima chuvoso, mais parado e reflexivo. O desejo que a imagem transmite é aquele de ficar em casa, lembrando um sentimento de solidão. Ao contrário de um dia ensolarado, que remete às férias e à energia que o calor promove. Dessa forma, experimentamos o efeito dessa camada invisível, que se faz presente através das paisagens e daquilo que associamos a ela, sob a forma de memórias afetivas individuais ou coletivas.

Apesar de o tempo cinzento ser um fato, as associações que atribuímos a ele são emocionais e pertencem ao campo da interpretação, a partir de informações presentes em nosso referencial sensível e cultural. A atmosfera pode influenciar o clima de nossos dias, de forma objetiva e íntima. A atmosfera é uma expressão da relação entre o indivíduo e o mundo. O seu sentido estabelece-se quando ela se une ao indivíduo que a percebe.

A atmosfera é um sistema de forças que está ligado a um espaço determinado. Na linguagem corrente, e na meteorologia, a atmosfera está associada ao ar. Uma atmosfera leve subentende moléculas de ar dispersas. Pelo contrário, uma atmosfera carregada sugere uma forte pressão que pode levar à criação de uma forte densidade do ar. No fundo, a atmosfera é um envelope essencialmente gasoso que envolve o globo terrestre; a atmosfera é fluida e movimento. (Gil, 2005, p. 22)

Segundo Inês Gil, em *A Atmosfera no Cinema* (2005), a noção de atmosfera está associada a uma visão romântica do espaço, pois opera como se carregasse um peso escuro e misterioso, através do prolongamento da alma das coisas do mundo, ou porque a atmosfera seria a própria alma do mundo (Gil apud Albert Béguin, 2005, p. 13). O conceito de atmosfera parece funcionar como se fosse a conscientização de um espaço, atribuindo-lhe qualidades específicas, a partir de um processo de observação, podendo expressar um determinado tom. Refere-se a algo que envolve e influencia, muitas vezes, a partir de um ambiente.

Podemos adiantar então que a atmosfera é um sistema de forças, que resulta de um campo energético, circulando num contexto determinado a partir de um objeto ou de uma situação precisa. (Gil, 2005, p. 18)

É através desse sistema de forças que nossas emoções são afetadas. É na interpretação desse espaço físico, que emana energias específicas, somado às relações que se estabelecem em cena, que somos perturbados pela atmosfera. Dessa forma, pode-se definir a atmosfera como sendo um espaço mais ou menos enérgico, composto por forças visíveis e invisíveis, capazes de promover sensações e afetos em quem está observando, seus espectadores.

Em Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura, Gumbrecht sugere que os estados de espírito e as atmosferas específicas são experimentados num continuum, como escalas de música (Gumbrecht, 2014, p.12). Se apresentam em estado de sutileza, desafiando nosso poder de discernir e de descrever, nos falta linguagem para captar a experiência que a atmosfera pode provocar. O clima atmosférico, essa outra dimensão da realidade que acontece em nossos corpos é semelhante ao que as notas musicais, o escutar, também é capaz de proporcionar. Ser afetado pelo som ou pelo clima atmosférico é um fenômeno que nos comove com facilidade e é um encontro concreto com nosso ambiente físico. É um encontro do corpo com esse campo energético, que emana de um espaço específico.

Essa camada sensível e invisível, é capaz de influenciar seus meios, de atribuir sentimentos e significados a determinada experiência, e transmitir seu estado a quem está presente. Em geral, a atmosfera de um lugar, de uma situação ou de uma pessoa é um fenômeno físico ou psíquico percebido pelos sentidos. (Gil, 2005, p. 21)

O que é a atmosfera? É um meio que permite aos elementos do mundo conhecerem a essência do seu estado. A atmosfera rege as relações do homem com o seu meio físico e afetivo. Não é por acaso que os expressionistas alemães a associavam à noção de *Stimmung* - um tipo de disposição de espírito e de alma imanente às <coisas> do mundo. A atmosfera é imanente ao mundo e toca profundamente o nosso afecto. Está por toda a parte, impalpável, dificilmente definível, alguns dirão mesmo irrepresentável. No entanto, a arte consegue exprimi-la, com meios que lhe são próprios. (ibid, p. 18)

A imagem percebida, a sensação experimentada, também reflete os aspectos íntimos de quem está presente. A atmosfera é por natureza subjetiva, porque nasce a partir da realidade afetiva dos indivíduos que a projetam no seu espaço. (ibid, p. 19)

Na tentativa de observar o invisível construído no cinema, encontro em um primeiro contato algo que ocupa a esfera do sensorial. A atmosfera que emana de uma imagem, de um

som, de uma paisagem e que está presente na natureza, entre o invisível e o perceptível, é algo que costuma ser comumente representada pelas artes, ou algo de que a arte consegue exprimir a presença ou ausência com artifícios específicos à cada forma de expressão. E na busca por captar algo entre o receptor do filme e a escrita do roteiro, observei a possibilidade de escrever uma atmosfera fílmica em cada cena que for necessário fazer senti-la. Em "filmes de atmosfera", frequentemente somos colocados diante de cenas mais lentas e contemplativas, que parecem estar preenchidas de uma sensação, ou de algo que não passa pela esfera do que é concreto e explícito.

Desconsiderando os acasos que a arte proporciona, o roteiro é definitivamente um texto com intenções objetivas, pois se propõe a escrever imagens em movimento e, muitas vezes, sons, símbolos, ações e sentimentos. Uma ambientação intencional pode conduzir, não somente o olhar do leitor, como também suas emoções.

O papel que toda obra de arte se impõe, a necessidade da exposição coerente e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno da sequência cinematográfica e de sua ação dramática como um todo. Sem falar no aspecto emocional da história. (Eisenstein, 1947, p. 14)

Sem entrar em questões éticas, sobre o roteiro ser ou não uma obra de arte, tento aqui perceber o seu papel em filmes que parecem se pautar na temporalidade, na imagem e não em uma história necessariamente fundada em uma estrutura clássica. Filmes mais ligados à experiência, com a atmosfera em evidência, onde muitas vezes o papel do roteiro parece questionável, afinal, existe um senso comum sobre o roteiro ter função exclusivamente técnica e passageira, assim como, de causa e efeito, para conflitos narrativos.

Em uma cena em que o tempo das ações se dilata e o movimento de câmera se modifica, orientando nosso olhar através da paisagem, ou da imagem, somos afetados por sensações específicas. Uma imagem se forma e cristaliza uma emoção física. O corpo reage ao perceber uma atmosfera se estabelecendo. Ao sentirmos o efeito das escolhas cinematográficas, estamos sentindo uma atmosfera se emanando de uma cena.

Quando paramos para observar o que chamamos de "filme de atmosfera", percebemos que muitos são marcados pelas características fundamentais dessa qualidade fílmica, suas cenas moldados por escolhas que influenciam a forma e a percepção audiovisual, muitas vezes, trabalhando essas condições sensoriais na idealização e realização do roteiro. As cenas e roteiros analisados a seguir são carregados de uma escrita preocupada com a experiência espectral, nas palavras de Carolina Amaral, podemos compilar teorias que comparam a

espectatorialidade ao sonho e o espectador a alguém que se entrega ao sonho, como se houvesse uma “perda da consciência habitual” (Amaral apud SMITH, 2005, p.141).

A atmosfera parece tratar de elementos externos, físicos e objetivos, como o território, a paisagem, o cenário ou a locação, a temperatura, o clima, mas é capaz de exercer influência sobre pessoas, espectadores ou personagens. A forma como os elementos externos atuam é capaz de interferir naquilo que há de mais subjetivo, como acontece no *Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada* (André Novais Oliveira, 2021, p. 89).



fig. 01. reprodução da cena 24 na tela, *Temporada* (André Novais Oliveira, 2020)

Juliana (Grace Passô) é uma mulher que se muda para uma nova cidade e aguarda a vinda de seu marido, que nunca chega. O filme é marcado por Juliana e sua mudança, um novo trabalho, uma nova casa, enquanto a personagem conhece novas pessoas e, especialmente, a cidade de Contagem, para o qual recém se mudou. A cena 24 representa a dinâmica estabelecida entre a atmosfera, personagem e a descoberta de uma nova localidade.

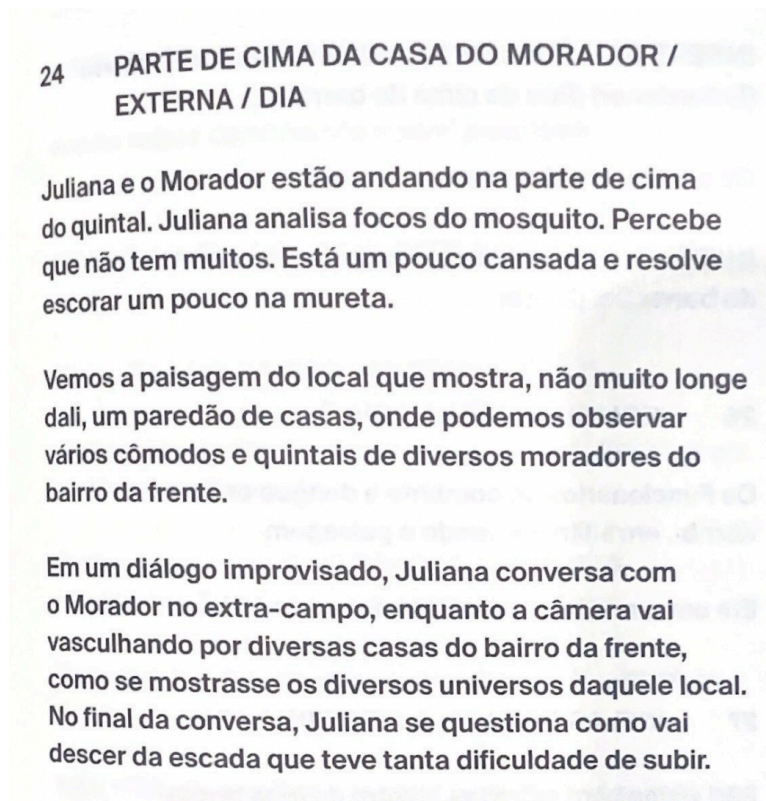


fig. 02. Cena 24 do Roteiro de *Temporada* (André Novais Oliveira, 2021, p. 81).

O estado físico de Juliana é abordado no primeiro parágrafo, observamos que ela não tem tanto trabalho na casa daquele morador e, então, pode parar e contemplar. Através da descrição, entendemos que se trata de um plano amplo, preenchido por cômodos, quintais e, especialmente, "universos daquele local". Um diálogo com o morador no extra-campo sugere que as imagens e o som não possuem, necessariamente, um efeito de causalidade. A cena escrita sugere uma manipulação estética que colabora com a apresentação de um universo específico, que a partir de seus detalhes de imagem e som emanam uma atmosfera de acesso para a intimidade deste local.

A atmosfera quando se faz presente atravessa o estado de espírito das coisas: a personagem que observa e a paisagem. Através do paredão de casas e um som que nos desloca da narrativa, é possível presenciar uma experiência vivida pela personagem, dando forma a possíveis sensações interiores. Observamos uma atmosfera que quer contar a história de muitos universos, uma atmosfera intimista, que vasculha as casas. No entanto, apesar de ser um recurso evidente e que se revela através da técnica, o que a atmosfera expõe pode ser altamente subjetivo, dificultando definir, com precisão, seus efeitos. Na cena 24, a atmosfera é manipulada, convidando o espectador para contemplar mais de perto esses muitos universos distintos em único espaço.

A atmosfera no cinema é capaz de transcender as telas, os cenários realistas, as relações em cena, e acessar quem assiste, fazendo emergir novas camadas e significados de uma narrativa. Quem atribui valor e significado a câmera que vasculha casas e expõe universos distintos, é o leitor-espectador, que reafirma o fato de que, assim como Juliana, podemos até ver e sentir aquele espaço, mas não definir com precisão o que é possível de acontecer ali.

Grande parte da força da atmosfera vem do modo como interpretamos o que nos é mostrado, com base nas nossas experiências passadas, por isso, a porosidade latente no conceito de atmosfera e a dificuldade de defini-la com precisão. Afinal, cada indivíduo pode ter uma percepção diferente, pode se dizer que ela é a expressão consciente ou inconsciente dos afetos.

A atmosfera é um espaço indutor de forças: é a natureza, o ritmo e a relação dessas forças que determinam o seu carácter. Apesar da sua definição quase indizível, a sua compreensão é precisa. (Gil, 2002, p. 2)

Por isso, a atmosfera não pode existir independentemente de uma obra, está sempre em relação e parece caracterizar a experiência. Primeiro, o mundo físico e material apresentado envolve os corpos na paisagem, ou na cena, com a sua presença. Depois, o que esse universo representa, de forma mais subjetiva, pode influenciar desdobramentos mais oníricos da imaginação. Segundo Gil, no cinema, a atmosfera pode ser fabricada através de meios fílmicos como direção de atores, alteração da luz, a condução do olhar, a relação das cores, através do som, e etc. E, dessa forma, vivências pessoais são associadas aos elementos apresentados, imagens e sons, são assim, traduzidos em sensações atmosféricas. Quando se cria uma atmosfera, cria-se também um certo ponto de vista, porque se dá uma certa perspectiva ao plano ou à cena (ibid, 2005, p. 14).

A partir disso, penso que a atmosfera é um elemento a ser observado para a composição de uma cena, pois é um conceito que está pautado nos recursos dramáticos para causar um determinado efeito e que depende da manipulação estética para ser realizado. A atmosfera parece ser fabricada¹ a partir do som, da imagem e da narrativa.

¹ No cinema, a atmosfera pode ser «fabricada» através de meios fílmicos tais como a direção de actores, o trabalho da luz, do som, etc. Mas existem outras maneiras mais subtis como a utilização do fora-de-campo, a profundidade de campo, o (des)enquadramento, para mencionar só alguns dos componentes fílmicos que exprimem um certo tipo de atmosfera. (Gil, 2005, p. 14)

1.1 Atmosfera e o cinema nacional independente

Todos os filmes possuem atmosfera, pois um filme sempre exprime alguma coisa que vai além de mera representação e que está no domínio psíquico e afetivo, percebido pelo espectador. Contudo, há filmes com uma atmosfera mais ativa², que funciona para fazer avançar com a trama narrativa, imprescindível para a compreensão da experiência fílmica. Apesar de não serem predominantes na filmografia nacional e internacional, ocupam um lugar de importância na esfera artística do cinema, por seu caráter expressivo. No entanto, não é possível afirmar a relevância que um filme de atmosfera desenvolve no mercado cinematográfico e a presente pesquisa não se interessa por fazer esse recorte. Todavia, vale ressaltar que muitos filmes brasileiros, assim como muitos internacionais do circuito independente, partem da condição humana de um território específico como inspiração para sua ideia, e, com frequência, articulam elementos estéticos capazes de narrar sensações e sentimentos imersivos acerca de uma condição humana.

Segundo Gil, o primeiro filme a trazer a atmosfera, não mais subordinada ao contexto e à história, mas como um elemento fílmico tão importante quanto os cenários e as personagens é *O Lirio Quebrado* (1919), de Griffith. Isso acontece pelo caráter intimista do longa-metragem que apresentou a atmosfera como protagonista, pois sustentava a ideia de miséria humana. Ao longo de todo filme as personagens têm suas histórias preenchidas por uma desolação interior e exterior.

O que me faz refletir sobre uma condição dos filmes com uma atmosfera explícita: normalmente, a história interna da personagem está fortemente ligada à história externa, às representações do universo e de seus meios. Dessa forma, parece que ninguém, nem mesmo o espectador escapa às condições de pressão daquela representação. Igualmente acontece nos roteiros que serão analisados na presente pesquisa, as personagens protagonistas têm suas histórias atravessadas pelo território onde estão inseridas, suas histórias internas estão cercadas pelas histórias externas e por seu universo diegético.

Pelo seu caráter intimista, este filme de 1919, pode ser considerado o primeiro a apresentar a atmosfera como protagonista do filme: a miséria humana. Do princípio ao fim do filme, as personagens e a sua história estão mergulhadas numa desolação interior e exterior. Na sua versão original, o filme estava tingido, o que reforçava a

² Como é que se manifesta o poder da atmosfera? Existem milhares de maneiras de tornar a atmosfera ativa, por exemplo, quando o nevoeiro deixa de existir enquanto fenômeno meteorológico mas passa a ser um elemento fundamental no desenvolvimento dramático da narrativa. Se, de repente, ele se torna no meio pelo qual uma personagem escapa aos seus perseguidores, a atmosfera expressa adquire função dinâmica na diegese. Uma atmosfera mais abstrata, que não é visível mas é sentida, pode referir-se ao estado interior de uma pessoa. Se, num casal, um deixa de amar o outro, a atmosfera envolvendo a sua relação será tensa e caótica porque as forças de cada um deixaram de ser harmoniosas. (Gil, 2005, p. 23)

ideia que a relação do homem com o mundo e a atmosfera que nele existe estavam totalmente ligadas ao tipo de universo no qual o indivíduo se encontra. (ibid, 2005, p. 39)

No cinema nacional, onde os filmes são marcados pela atmosfera, podemos perceber trabalhos que partem da intenção de representar uma comunidade, cultura local ou personagem específico, normalmente à margem da realidade do típico herói de cinema comercial ou de televisão: filmes que são influenciados por uma abordagem moderna do cinema, que se desdobra desde o movimento Neorrealista e o Cinema Novo Brasileiro, que se desvincularam da lógica mercadológica predominante.

O cinema nacional independente apresenta um modelo quase contrário ao que entendemos como modelo clássico de produção. Partimos do sistema estadunidense na tentativa de recriar uma indústria, uma forma de exercer e realizar cinema no mercado nacional. Com exceção de produções televisivas ou realizadas pela plataformas de streaming, a realidade da produção do cinema brasileiro é completamente diferente dos modelos norte-americanos, especialmente porque não há o mesmo tipo de investimento. Tudo indica que parte das nossas escolhas estéticas, políticas e de produção passam por um processo de adaptação aos recursos financeiros disponíveis para a obra, o que nos faz criar um modelo independente de produção, pertinente e possível a cada filme.

Tendo em vista um cinema autoral, como o de Rogério Sganzerla e Glauber Rocha, que procurou uma luz local e defendeu parar de fazer no Brasil filmes com desejo de serem hollywoodianos, podemos vislumbrar um roteiro também mais ligado à realidade local, com as peculiaridades das condições de produção no Brasil. Talvez por esse motivo, exista em mim o desejo de observar o papel do roteiro em filmes com uma relação atmosférica forte, que é muito ligada à existência humana de um determinado universo, pois me parecem mais exequíveis em um país onde não há recursos aplicados suficientemente para sustentar uma indústria artística e cinematográfica.

Essa relação com o território brasileiro pode se dar, talvez, muito através de filmagens em locação, fora de estúdios, e, assim, podemos refletir sobre a relação de produção cultural com os recursos disponíveis para concepção de um filme. A ideia que aprendemos diante desse tipo de cinema autoral e nacional é de que existe outra forma de se fazer cinema. É a partir da ideia de transformação do real para um estado de filme, que podemos pensar a importância da noção de atmosfera para pensar um roteiro.

Fazendo um recorte mais recente, desde o Cinema Novo até as produções contemporâneas, do cinema de retomada em diante, muitos filmes brasileiros intensificaram

seu olhar para o território como ponto de partida para criação da ficção. Filmes como *Central do Brasil*, *Branco Sai Preto Fica*, *Madalena*, *Temporada* e *Boi Neon* se baseiam em seus espaços realistas para criar ficção.

Desde o pós-guerra, a importância de filmar em locações reais vai ter um impacto narrativo e estético para os cinemas modernos do mundo todo. O neorealismo italiano é o caso mais emblemático, considerado fundador do cinema moderno por exemplo por Deleuze e André Bazin. Cineastas como Roberto Rossellini vão ambientar suas histórias nas cidades europeias que ainda exibiam as cicatrizes muito fortes da guerra – *Alemanha ano zero (1948)* e *Roma cidade aberta (1945)* são alguns dos exemplos mais marcantes. Logo, a decisão de não filmar em estúdio não é apenas uma limitação orçamentária, mas há um pressuposto político importante nessa decisão, a abertura ao real, à realidade, e à maneira como a realidade se faz presente na ficção.

O que dá margem para a criação de filmes com uma atmosfera evidentemente presente e ativa para colaborar com a narrativa. E é a partir da captação de um território e sua ordenação estética, ou, a partir da construção de um universo verossímil e seu estado de espírito, que uma atmosfera pode estar ativa.

Vai ser meu primeiro filme, em muito tempo, que eu não conheço a maioria das locações. Nos anteriores (*Ela volta na Quinta*, *Quintal*, *Fantasma* e *Pouco Mais de um Mês*), já conhecia todas de antemão e isso foi importante para entender os filmes antes e ter uma certa segurança sobre as coisas, entender a atmosfera. Atmosfera é algo que até hoje não sei explicar direito. (Novais, 2021, p. 24)

Quando a idealização de uma atmosfera está trabalhando ativamente para criar um sentido único para o filme e seu receptor, significa dizer que ela tem valor fundamental na narrativa (Gil, 2005). É através dela que somos capazes de absorver, de forma sensível, camadas profundas do universo, do personagem, do posicionamento político e da temática do filme. É uma forma de representar um cotidiano, e o extra cotidiano que as escolhas estéticas podem proporcionar.

O papel do roteiro parece ser questionado quando pensamos na escrita de uma atmosfera para uma cena. Como se a composição do invisível pertencesse à elaboração no set de filmagem. Afinal, em que um roteiro poderia agregar valor a um filme que valoriza tempo, paisagem, ambiente, imagens e sons? E como a atmosfera fílmica, que engloba tantos elementos imagéticos, poderia atuar na leitura e concepção do roteiro?

Por conta da influência estadunidense e seus manuais, o roteiro parece ocupar um campo puramente técnico, com regras rígidas, que tem origem em formatos clássicos da

dramaturgia teatral e literária. Mesmo no Brasil, onde há uma filmografia autoral e própria, somos incitados enquanto profissionais a pensar em modelos de estrutura e roteiro que são geridos a partir de outra lógica e cultura.

Jorge Furtado, cineasta brasileiro reconhecido por seus trabalhos como diretor e roteirista, em seu curso *Roteiro: do começo ao fim, passando pelo meio*, entrega uma lista de palavras que interferem no momento da filmagem e que, por isso, são perigosas para estarem presentes nas rubricas de um roteiro:

Palavras que exprimem não existência; Palavras que exprimem relações não visíveis; Palavras que exprimem duração de tempo; Palavras que exprimem ordem não visível; Palavras que exprimem mudança não visível; Palavras que exprimem quantidades subjetivas; Palavras que exprimem qualidades não visíveis do espaço; Palavras que exprimem qualidades não visíveis da matéria; Palavras que exprimem faculdades do conhecimento; Palavras que exprimem faculdades do desejo (volitivas); Palavras que exprimem operações afetivas não visíveis; Palavras redundantes ao ato cinematográfico.

Segundo Jorge Furtado, a única justificativa para utilizar palavras que exprimem valores "não visíveis" seria, no caso, de o autor ser o próprio diretor do filme. No caso da presente pesquisa, partimos da análise de roteiros escritos por diretores apenas porque estes estavam acessíveis, mas, que após a fala de Jorge Furtado, parecem possuir uma escrita mais livre pela autoridade atribuída à figura do diretor. No entanto, é interessante pensar em um roteiro com autonomia de ser mais frouxo, menos rígido, não tão comprometido com as noções de causalidade direta.

Parece que existe uma discussão sobre o que seria ou não um bom roteiro, o que seria ou não papel do roteirista, como se não fossem parte da execução de um mesmo filme. Contudo, ao acessar os roteiros dos filmes citados ao longo da pesquisa, a impressão que fica é exatamente a contrária.

Não há porque restringir o roteiro com regras técnicas, consagradas por manuais internacionais, assim como não há motivos para não experimentar a escrita de forma que ela se faça sensorial, seja por meio de termos literários, da escolha de palavras, ou até mesmo de indicações mais diretas, como propostas de iluminação, de som e enquadramento.

Cena é uma ação com conflito em tempo mais ou menos contínuo, que transforma a condição da vida de um personagem em pelo menos um valor, com grau de significância perceptível. (McKee, 2012, p. 55)

O medo do tempo lento, da monotonia, da falta de conflito, parece cercear os roteiros, mas o que seria fazer algo acontecer no roteiro? Se estudamos ou escrevemos roteiros e nos

guiamos por manuais, tendemos a achar que é preciso acontecer algo. Como se o filme fosse falhar em drama e continuidade caso uma mudança de estado, valor, não acontecesse. Como se estabelecer um tédio fosse algo insuportável para o espectador. A preocupação com a quebra da lógica de efeito, de ação e reação, de roteiros clássicos, nos faz questionar quais seriam as necessidades que um roteirista deve preencher ao sonhar com um filme.

Existe uma expectativa na leitura e compreensão desse filme, no entanto, muitas vezes ficamos apegados à lógica de conflito da cena. Como se o conflito fosse garantir o envolvimento de quem lê. Como se fosse alimentar as expectativas desse leitor.

Para a função do roteirista, parece ser um pouco incorreto se apoiar essencialmente nos recursos da linguagem cinematográfica e seu potencial imagético, sonoro e dramático. E, muitas vezes, parece que não cabe ao roteirista pensar formas de articular o filme e sua estética, através de seus conceitos. No entanto, a produção dos roteiros aqui analisados parece revelar o potencial de filmes com a escrita mais frouxa, na qual é possível valorizar outros campos criativos, além da jornada do herói e suas relações de causa e consequência.

O tema não é algo que se relaciona apenas com o universo, onde se escreve a jornada de uma personagem, o tema se comporta, na maioria das vezes, como um norte para as sensações do filme, para os sentimentos provocados e vividos dentro da narrativa. Um lugar específico, um território, é capaz de determinar temas, pois já está inserido em uma cultura predominante e regional. O tema também faz a atmosfera se manifestar.

A partir do tema, que muitas vezes é proposto pelo espaço que o filme ocupa, é possível pensar os sentimentos que aquele universo provoca e, da mesma forma, pensar em como causar sentimentos. Enquanto leitores, somos estimulados a experimentar as qualidades sensoriais do cinema. Como a montagem da cena, as palavras do roteiro e as escolhas dramáticas causam sensações? É na construção de uma atmosfera cinematográfica que escrevemos o que podemos sentir ao ver um filme, conduzindo a experiência.

Falando em roteiro, vi que a quantidade de cenas sem diálogos é muito grande, e, apesar de achar interessante o improviso, não me sinto tão bem dessa vez em deixar as coisas muito soltas. É também porque alguns diálogos vão guiar o clima e o sentido do filme, e esses precisam realmente ser escritos, se não é contar com muita sorte pra vir uma iluminação na hora. Mas acho também que à medida que o elenco for fechado e os ensaios forem feitos, os improvisos vão aparecendo e a vontade de ver coisas além do roteiro vai se formando. Eu acho. (NOVAIS, 2021, p. 41)

André Novais, em suas notas, faz comentários reflexivos em relação à direção, roteiro e produção de *Temporada*. Suas passagens são interessantes para pensar a possibilidade de

escrever cenas mais abertas, onde até o improvisado é possível. Ele menciona que apesar de contar com o trabalho dos atores, também precisa escrever diálogos que vão orientar o clima e o sentido do filme. O clima, a atmosfera, são mencionados por ele em algumas anotações do diário e parece ser uma preocupação do diretor roteirista para compreensão e realização de seu filme.

O que parece interessante e divergente no processo de escrita de *Temporada*, é a forma como o autor cita indicações de câmera ou planos, de forma comedida, que não obstruem o fluxo da leitura. Muitas vezes, parece, que ao fazermos menção ao equipamento técnico, estamos antecipando de fato uma etapa que está restrita ao set de filmagem. A maioria dos profissionais e os manuais consagrados vão condenar a utilização desse recurso, acredito que realizar essa quebra é arriscado, contudo, é uma forma de poupar tempo e criar referencial imagético no leitor-espectador. A descrição de uma atmosfera pode ser uma alternativa que auxilia a composição audiovisual no ato de escrever uma cena.

Outros roteiristas se atrevem a confiar aspectos importantes de sua história a esse tipo de indicação, mas preenchem as narrativas com inúmeras indicações de câmera, como 'plano detalhe on'; 'viagens circulares' para tentar subtrair ao máximo a importância daquele elemento que não pode passar despercebido para eles. Quanto ao uso desse tipo de recurso, há diferentes posicionamentos, tanto em termos acadêmicos quanto profissionais, mas prevalece a crença de que um roteiro literário, como um tratamento, uma sinopse ou qualquer outro formato que um projeto audiovisual possa adotar em sua fase de desenvolvimento, não deve conter técnicas tão específicas, pois somente o diretor pode e deve decidir como enquadrar tudo o que o roteirista incluiu em uma cena. É claro que, se o diretor também for o roteirista, ele poderia se dar ao luxo de indicar como cada plano será rodado, mas se o fizesse, a leitura do roteiro seria insuportável para alguém que não fosse ele ou seu diretor de fotografia. (Cruz, 2014, p.30)

Na cena 20, o diretor e roteirista, André Novais, faz o uso de um filme, enquanto referência, ao final da descrição, sua intenção é indicar como parâmetro uma cena do filme de John Cassavetes. Entretanto, ele não deixa de descrever como pretende fazer a cena, logo, não renuncia seu trabalho de escrever uma ambientação, com "luzes apagadas" e iluminação pontual vinda da cozinha, projetando uma possível atmosfera.

20 BARRACÃO DE JULIANA / INTERNA / NOITE

Juliana recebe ROBERTA, sua prima, em sua casa. Elas tomam cerveja.

Toda a casa está com as luzes apagadas, apenas a cozinha que não. É onde as duas estão. Elas tomam uma cerveja das mais baratas, além de tomarem cachaça. Conversam sentadas em cadeiras ao redor de uma escrivaninha, que serve como uma mesa improvisada.

A intenção é que a cena funcione de modo parecido com a do filme *Minnie and Moskowitz*, de John Cassavetes, onde a personagem de Gena Rowlands conversa com a amiga.

fig. 03. Cena 20 do Roteiro de *Temporada* (André Novais Oliveira, 2021, p. 75).

O último parágrafo funciona como uma informação técnica, mas também está a serviço da leitura. É interessante pensar o que um roteirista poderia acrescentar à escrita, se permitir trabalhar a rubrica de diferentes formas, mesmo quando ele não é o diretor.

A atmosfera incorpora as possibilidades imagéticas do cinema, aquelas que nos fazem sentir o filme: o som, a paisagem, as escolhas de enquadramento, fotografia, montagem e outras escolhas que muitas vezes parecem pertinentes apenas para direção. Técnicas que parecem estar totalmente separadas do ato de escrever um filme, mas que, mesmo quando evitadas, podem se fazer presente no descuido de uma palavra adjetiva, na expressão de um personagem, nas escolhas da montagem. Escrever o invisível, muitas vezes, parece inevitável.

O roteirista nunca está apenas encarregado de contar uma história. Encarar as normas clássicas não é sua maior qualidade. O roteiro possui infinitas possibilidades, pois é parte indissociável de um filme. A construção de uma atmosfera no ato da escrita parece afastar o roteirista de seu ofício, mas o único fato observável é que a escrita de uma cena lenta e tediosa, que se perde em detalhes do espaço ou da subjetividade da personagem, vai contra a lógica comercial.

Este homem havia trabalhado em Hollywood desde os anos 1920, desde os últimos tempos do cinema mudo. Tinha estado intimamente envolvido com toda a evolução da montagem, com o ritmo interno do cinema - e com o fluxo da narrativa, que ele acreditava estar se movendo sempre com maior rapidez, como se o tempo se acelerasse junto com o século, como se o cinema, cada vez mais sem fôlego,

estivesse acometido de um crescente e inexplicável senso de urgência. (Carrière, 1994, p. 95)

Ao contrariar modelos, não há uma perda de lógica, há o ganho de camadas mais sensíveis de uma história, de um filme. É justamente no "não acontecer nada" que são criadas qualidades sensoriais, imagens representativas capazes de promover experiência para leitura, tornando o roteiro em um filme, que às vezes está mais preocupado em trazer a sensibilidade, do que explicar a ordem dos fatos de uma trama.

Sentimento, sensação e imagens simbólicas são qualidades que o cinema é capaz promover e isso não quer dizer que o filme será monótono, apenas diz respeito ao fato de que o filme se concentra em outros propósitos e surge a partir de outros desejos, distintos daqueles que cerceiam o cinema comercial: impactante e ágil.

Essa pesquisa surge do desejo de observar roteiros de filmes do cinema nacional independente, para então, perceber os efeitos que as cenas provocam ao escrever as qualidades invisíveis de um longa-metragem. Para tanto, é necessário entender a atmosfera como uma ferramenta narrativa que se manifesta na forma e na recepção³ do leitor-espectador.

1.2 Definição de Atmosfera Cinematográfica

É interessante essa coisa do clima dos filmes, da atmosfera. Alguns têm isso muito forte, e às vezes eu penso: "É isso aí, é tipo isso o que eu quero". Mas acho que essa coisa do clima é definida por elementos muito diferentes e específicos. Em *Certas Mulheres* eu acho que deve ter uma ligação muito forte com a região onde foi feito o filme. Dá pra sentir uma coisa que não dá muito pra explicar. (Novais, 2021, p. 22)

Existem dois tipos de atmosfera cinematográfica: a espectral, que estuda o fenômeno que existe entre o espectador e o filme (que não se limita à projeção mas também à sua visualização na tela) (Gil, 2005), que pode tratar da atmosfera de uma sala de cinema, por exemplo, levando em consideração seus elementos: a escuridão, a tela grande, a imagem projetada e os sentimentos compartilhados, que possibilitam uma imersão no filme. Através da atmosfera espectral, é possível realizar uma fuga da realidade cotidiana e estudar, além da projeção, sua visualização, analisando fenômenos psíquicos e psicológicos que acontecem entre o espectador e o filme.

³ Por isso, a percepção da atmosfera é subjetiva e objetiva. Varia de indivíduo para indivíduo mas contém «elementos» objetivos no seu conjunto, e na indefinição dos seus contornos. As forças libertas por uma porta de vidro não têm as mesmas características que as libertas por uma porta blindada. É nesse sentido que se pode falar de uma certa objetividade, quando na atmosfera se reconhecem, de uma forma universal, certas qualidades. No entanto, como a atmosfera precisa de ser perceptível para ser reconhecida, é preciso que se estabeleça uma «conexão» de pequenas percepções «que irão desencadear no receptor colocado em sintonia, a interioridade ligada ao fenômeno». (Gil, 2005, p. 21)

Já a atmosfera filmica, sobre a qual o presente trabalho vai se concentrar, corresponde ao efeito gerado pela relação entre os próprios elementos cinematográficos, visuais e sonoros, que manipulam, em cena, ritmo, movimentos de câmera, sobreposição de imagens, atores e personagens, entregando uma representação filmica, um sentimento, acerca da obra.

É um elemento fundamental da imagem filmica porque ela tem um papel importante na expressão do seu sentido. A atmosfera tem duas competências: a de criar um sentido determinado na imagem e a outra de saber exprimir este sentido através de uma série de formas filmicas. A atmosfera, concreta, abstrata, visual, sonora, ativa ou passiva faz sempre parte do cinema, enquanto sua expressão essencial de qualquer coisa. (ibid, 2005, p. 33)

O conceito de atmosfera é muitas vezes assemelhado a noções de clima ou de ambiente, mas existem diferenças, mesmo que sutis. O clima pode caracterizar um espaço-tempo específico, é mais geral que atmosfera e está sempre em primeiro plano, pois sua presença é sempre explícita e fundamental para compreensão da obra. Um clima tenso, ou de terror, é facilmente percebido em um filme e imprescindível para percepção idealizada daquele universo. O ambiente também é geral, mas é secundário. Funciona como um elemento de cenário porque não é indispensável para o espaço dramático, uma vez que pode potencializar impressões e ações projetadas pela cena.

Não é possível atribuí-la totalmente aos componentes da imagem filmica, tampouco restringi-la a uma sensação percebida pelo espectador. A atmosfera funciona como um sistema de forças invisíveis, que ordena o universo presente no filme, permitindo que os elementos de cada cena criem relações com o ambiente ao seu redor, sujeitando o personagem à sua disposição de estado.

A atmosfera é criada a partir de um espaço e através de seus elementos constitutivos. A relação que irá se formar através desse sistema e a forma como será recebida, não pertence a valores rígidos e sim ao resultado das relações criadas, a partir da percepção subjetiva. Normalmente, a atmosfera é intencional em sua criação, no entanto, necessita da atenção do espectador para sua sublimação.

É óbvio que, para se revelar, esta atmosfera precisa de ser percebida, mas a sua presença no som e nas imagens em movimento tem uma certa expressão que não se limita a ser simplesmente recebida pelo espectador. (Gil, 2005, p.142)

É através dela que se estabelecem relações entre o espaço físico e os elementos cinematográficos componentes de uma imagem. Utilizar o termo "atmosfera" torna-se no mesmo que falar do tom específico de um espaço, atribuindo-lhe qualidades. (Gil, 2002, p. 1)

A exterioridade é uma característica constante. Quando a atmosfera se manifesta, é sempre para o exterior, mesmo quando sua origem é interior. Ela pode se manifestar por meio de elementos e objetos de cena, como por exemplo, as ferramentas de costura de Iremar, personagem protagonista de *Boi Neon* (2017), de Gabriel Mascaro.

10 (HISTÓRIAS DE VAQUEIRO) EXT./INT. CAMINHÃO NA CAÇAMBA - DIA 10

Iremar, Zé, Mário e Cacá estão em cima da caçamba na traseira do caminhão ao lado de dezenas de bois.

Os bois estão com dificuldade para se equilibrar na caçamba rústica e suja de fezes. Um boi urina no piso de madeira, que escorre por entre as patas dos outros.

A vegetação do entorno é seca e árida. O caminhão cruza um enorme horizonte monocromático. Fábricas jogam fumaça para cima ao longe.

Zé conta a história de um boi brabo que ninguém conseguia domar e ele conseguiu. Faz uma relação com o homem, sobre como todo boi parece igual de longe, mas se você olhar no olho, é diferente.

Iremar abre uma bolsa com vários carreteis de linha coloridos, agulhas, alfinetes e utensílios de costura.

Ele pega o óleo singer e pe no aparador de chifres. Em seguida, movimenta a haste para cima e para baixo, várias vezes e agressivamente, no intuito de deixar o aparelho lubrificado e ágil. Ele pe mais óleo.

fig. 04. fragmento da cena 10, do Roteiro de *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2017, p. 8)

A atmosfera monocromática da cena é típica da fotografia diurna de *Boi Neon*, vemos os reflexos áridos e brutos dessa composição no trato com o boi e das pessoas que vivem diante das mesmas condições que os bichos na caçamba do caminhão itinerante. O primeiro vestígio das noites iluminadas pelas cores neon da vaquejada se apresenta na relação com a intimidade de Iremar (Juliano Cazarré), que até então foi apresentado enquanto vaqueiro, e que na cena 10, através dos seus materiais de costura coloridos, levanta a possibilidade de seu universo interior ser mais complexo do que ele revela no universo exterior.

O acerto com o qual ela é percebida não se baseia num repertório rigoroso de signos organizados num sistema determinado; ela é mais o reflexo de múltiplos indícios encontrados a vários níveis numa situação particular. (ibid, 2002, p. 2)

Entendo aqui os vários níveis citados por Gil como camadas também representativas da narrativa. Em *Boi Neon*, Gabriel Mascaro, roteirista e diretor do filme, cria um universo de vaqueiros, visualmente e sonoramente muito masculino, árido e bruto, representado através das práticas diárias de cada personagem. No entanto, é a partir dos desejos do protagonista, Iremar, vaqueiro que sonha em ser estilista, que assistimos às possibilidades de desconstrução

do machismo presente na cultura daquele mundo ficcional - que atua representando uma cultura estabelecida no Brasil.

Através da atmosfera filmica, o estado interior sempre se manifesta no exterior. Assim como a palavra "silêncio" que inicia a primeira cena do roteiro de *Madalena* (2021) e que é escrita em diversas outras cenas ao longo do texto, com a aparente intenção de manifestar a ausência de Madalena ou o isolamento daqueles corpos jovens em meio à zona rural brasileira. Jovens que estão muitas vezes isolados de pensamentos comuns na juventude moderna e que, mesmo cercados de tecnologia investida no agronegócio, como máquinas e drones, seguem sem muitos questionamentos relacionados ao comportamento de gênero. Madalena, a protagonista ausente do filme, é uma mulher trans que preenche a atmosfera seja através do silêncio ou da música.

A atmosfera é um conceito muitas vezes utilizado no cinema para definir uma impressão específica que foi expressa durante um plano ou uma sequência filmica. (Gil, 2005, p. 141).

Para observar a atmosfera filmica, é necessário articular as relações entre os elementos cinematográficos, compositores da linguagem que a obra pretende realizar e os elementos expressos pela diegese. Em uma obra audiovisual, a diegese manifesta o mundo criado pela obra, recortando e criando a realidade própria da narrativa, que deve ser compreendida e aceita enquanto verdade, enquanto possível, para que haja uma imersão total do espectador, ao ponto que ele não questione elementos surrealistas. É necessário que a construção da narrativa seja parte de um universo onde as locações, os personagens e as ações façam sentido.

Uma música que insiste em tocar na casa de uma personagem desaparecida, um camarim onde cabeleireiros preparam cabelo, unha e make de um cavalo, até ações do cotidiano, como o dia a dia de uma agente de endemias, precisam ser narradas de uma determinada forma, para promover a imersão de quem assiste, sem que esse questione o que ocorre em cena. A diegese e a atmosfera filmica trabalham juntas para concepção da narrativa e sua aceitação involuntária por parte do público. Desenhar a atmosfera no roteiro é propor o tom do filme e a compreensão de suas múltiplas camadas de significado e representação.

Por exemplo, quando uma pessoa com imenso charme se exprime no meio de uma sala cheia de gente sisuda, a atmosfera liberta será logo tão forte como o clima geral. (ibid, 2005, p. 141)

Este trabalho tem como intenção perceber a possibilidade de escrever o invisível em três roteiros nacionais: *Temporada*, *Madalena* e *Boi Neon*. Por isso, tem como principal foco o estudo da atmosfera filmica, sua manifestação nas palavras presentes em cada texto e como

isso se reflete na imagem e na tela. Para tanto, vamos considerar os aspectos visuais e não visuais de cenas presentes no roteiro e suas particularidades *plásticas* e *dramáticas*, analisando a forma como cada autor manipula a palavra e a montagem da cena, a partir de escolhas que façam referência ou valorizem a composição visual e sensorial da atmosfera.

1.3 Diferentes tipos de atmósfera filmica

Gil diz que o movimento da imagem, os planos ou as cenas são parte importante da composição de uma atmosfera filmica, o que a torna mais complexa do que uma fotografia, por exemplo. Todavia, a atmosfera geral não faz, necessariamente, referência a integralidade do filme, pode ser aplicada a um fragmento do filme, como plano, cena ou sequência, quando esse apresenta uma atmosfera dominante. Na maioria dos casos, os filmes narrativos e não narrativos representam uma série de atmosferas, simultâneas ou sucessivas.

A atmosfera geral pode ser chamada de impressão do filme, o que o espectador retém ao final. É uma noção subjetiva, uma sensação que reside na memória. Assim como o trabalho do gênero, presente em cada tipo de obra, pode operar os códigos de um filme, que confundem-se com a disposição do espectador e influenciam a percepção da atmosfera, pois estão ligados à espetatorialidade.

Existem dois grandes tipos de atmosfera filmica: ela pode ser tanto *concreta* quanto *abstrata*. Quando é visível ou controlada, representada de forma material ou quando é criada pela técnica, através de efeitos estilísticos, é considerada *concreta*. Quando se exprime através de um plano, ou cena, mas que não é diretamente visível, pois não está concretamente materializada, não é diretamente representada, pode ser considerada *abstrata* - aproximando-se das pequenas percepções, ultrapassa a consciência e o caráter de causalidade da atmosfera concreta.

Por exemplo, o grande plano é uma figura filmica que transmite uma certa qualidade de sensações e afectos porque as suas propriedades de extrema aproximação do assunto transformam não só a relação entre os elementos da própria imagem, mas vão também permitir ao espectador um olhar mais elaborado sobre as coisas, porque muito perto delas. (ibid, 2005, p.143)

Para conceituar a atmosfera e sua representação, Gil considera pertinente dividi-la em quatro "sub atmosferas": atmosfera temporal, atmosfera espacial, atmosfera visual e atmosfera sonora. Cada uma dessas partes é responsável por algumas das forças que irão se relacionar dentro de uma cena, a fim de criar um ambiente onde personagens estão inseridos. Esse

espaço pode ser externo, pertencente ao universo do filme, tanto quanto pode ser uma manifestação do espaço interno do personagem.

É óbvio que esta classificação é flexível porque na maior parte dos casos as atmosferas cinematográficas ligam-se e desligam-se, desaparecem e podem reaparecer ao longo da projecção do filme. No entanto, ela é útil porque permite compreender a existência de uma grande variedade de atmosferas, que podem ser identificadas e caracterizadas. (Gil, 2002, p. 38)

A atmosfera temporal interessa-se pelo papel do tempo e por seus derivados. A duração das cenas e planos, efeitos de acelerações, câmara lenta, flashback e certos princípios da montagem, como a elipse, os raccords, etc. Para construção dessa atmosfera, é interessante pensar nos princípios da montagem, pois sua idealização pode ser imaginada no roteiro, a partir das escolhas de palavras e da ordenação de eventos, ao pensar uma estrutura, que possa indicar uma perspectiva da cena.

Referente a tudo que tem a ver com enquadramento, movimentos de câmara e os conceitos consequentes, como o que está fora de campo, está a atmosfera espacial, que também pode ser sugerida no texto através de uma estratégica organização de imagens.

A atmosfera visual está ligada ao carácter plástico da imagem, que envolve a estética cromática, os tipos de cenários, figurinos, objetos de cena, iluminação e jogos de atores. Por fim, há também a atmosfera sonora, que trata dos aspectos do som, da trilha sonora e como isso influencia o modo como o espectador recebe o filme.

Há uma segunda nomenclatura para essa subdivisão proposta por Gil: atmosfera visual, atmosfera sonora, atmosfera dramática e atmosfera plástica. Nessa divisão, a atmosfera temporal e espacial são agrupadas na atmosfera plástica, e a influência dos atores é analisada na atmosfera dramática (Gil, 2002, p. 96; Gil, 2005b, p.100-101). A atmosfera *plástica* diz respeito à forma da imagem fílmica e aos elementos que constituem o seu espaço plástico e a atmosfera *dramática* é expressa essencialmente a partir da diegese.

Se existem palavras que são essenciais para tornar possível a nossa contemplação da atmosfera fílmica no roteiro, essas palavras parecem caracterizar e pertencer aos aspectos do espaço físico, sonoro e sensorial, operando na forma, no som de cada cena, evidenciando algo invisível, subjetivo e subtextual. Por isso, para torná-la explícita, há a necessidade de evidenciar os elementos da linguagem cinematográfica que são capazes de criar um sistema completo para atmosfera, competentes na valorização de sensações, pois além de mostrar, é preciso fazer o leitor-espectador senti-la.

Temporada conta a história de Juliana, que acaba de se mudar de Itaúna, no interior de Minas, para a periferia de Contagem, na região metropolitana de Belo Horizonte, para trabalhar no combate às endemias na região. Em seu novo trabalho, ela conhece pessoas e vive situações pouco usuais que começam a mudar sua vida. Ao mesmo tempo, ela enfrenta dificuldades no relacionamento com seu marido, que está prestes a se mudar para a cidade, no entanto, sua ausência se faz presente, pois ele não retorna suas ligações e mensagens. Segundo o diretor e roteirista, *Temporada* é um filme sobre mudanças na vida de uma mulher.

Fiz outra análise do roteiro, pensando na questão das passagens de tempo dentro da história. Tem coisas bem presas e outras com margem pra imaginação, e no final concluí que a história vai se passar ao longo de 91 dias. Achei interessante, pois mesmo que isso talvez não fique evidente no corte final, acho esse período bem condizente com a mudança de vida e de mentalidade da Juliana. (Novais, 2021, p. 48)

Em primeiro plano, acessamos, de forma explícita, uma história linear e literal, onde uma personagem sai de um estado e está descobrindo outro, ao chegar em um novo território, sofrendo com a ausência de seu marido. E, em um segundo plano, no subtexto, acessamos o sentimento, as sensações que uma mudança tão drástica como a separação e uma nova cidade pode oferecer.

No geral, o filme possui uma atmosfera mais realista⁴ e concreta em evidência, ao seguir o curso natural das ações, representando um determinado território, a partir da exibição de um cotidiano das personagens e de detalhes típicos daquele universo. É interessante perceber a forma como Novais faz uso dos planos no texto para estabelecer a sensação "típica de um bairro de periferia".

⁴"Uma das bases do pensamento realista é a marca indicial da realidade, deixada na imagem realizada pela câmera no local do evento, seja ele espontâneo ou encenado. Para André Bazin (1950), o realismo é 'todo o sistema de expressão, a todo o processo de narrativa que tende a fazer aparecer mais realidade na tela' (BAZIN, 1991:244)." Índia Mara Martins e Theresa Medeiros discorrem acerca da estética realista no cinema. Ver: MARTINS, Índia Mara; DE MEDEIROS, Theresa Christina Barbosa. Perspectivas para refletir sobre o novo realismo a partir da representação do espaço e da atmosfera sobrenatural em Quando eu era vivo. Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual, v. 8, n. 2, p. 213-237, 2019.

01 QUARTO DE UM SENHOR / INTERNA / DIA

Um plano estático e aberto mostra um quarto com cama de casal e outros móveis de madeira, um pouco velhos. A janela está aberta e por ela entra o sol que ilumina com uma luz forte a cama e parte do chão. Vemos uma nuvem de poeira que se movimenta, flutuando lentamente pela fresta que o sol faz. O som ambiente é típico de um bairro de periferia, onde escutamos cachorros latindo, rádios ligados e barulhos de carros que passam pela rua.

Permanecemos neste plano por algum tempo, enquanto aparecem os créditos iniciais do filme.

De repente, escutamos um diálogo entre DUAS PESSOAS. As duas passam no quintal ao lado da janela, fazendo uma sombra no quarto, que desaparece rapidamente.

fig. 05. Cena 1 do Roteiro de Temporada (André Novais Oliveira, 2021, p. 59)

Além da representação concreta de um cômodo mal iluminado e decorado com móveis um pouco velhos, lemos sobre o som ambiente que contrasta com esse clima de abandono, pois há a representação do movimento das ruas, os cachorros latindo, rádios e barulhos de carros. Até a duração da cena é proposta pelo autor, pois "permanecemos neste plano por algum tempo", um tempo caracterizado pela estaticidade, pelo manter-se, necessário para se familiarizar com um novo contexto, para uma apresentação.



fig. 06. reprodução da cena 1 na tela, Temporada (André Novais Oliveira, 2020)

A sequência reproduzida no filme, a partir dessa cena escrita no roteiro, não é exatamente igual, no entanto, possui elementos semelhantes, especialmente quando se trata do tempo e do som, para caracterizar essa experiência cotidiana daquele território. No decorrer do longa-metragem, vamos nos deparar muitas vezes com a representação de tempo, espaço e som ambiente, tornando a atmosfera evidente, mesmo quando sutil. Contudo, há algumas sequências de cenas que emanam uma energia diferente e promovem um contato com uma segunda camada do filme, que faz referência aos temas abordados pelo autor.

André Novais Oliveira menciona, em seus relatos, o desejo de ter um clima, uma atmosfera muito forte, muito presente. Ele cita a cena 21 do roteiro, que flerta com o sobrenatural, com um clima de terror.

Mas acho que essa coisa do clima é definida por elementos muito diferentes e específicos. Em *Certas Mulheres* eu acho que deve ter uma ligação muito forte com a região onde foi feito o filme. Dá pra sentir uma coisa que não dá muito pra explicar. Algo que bate, tipo o David Lynch falando que as coisas se acertam quando se busca uma coerência através da intuição, em seu livro sobre meditação. *Matador de Ovelhas* foi importante demais como inspiração pro *Ela Volta na Quinta*, acho que por causa desse clima do filme que queria parecido. Influenciou muito. Mas até agora procuro um filme ou uma obra de algum(a) diretor(a) que me ajude na busca de uma atmosfera própria. *Horace and Pete* bateu forte, e talvez seja uma das coisas de roteiro que mais achei foda na vida. Influencia em tentar mexer no roteiro, em pensar no roteiro de uma forma firme, e ao mesmo tempo mais livre. Talvez a cena da criança entrando no quarto de Juliana já tenha isso. (NOVAIS, 2021, p. 22)

1.4 Atmosfera e o Roteiro de *Temporada*, suspendendo o tempo real

A cena 21, analisada a seguir, integra uma sequência imprescindível para produção de uma experiência específica, o que reforça a necessidade de contexto para a atmosfera se manifestar. Sem a conversa que acontece na cena 20, entre a protagonista e sua prima, a atmosfera representativa de algo irreal não seria possível.

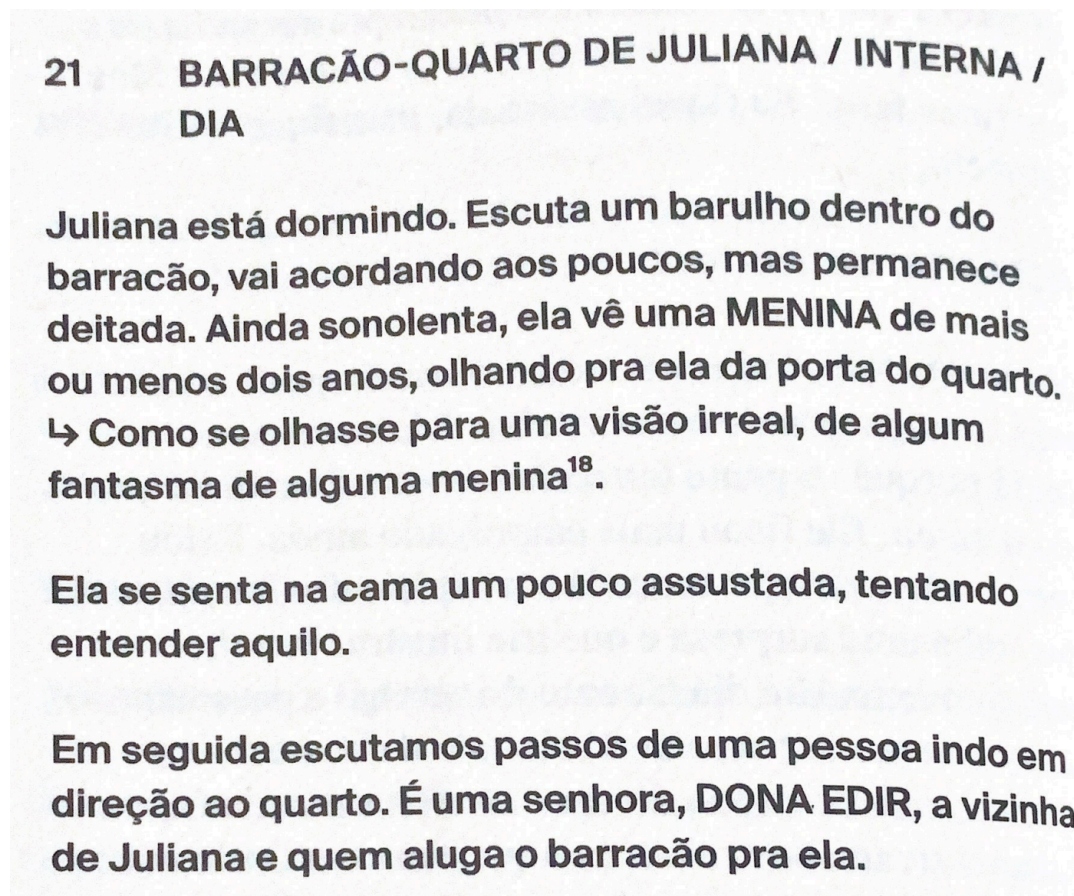


fig. 07. Cena 21 do Roteiro de *Temporada* (André Novais Oliveira, 2021, p. 78)

A forma como André Novais monta a cena, entregando informações à medida que constrói as ações da protagonista, orienta nossa imaginação. Primeiro, vemos Juliana dormindo no barracão, depois ouvimos um barulho naquele ambiente e ela acorda aos poucos, sem se levantar da cama. A ordem na qual o autor elenca os eventos que acontecem na cena promove a suspensão de um ritmo realista, pois se trata de uma revelação que é construída aos poucos. Adentramos um tempo mais tenso, mais lento, alterando a atmosfera temporal, por conta das informações que vieram anteriormente.

Na cena anterior, Juliana conversa com sua prima Roberta. No diálogo, ela conta como sua relação com o marido mudou depois que sofreu um acidente e perdeu o bebê que os dois esperavam. Os dois estavam muito felizes com a gravidez, mas que foi interrompida bruscamente. Depois disso, a relação mudou para pior. Na sequência, Juliana se encontra

dormindo em seu quarto no barracão, já é dia. Seu sono é interrompido. Quando Juliana abre os olhos, ela vê uma menina olhando de volta para ela no quarto. Esse confronto com uma memória do passado parece ser uma forma de elaborar os elementos literais do diálogo anterior, no qual a personagem fala de um acontecimento que ainda repercute. No entanto, na cena 21, que configura uma cena de sonho, a personagem é obrigada a refletir de forma objetiva sobre o que foi dito. É uma forma de fazer revelar o invisível, o confronto com uma memória, com o passado, com as mudanças repentinas que aconteceram em sua vida. A atmosfera narra, sem ser didática ou literal. O encontro está alinhado com os sentimentos de Juliana, sem que esses precisem ser explicitados.

No roteiro, a utilização de recursos como o barulho inicial, seguido por um silêncio e a sonolência da protagonista colaboram para o imaginário sobrenatural que se estabelece e que culmina na imagem vista pela protagonista "uma MENINA de mais ou menos dois anos, olhando pra ela da porta do quarto". É uma cena que suspende a continuidade linear que o filme parece construir, destacando uma atmosfera dramática: o clima de terror que a imagem da menina "abortada" emana sobrevém da trama, da relação com o que é narrado na cena anterior e da dramatização da possível filha, de uma memória sombria.

A frase "Como se olhasse para uma visão irreal, de algum fantasma de alguma menina", deixa clara a intenção de produzir uma sensação ilusória, assustadora, para a protagonista e que nos suspende do tempo realista que o filme proporciona.

A nota de número 18 informa que houve uma alteração em relação ao primeiro tratamento, o livro publicado contém o oitavo tratamento do roteiro, que foi levado para a produção do filme. Na nota 18, o autor informa que no primeiro tratamento a formulação era: "Como se fosse sua filha. Ela se levanta, um pouco assustada".

O possível desdobramento da cena em uma sequência ainda suspensa da realidade, flertando com o terror, é interrompido pela chegada da vizinha, trazendo o filme para sua cadência inicial, realista e cotidiana.



fig. 08. reprodução da cena 21 na tela, *Temporada* (André Novais Oliveira, 2020)

A sequência citada interrompe a atmosfera que até ali se apresenta na monotonia do dia-a-dia. No filme e no roteiro, a atmosfera toma forma a partir do território onde a narrativa está localizada, a periferia de Belo Horizonte. Além do visual, o ambiente é criado também através de características típicas da periferia, como o som das ruas: automóveis, obras, música do vizinho, conversas, aspectos sonoros causados pela proximidade entre as casas e das relações afetivas na comunidade.

No entanto, a trilha sonora de clarinete desloca o filme para outros universos possíveis, criando um certo suspense acerca do que pode acontecer, abrindo uma fissura na representação da vida comum e tornando a atmosfera realista frágil, como se qualquer coisa fosse suscetível a ocorrer, assim como a cena 21, em que Juliana entra em contato com a materialização da memória da filha acidentalmente abortada. A atmosfera está sempre em primeiro plano, mesmo que pontualmente localizada no espaço (Gil, 2005, p. 37).

Na cena 75, Juliana entra em um "topa-tudo", nome regional dado aos brechós, onde caminha entre uma quantidade inacabável de móveis antigos. A descrição do cenário reforça a alteração temporal por meio de adjetivos como "antigos", "velho", "antiga", "anos 80" e "lembrança".

75

TOPA-TUDO / INTERNA / DIA

Juliana entra num topa-tudo. Olha os móveis antigos. Ela encontra um guarda-roupas mais ou menos velho. Abre as portas e as gavetas e encontra dentro de uma das gavetas uma foto antiga de uma mulher jovem, com um cabelo bem típico dos anos 80. No verso da foto está escrita uma frase: “Lembrança de nossas férias em Pedro Leopoldo. Te amo.”

fig. 09. Cena 75 do Roteiro de Temporada (André Novais Oliveira, 2021, p. 114).

No filme, a cena é reproduzida em um ambiente pouco iluminado, que colabora com o sentimento que a cena provoca, de que ali há algo antigo, ou esquecido. A câmera acompanha seus movimentos por trás dos objetos, revelando Juliana parcialmente, enquanto ela observa as mercadorias dispostas de forma irregular, até que a personagem encontra um armário velho e dentro dele, uma foto, uma memória especial.

Novamente, um momento que suspende o tempo orgânico do filme com movimentos mais lentos, tanto da atriz quanto da câmera. A ordem das ações descritas no roteiro ajuda a retardar a leitura, pois ela abre as portas e as gavetas antes de encontrar uma foto antiga. A lembrança que Juliana encontra remete a sua própria história, ela também amou alguém que ficou no passado. Novamente, a atmosfera dramática alcança o primeiro plano, pois são as informações presentes na trama que causam essa suspensão temporal, mesmo que sutil. Uma cena que remete a outro tempo, uma memória de Juliana e de um marido, que por sua ausência se tornou ex-marido.



fig. 10. reprodução da cena 81 na tela, *Temporada* (André Novais Oliveira, 2021)

Na cena 81, que está inserida em uma sequência, presente no filme e no roteiro de *Temporada*, há o acontecimento de um fumacê, que é espalhado pela comunidade, fazendo muita fumaça e levando muito veneno para as casas. A fumaça se espalha de forma invasiva. A atmosfera antes invisível se faz presente, opaca e densa, através da matéria lançada no ar, o veneno.

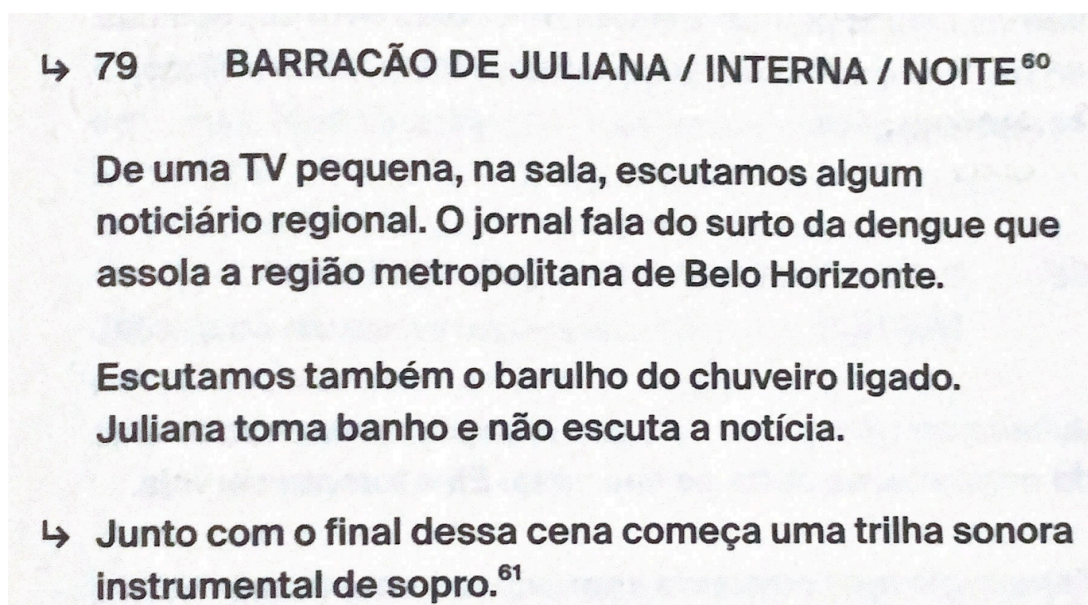


fig. 12. Cena 79 do Roteiro de *Temporada* (André Novais Oliveira, 2021, p. 115).

↳ **80 QUINTAL DE UM MORADOR / EXTERNA / DIA**

A trilha sonora continua aqui.

Um quintal grande e vazio. Da esquina do quintal surge, em câmera lenta, um agente de endemias com roupa especial e máscara tampando todo o rosto. Ele joga

fumaça com veneno para matar mosquitos da dengue. É muita fumaça e logo o quadro fica bem esfumaçado.⁶²

fig. 13. Cena 80 do Roteiro de *Temporada* (André Novais Oliveira, 2021, p. 115).

↳ **81 RUAS DO BAIRRO / EXTERNA / DIA⁶³**

A trilha continua.

Duas motos passam com fumacê que jogam a fumaça junto do veneno direto do carburador das motos, esfumaçando toda a rua.

Vemos alguns planos-detelhe de coisas bem específicas da periferia, como sapatos enrolados em fios elétricos, cercas e grades.

fig. 14. Cena 81 do Roteiro de *Temporada* (André Novais Oliveira, 2021, p. 116).

Nas figuras acima, podemos ver como essa sequência foi escrita. A forma como iniciamos a cena 79, primeiramente, lendo a "TV pequena", depois "a sala" e em seguida "escutamos algum noticiário regional", nos permite imaginar a cena de uma determinada perspectiva, onde partimos da imagem e do som da TV. A temática que se destaca é a dengue, problema de saúde pública que gerou o emprego de Juliana e provocou sua mudança física, principal motivação da personagem.

O modo como as informações são retidas e depois explicitadas conduz nosso olhar dentro daquele ambiente, compondo o tempo de cena. Essa descrição também garante uma

relação rica e complexa com o som, especialmente quando o texto indica a entrada da "trilha sonora instrumental de sopro", criando essa atmosfera particular.

Mas a atmosfera abstrata também pode ser constituída por uma atmosfera sonora, sobretudo quando o som vai além de uma simples relação com sua fonte, então pode-se criar uma atmosfera sonora abstracta. Por exemplo, qualquer som extra-diegético (fora-de-campo) pode dar origem a uma atmosfera abstracta. Sejam músicas, diálogos ou outros efeitos sonoros que não tenham uma relação directa com a história, mas que possam ser directamente associados à imagem de forma intencional para criar um efeito ou para lhe dar um certo sentido. (Gil, 2005, p.35)

Na sequência do roteiro de *Temporada*, a trilha sonora extra diegética de clarinete, inicia-se ao final da cena 79 alterando o tom realista da imagem: Juliana toma banho ao som de uma notícia sobre o surto de dengue que assola a região metropolitana de Belo Horizonte, mas a música suscita uma nova camada de significado, um suspense, como se algo incomum pudesse acontecer.

O texto sugere uma montagem, fazendo uma passagem gradual da cena 78 para 79, que inicia junto com a trilha sonora, indicada no roteiro através das primeiras frases das cenas 80 e 81 "A trilha sonora continua aqui" e "A trilha continua". A atmosfera sonora é capaz de distorcer o espaço e o tempo, transgredindo a percepção de mundo comum. Novais, talvez por ser o diretor da obra que escreve, reconhece os meios técnicos de expressão do cinema e antecipa, ao desenhar a sequência de cenas, o potencial imagético e poético⁵ do filme.

A notícia segue sendo relatada pelo repórter, enquanto os efeitos sonoros e visuais instauram uma atmosfera abstrata, alterando o estado de tempo e cotidiano da sequência. Apesar de conter elementos materiais e concretos para tal efeito, é o resultado da imagem e a experiência do som que vão trabalhar juntos, destacando simultaneamente uma atmosfera plástica e outra abstrata, formando uma elipse de tempo, culminando na transformação de Juliana. De uma mulher nova na cidade, casada e tímida, para uma mulher independente e com amigos.

⁵ Segundo Tarkovski, o raciocínio poético no cinema "possui uma força interior que se concentra na imagem e chega ao público na forma de sentimento, gerando tensão numa resposta directa à lógica narrativa do autor" (1998, p. 18). Ver: Esculpir o Tempo TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o tempo. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 1998.



fig. 11. reprodução da cena 81 na tela, *Temporada* (André Novais Oliveira, 2021)

No filme, nos deparamos com o auge dessa composição atmosférica quando a percepção da paisagem urbana é alterada. A partir da fumaça lançada contra o mosquito da dengue e o som da trilha sonora de clarinete surge um novo espaço, mais simbólico, que se manifesta por conta de uma atmosfera plástica em destaque. A atmosfera plástica do filme é tão forte que a sua presença tem a mesma importância do que a diegese (Gil, 2005, p.144). A suspensão do cotidiano acontece, através do movimento da fumaça, que invade os espaços de forma lenta e abundante, embaçando os limites daquela realidade representada no filme, até que tudo fique coberto pela fumaça branca, quase apagando a paisagem que é deixada para trás.

O fumacê encobre a imagem da paisagem urbana, se interpõe tornando o ar, normalmente invisível, branco e opaco. Ao encobrir as formas reconhecíveis (casas, ruas, carros, etc.), esse fumacê torna a imagem mais difusa, pois esse elemento se apresenta como um véu branco. A sequência funciona como uma passagem de tempo, essa montagem foi organizada no roteiro, operando uma elipse de tempo, como vimos anteriormente. Na cena seguinte, Juliana é outra mulher, apesar de não haver mudanças físicas que evidenciem isso, apenas em seus ânimos. Ela que até o momento se apresentou como uma mulher silenciosa, possivelmente tímida e discreta, inicia a cena seguinte expondo um desejo íntimo e antigo, revelando a transformação da personagem. O valor narrativo da atmosfera plástica e sonora dessa sequência simboliza sua mudança, tema recorrente no filme e mencionado pelo diretor.

É também graças ao movimento que as imagens podem manter uma relação rica e complexa com o som e criar uma atmosfera particular, a maior parte das vezes abstrata. (ibid, 2005, p.143)



fig. 15. reprodução da cena 79 na tela, *Temporada* (André Novais Oliveira, 2021)



fig. 16. reprodução da cena 80, na tela, *Temporada* (André Novais Oliveira, 2021)

Em *Temporada*, André Novais tem o tema "mudança" de seu filme experimentado em território e personagens. É através da trajetória de uma mulher negra de periferia que acompanhamos uma jornada de autoconhecimento da protagonista. O surto de dengue, além de um recorte histórico e social, faz a atmosfera daquele território marginalizado se

manifestar. O problema com a endemia caracteriza dramaticamente o local, pois é a possibilidade de emprego que faz Juliana se mudar, e plasticamente o espaço - e sua densidade, através da fumaça e dos objetos que a protagonista manipula com a intenção de acabar com os focos de mosquito. A história sobre a mudança de uma mulher e a caracterização de uma determinada atmosfera realista, entrecortada por uma atmosfera sonora abstrata, extra diegética, nos faz acreditar que, apesar das condições impostas por uma determinada realidade, uma mudança radical é sempre possível.

A cena final do filme parece contemplar essa ruptura com a ideia de realidade, que caracteriza a atmosfera predominante do filme, pois Juliana dirige um carro, sem parar e sem retornar para buscar seus amigos que ficam para trás, no meio da estrada, após um passeio na cachoeira.

Ao final, as ações de Juliana rompem com a veracidade; pode ser uma brincadeira da personagem, pode ser que de fato ela esteja fugindo, mas a diegese e as atmosferas anteriores trabalharam juntas para concepção da narrativa e sua aceitação involuntária por parte do público. Facilmente aceitamos os sentimentos da personagem, que foram transformados ao longo do filme, que parece muito mais demorado, por conta da caracterização da experiência de cada cena. As escolhas visuais e sonoras são essenciais para apresentar aquilo que não precisa ser explicado literalmente. O roteiro se apropria dos recursos técnicos para se fazer sentir a narrativa em suas muitas camadas de compreensão.

A atmosfera não é um simples <ambiente>, que serve de artifício à imagem fílmica. sendo um elemento cinematográfico de corpo inteiro, ela tem propriedades e é absoluta. Não existem <semi-atmosferas>. Ou está presente ou não está. É a intensidade da atmosfera que varia segundo as suas características e suas posições. E é por esta razão que é importante sublinhar que a atmosfera não se limita a ser um <efeito>, ou uma simples expressão estética sem verdadeiro sentido. (Gil, 2005, p. 38)

Orquestrar de maneira adequada os elementos de um longa-metragem de modo que a sua estrutura visual e narrativa sejam complementares, tornando o produto final algo único e emocionante para o espectador, é um desafio enfrentado durante todo o planejamento e a produção de um filme. Uma cena com potencial emocional é uma cena que trabalha a linguagem cinematográfica de uma forma mais ampla, expandida, pois ativa múltiplas percepções subjetivas acerca da imagem em movimento e do som.

Além de caracterizar uma experiência, quando a cena compõe uma atmosfera, é possível também manipular o invisível através da escrita, se utilizando do exercício de

montagem: a ordenação das ações, a pontuação, os espaçamentos entre as frases criam a sequência da montagem e também situam o tempo esgarçado do filme "de atmosfera". Dentro de um contexto de manual, uma cena que poderia ser considerada expositiva, de estabelecimento ou até descartável, em *Temporada*, a cena se faz expressivamente necessária.

Capítulo 2 - Pensando a cena e a atmosfera

Para continuar pensando a escrita do invisível e o trabalho das atmosferas, é necessário pensar a cena, palavra e imagem. Por isso, parece interessante analisar o trabalho da montagem das cenas escritas no roteiro de *Boi Neon*, de Gabriel Mascaro, que parte de um texto extremamente sensível e literário para escrever o filme.

Boi Neon é um filme que se passa nos bastidores das Vaquejadas. Iremar e um grupo de vaqueiros são responsáveis por preparar os bois antes de soltá-los na arena. Levando a vida na estrada, o caminhão que transporta os bois para os eventos é também a casa improvisada de Iremar e seus colegas de trabalho, Zé (Carlos Pessoa), Galega (Maeve Jinkings) e sua filha Cacá (Alyne Santana). O cotidiano é intenso e visceral, mas algo inspira novas ambições em Iremar: a recente industrialização e o polo de confecção de roupas na região do semiárido nordestino.

A força da atmosfera está na criação de imagens que causam um tipo de engajamento. Através de elementos plásticos, misturando imagens que pertencem ao caráter humano com imagens que pertencem ao caráter animal, acessamos uma atmosfera mais onírica, que rompe com a ideia naturalista⁶ que emana das cenas diurnas do longa-metragem.

A diegese do filme é construída desde seu roteiro, proporcionando uma camada verossímil e outra fantasiosa, por meio da concepção de seus personagens improváveis até a construção de uma atmosfera específica, perceptível pela menção de elementos da imagem, como cenários e, especialmente, as cores. Quando em cena há apenas humanos e bois, a atmosfera remete ao seco, à falta de cores e ao calor da rotina. Contudo, quando estamos no universo da vaquejada, as cores ganham tons fluorescentes, brilhantes mesmo no escuro, criando uma atmosfera plástica e onírica.

A sonorização é marcada pelas relações criadas com os ambientes, que são constantemente preenchidos pelo som dos bois e pelas pauladas que recebem, a fim de

⁶ Enrolado no mundo originário, que é como o começo e o fim do tempo, o tempo se desenrola nos meios derivados. É quase um neoplatonismo do tempo. E é sem dúvida uma das grandezas do naturalismo no cinema, ter-se aproximado tanto de uma imagem-tempo. O que o impedia, no entanto, de atingir o tempo por si mesmo, como forma pura, era a sua obrigação de mantê-lo subordinado às coordenadas naturalistas, de colocá-lo na dependência da pulsão. Em consequência, o naturalismo só podia captar do tempo efeitos negativos, usura, degradação, desgaste, destruição, perda ou simplesmente esquecimento. (Deleuze, 1985, p.162)

submetê-los aos desejos do homem. O contexto humano é visceral e constantemente contrastado com o contexto glamuroso da Vaquejada.

Boi Neon apresenta o universo da vaquejada de forma tão pomposa e enfeitada que muitas vezes é possível se perguntar se a peruca para uma égua é verdadeira, se realmente pintam um boi de tinta neon para lançá-lo na competição. Há também um clima erótico, que permeia muitas cenas ao aproximar o homem do animal, Iremar da confecção de roupas e a vaquejada como evento principal de uma cultura.

Se a atmosfera do filme tem um lugar tão importante na história do cinema é por causa do seu caráter enigmático que acompanha a narrativa alegórica da intemporalidade do espaço interior (Gil, 2005, p.144)

A partir da leitura dos roteiros de *Temporada*, (André Novais de Oliveira, 2018), *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015) e *Madalena* (Madiano Marcheti, 2021), percebo algumas semelhanças: os três textos recorrem a ferramentas capazes de direcionar o olhar por dentro da imagem, levando em consideração a temporalidade desejada no filme e a atmosfera sonhada. Os três também recorrem ao detalhe relevante na cena, ou seja, elementos visuais que fazem revelar características, a subjetividade do personagem, os conflitos não literais, o tema, e, muitas vezes, até o posicionamento de quem escreve, ou seja, a possível intenção do autor.

Da mesma forma que é possível caracterizar uma cena através de uma descrição espacial e sonora, a ordenação dos eventos que ocorrem dentro da cena também parece ter papel fundamental para compor atmosfera, expectativas e os significados de determinada sequência. A montagem também caracteriza a temporalidade de uma cena e pode sugerir enquadramentos.

Um roteiro tem todos os elementos que constituem a categoria artística do cinema, inclusive as características estéticas são possíveis de manipular através da palavra. Escrever e trabalhar a atmosfera parece inserir o roteirista no pensamento estético da imagem, da forma, da linguagem e da recepção do filme. O exercício de montagem se apresenta enquanto fundamental para pensar a experiência do cinema e da escrita do mesmo, considerando que para a atmosfera geral ser percebida é preciso olhar os detalhes, como movimentos, planos e perspectivas. No entanto, manuais populares partem de outros princípios, estabelecidos no senso comum do que seria positivo para a composição de uma cena, ferramentas também elementares na escrita de um roteiro. Vamos observar brevemente os conceitos de alguns

manuais para, em seguida, refletir sobre como é feita a escrita de Boi Neon, em suas particularidades estéticas do roteiro.

2.1 - Pensando a cena clássica

Em um mercado muito influenciado pela estética estadunidense e alinhado com a construção de uma narrativa clássica, aristotélica, pautada na noção de conflito, o papel de composição e dramaturgia autoral parece ficar um pouco esquecido. Talvez porque essas regras sobre o que deveria ser um roteiro estão fortemente estabelecidas, que o papel do texto acaba por ficar um pouco apagado em filmes onde a imagem, som e o tempo prevalecem. Na tentativa de enriquecer o processo de concepção de uma cena, o presente capítulo realiza uma breve revisão de alguns conceitos clássicos, vistos em manuais consagrados pelo mercado audiovisual.

Segundo David Bordwell, em *O Cinema Clássico Hollywoodiano: normas e princípios narrativos*, as regras do cinema clássico são um instrumento para revelação da representação da história, com o objetivo de expor o que o mito representa. A narrativa clássica apresenta indivíduos definidos comprometidos em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. A história finaliza com a resolução, ou não resolução, explícita dessa questão inicial.

Na verdade, os manuais de roteiro hollywoodianos há muito insistem em uma fórmula que é resgatada pela análise estrutural mais recente: a trama é composta por um estágio de equilíbrio, sua perturbação, a luta e a eliminação do elemento perturbador. (Bordwell, 2005, p. 279)

A causalidade é o princípio unificador. As analogias entre personagens, cenários e situações estão presentes, no entanto, usadas no sentido literal, no plano denotativo, onde qualquer interpretação está subordinada ao movimento de causa e efeito. Ou seja, os aspectos espaciais são motivados realisticamente, logo, o cenário está a favor das ações que o personagem pode realizar e quais objetos irá utilizar. As cenas hollywoodianas são balizadas por critérios neoclássicos - unidade de tempo (duração contínua ou consistentemente intermitente), espaço (um local definido) e a ação (uma frase distinta de causa e efeito). (Bordwell, 2005, p. 281)

DESIGN CLÁSSICO é uma estória construída ao redor de um protagonista ativo, que luta contra forças do antagonismo fundamentalmente externas para perseguir seu desejo, em tempo contínuo, dentro de uma realidade ficcional consistente e causalmente conectada, levando-o a um final fechado com mudanças absolutas. (McKee, 2012, p. 55)

Ao observar o trabalho das cenas, em filmes que possuem um trabalho de atmosfera ativa, me deparo primeiramente com conceitos clássicos, afinal, *Temporada*, *Boi Neon* e *Madalena* possuem protagonistas. Em *Temporada* e *Madalena* há um elemento perturbador do estado inicial dos protagonistas, enquanto que em *Boi Neon*, o estado inicial do protagonista perturba a lógica do universo.

Existem divergências na escritura dos três roteiros, especialmente em *Boi Neon*, onde o personagem não tem seu estado inicial interrompido, mas, ao final, ele alcança um objetivo desejado. Em *Madalena* a protagonista é ausente e, por seu desaparecimento, vemos outros personagens assumirem esse papel principal. Em *Temporada*, apesar de haver uma personagem em transformação, inicialmente, ela é mais passiva. No entanto, os três filmes não parecem ter compromisso com a necessidade de causa e efeito das cenas clássicas, pois não prosseguem, nem concluem, necessariamente, os desenvolvimentos de causa e efeito deixados pendentes em cenas anteriores. Ao mesmo tempo, não necessariamente desenvolvem linhas causais para desenvolvimentos futuros - regra que costuma dar origem a famosa "linearidade" da construção clássica - aspecto que não é característico dos filmes soviéticos de montagem (que seguidamente se recusam a demarcar as cenas com nitidez) ou da narração do cinema de arte (com seu jogo ambíguo entre subjetividade e objetividade). (Bordwell, 2005, p. 282)

Cena é uma ação com conflito em tempo mais ou menos contínuo, que transforma a condição da vida de um personagem em pelo menos um valor, com grau de significância perceptível. O ideal é que toda cena seja um EVENTO DA HISTÓRIA. (Mckee, 2012, p. 47)

Quando pensamos nos manuais de roteiro, em sua maioria, há um grande esforço em evidenciar a busca pelo o que o personagem precisa e os conflitos que daí surgem. Enquanto Mckee é restritivo sobre o uso da cena, indicando que toda cena deve possuir alguma unidade de ação e alteração de valor, Pamela Douglas, autora do manual *Writing the Tv Drama Series*, observa a relevância de uma cena dramática, que deve ser um bloco fundamental da narrativa.

Muito citada em bibliografias atuais. Seu manual, lançado em 2011, apesar de se restringir à escrita de roteiros para televisão, sempre surge como referência, especialmente quando falamos da construção de cenas e a definição de beats. Em seu livro, Douglas destaca a importância da Cena Dramática (*Dramatic Scene*), que é essencial para contação de história (*storytelling*) e que deve ter uma estrutura dramática completa. O que, segundo ela, significa que cada cena deve conter um protagonista motivado, que quer algo e dirige toda ação para conseguir atravessar conflitos contra as forças opositoras, normalmente criada pelo

antagonista. "That's just a basic statement of story plotting" (ibid, 2011, p. 84, tradução minha).

Isto significa que cada cena tem um protagonista motivado que quer algo e move a ação para conseguir o que quer através de conflito e oposição, em geral por um igualmente motivado antagonista. Isso é apenas uma declaração básica sobre a estruturação de uma história. (Douglas, 2005, p. 68, tradução minha)⁷

Ambos os autores apontam a ação, o objetivo, o conflito e a oposição de valores como fatores importantes para uma cena acontecer, tornando ela fundamental para narrativa clássica, centralizada na jornada do personagem e seu arco de transformação: comprometido em resolver um problema evidente ou com objetivo específico.

Douglas ainda explica o Beat Dramático, a unidade de ação, como o elemento central da cena dramática. Esse conflito central pode durar mais de um cabeçalho (*scene heading*), acontecendo em mais de um ambiente e ainda assim se mantendo dentro da mesma cena, dentro da mesma sequência de ações. Segundo a autora, o segredo é identificar um degrau da história, o avanço da jornada linear e não um plano (*shot*) ou cabeçalho. Dentro desse contexto, os planos não teriam valor narrativo.

Os números indicam "linhas de cena", também chamadas de "cabeçalhos de cena", mas elas não são cenas no sentido dramático. Estou usando, por exemplo, um plano de estabelecimento do lado de fora de um prédio não é uma cena dramática completa, embora seja um local que a produção física precise planejar. Para nossos propósitos, um beat dramático pode abranger um ou mais cabeçalhos; a chave é identificar um passo da história, não um plano. (Douglas, 2005, p. 69, tradução minha)⁸

Segundo Gil, planos podem ser uma experiência narrativa. Se a atmosfera proporciona uma experiência subjetiva que produz ponto de vista e reflexão sobre a história, ela pode estar comprometida a narrar algo, quando o roteirista escreve determinadas situações. Para a autora, a atmosfera é a revelação do inconsciente, é o conhecimento e o reconhecimento dos não-ditos (mas sentidos), são os afetos que um grande plano de um rosto pode exprimir em um filme.

A atmosfera é muda. Vai além do visível e do divisível. Mesmo quando nasce de um discurso (força de afetos transmitida pela voz, ou pelas palavras), a atmosfera parte

⁷ A dramatic scene is the essential building block of storytelling on screen and should have a complete dramatic structure. That means each scene has a motivated protagonist who wants something and drives the action to get it through conflict with an opposition, usually an equally motivated antagonist.

⁸ The numbers indicate "slug lines" also called "scene heading" but they are not scenes in the dramatic sense. I'm using for example, and establishing shot outside a building is not a full dramatic scene, though it is a location the physical production need to plan. For our purposes, a dramatic beat may encompass one or more slug lines; the key is identifying a step of the story, not a shot

de um inconsciente não verbalizado⁹. Exprime-se em silêncio mesmo quando sua fonte é extremamente ruidosa. A atmosfera é a revelação do inconsciente, é o conhecimento e o reconhecimento dos não-ditos (mas sentidos), e consegue exprimir o que parece inexprimível de outra maneira. São os afetos, em grande plano, de *La Passion de Jeanne d'Arc*; o silêncio de *Gritos e Murmúrios* violentado pelos ruídos do tempo e da dor; e pode também ser a voz monocórdica e compassada de Frank Cole sobre a beleza mortal das imagens do deserto no seu filme *Life Without Death*. (ibid, 2005, p. 29)

A atmosfera opera a partir de diferentes elementos que intencionados exprimem algo. Quando a atmosfera narra, não é a ação, com objetivo, do personagem que promove um movimento, mas sim, algo de subjetivo. Como acontece no roteiro de *Temporada*, figura 1: "Vemos a paisagem do local que mostra, não muito longe dali, um paredão de casas, [...] enquanto a câmera vai vasculhando por diversas casas do bairro da frente, como se mostrasse os diversos universos daquele local". O plano geral anteriormente descrito, quando nos possibilita ver o paredão de casas, vai ser substituído por um plano mais fechado, que vasculha casas, como se estivesse em busca de algo específico, proporcionando uma sensação de proximidade, nos levando a conhecer diversos universos em um só local.

Em seu livro, Douglas menciona um tipo de plano recorrente na escrita do roteiro, o *establishment shot*, um termo não-direcionado em português, usado no meio cinematográfico para designar um tipo de enquadramento, onde a câmera pode estar distante do objeto, de modo que o campo de visão estabeleça e dê conta de todo cenário. Normalmente é utilizado para identificar o território onde o produto audiovisual se passa geograficamente, o que de fato não representaria nada para narrativa, além de localização, mas no caso de *Temporada* os planos sugeridos na cena 24, figura 1, parecem possuir outras funções, não somente ligadas às necessidades de produção. Levanto a possibilidade de esse mesmo plano ter mais do que utilidades técnicas, a partir do momento em que o cenário é capaz de compor subtexto e permear a narrativa, complementando a história com informações poéticas.

Em situações onde o personagem atua em um cenário determinado ou interfere na paisagem de alguma forma, como acontece em *Temporada* através da perspectiva e da fala que vem do extra-campo, o plano de estabelecimento parece possuir outro caráter, um valor que pode não movimentar a jornada do protagonista linearmente adiante, mas que é capaz de compor um universo subjetivo para a personagem e para a cena na tela. É uma cena que pode

⁹ Viu-se que os próprios objetos podem ter este inconsciente, através de transferência afetiva (este relógio que era do meu avô foi-me oferecido por ele; simbolicamente, este contém a vida do meu avô e o carinho que me dava) ou através das próprias forças que transmite (por exemplo, as texturas, as formas ou as cores não libertam a mesma energia). (Gil, 2005, p. 29)

convidar o espectador a pensar. Se o autor puder escrever e descrever cenas e planos, pode caber a ele também traçar esse estado das coisas na origem do texto.

Mas será um tempo morto, esse momento em que bruscamente a ação pára e quando o que passou em um olhar ou um gesto é deixado para a interpretação e emoção de cada espectador? Não acho. (Carrière, 2004, p. 108)

Segundo Field, a cena é o que você quer que seja, ela pode ser tão curta quanto um simples plano. Pode ser um carro em uma rodovia, uma paisagem, um objeto. O que irá determinar os limites da sua cena, será a história. Entretanto, o autor propõe um método para analisar a cena e suas funções. A cena é o elemento isolado mais importante de seu roteiro. É onde algo acontece – onde algo específico acontece. É o lugar em que você conta sua história. (Field, 1982, p. 112)

Para o autor, os principais fatores que compõem esse elemento isolado do roteiro, a cena, seria o *contexto* e o *conteúdo*. Contexto é referente ao propósito, local e tempo da ação. Saber qual é o propósito e o porquê faz parte da escrita de um roteiro. Ao criar contexto, você determina um propósito dramático, o que pode ser equivalente a motivação da cena e dos personagens e a partir disso, definindo local e tempo, o conteúdo viria naturalmente, permitindo construir uma cena ação por ação a partir de um motivo e ambiente específico. Ao criar contexto, você estabelece conteúdo. Field trabalha muito o conceito de revelação dentro das cenas, afirmando que o roteirista deve estar preocupado com o que ele vai expor de inédito em cada etapa do roteiro.

Seguindo essa lógica, a paisagem, o contexto cultural de um filme e o propósito do roteirista ao escrever a cena, pode funcionar de forma objetiva para concepção de uma cena. Evidentemente, de uma forma menos comprometida com a noção de propósito ou motivação. Afinal, a imagem de uma cidade no interior do Brasil pode ser capaz de revelar muito sobre as possibilidades de contexto, de situações possíveis em um território específico. São elementos capazes de criar drama, conflitos, mesmo que não explícitos, e criar um determinado tipo de conteúdo, mesmo que subjetivo.

Talvez, por este motivo, não seja possível delimitar o papel de uma cena em um filme que está mais preocupado com seus valores significantes. Bordwell, em *Poéticas do Cinema* (Poetics of Cinema, 2007, tradução minha) delimita três dimensões da narrativa. A primeira tem relação com o universo da história (*story world*) e se refere aos agentes, as circunstâncias e os arredores - poderia se dizer que se refere aos personagens, as situações criadas entre eles e a descrição do cenário. A segunda é a que concebe a estrutura do enredo (*plot structure*), o arranjo dos eventos, as partes da narrativa, uma série de ações e reações encadeadas a fim de

contar uma história com determinado efeito. E a terceira dimensão é a da narração (*narration*), o fluxo de informação, o encadeamento de eventos, sobre a história.

Considerando que os manuais se debruçam sobre a narrativa clássica e parecem estar mais ligados à segunda dimensão, a da estrutura (*narrative structure*), os filmes de atmosfera parecem mais ligados à primeira dimensão que se associa aos valores semânticos da linguagem. Buscando seus significados, estão mais preocupados com os elementos que agenciam em um determinado ambiente, assim como, a experiência da atmosfera fílmica parece se propor a realizar. Por isso, vou seguir a análise de *Boi Neon* relacionando as circunstâncias que os personagens criam, a partir de suas particularidades e a dos espaços em que se encontram.

Por mais que expliquemos as emoções geradas pela narrativa, grande parte dessas emoções depende da compreensão básica da história. Não podemos sentir pungência no final de *Pai e Filha* ou satisfação no final de *No Tempo das Diligências* sem, pelo menos em parte, entender os eventos que levaram a esses clímax e o impacto que esses eventos têm sobre os personagens. (ibid, 2007, p. 9, tradução minha)¹⁰

Não há dúvidas que o resultado na tela é imprevisível, afinal, por mais indicado que esteja uma cena em um roteiro, assim como em qualquer parte do processo de criação de um longa-metragem, as escolhas estão sempre a disposição da cena audiovisual na tela. É impossível prever com precisão, mas é possível produzir determinados efeitos na leitura, projetando imagem, som e tempo.

Em *Temporada*, *Madalena* e *Boi Neon*, todo cenário, toda locação parecem ser sobrecarregadas de intenção. Existem certos detalhes descritos que conversam com uma jornada interna, verticalizada, de personagens, típicas de narrativas modernas e que ao mesmo tempo, não rompem com a ideia de conflito, início, meio e fim de toda narrativa clássica.

Portanto, parece ser no afrouxamento com regras canônicas (muito pautadas na ideia de conflito, de unidade de ação) que a cena dos filmes analisados se expande: desperta o corpo do receptor, obrigando-o a observar com atenção. Os filmes aqui citados alcançam a memória de quem assiste, pois parece haver um trabalho mais preocupado em comunicar algo através da forma, do que através de uma narrativa linear e literal - para determinada informação ser acessada, também é necessário convocar a experiência do espectador, que sempre será subjetiva. Os filmes aqui analisados, apesar de manterem uma relação estrutural

¹⁰ However we explain the emotions generated by narrative, a large part of those emotions rely upon making basic sense of the story. We can't feel poignancy at the end of *Late Spring* or satisfaction at the end of *Stagecoach* without at least partly understanding the events that have led up to these climaxes and the impact those events have upon the characters.

com regras clássicas, tem suas cenas mais comprometidas com a experiência fílmica, alinhando-se com o pensamento do espectador que permitir ser acessado.

A montagem clássica tem como objetivos fazer com que cada plano seja o resultado lógico de seu antecessor, e reorientar o espectador por meio de posicionamentos repetidos de câmera. A desorientação temporária é aceitável somente quando realisticamente motivada. (Bordwell, 2005, p. 292)

Ao observar a maleabilidade das regras clássicas no texto é que a cena parece revelar sua atmosfera, é quando um roteiro também parece se revelar um filme. A maneira como as cenas podem ser apresentadas na página afetam o roteiro inteiro. O roteiro é uma experiência de leitura. O propósito da cena é mover a história adiante (Field, 1982), mas em filmes preocupados com a intensidade da atmosfera, o jogo ambíguo entre subjetividade e objetividade proposto no dito cinema de arte, parece se impor, trazendo a importância estética para a jornada de um personagem como Juliana, em *Temporada*, e para estremecer o universo de Iremar, em *Boi Neon*.

Os filmes de atmosfera aqui citados parecem estar pautados em alguns aspectos clássicos e outros alternativos, especialmente quando eles se revelam menos preocupados com o preenchimento de lacunas abertas, no entanto, o tempo de cena e a dedicação a cada imagem parece ter algo a revelar sobre a atmosfera fílmica.

Diversas outras normas narrativas valorizam a desorientação do espectador (ainda que com diferentes objetivos). Somente a narração clássica privilegia um estilo que persegue a cada momento a maior clareza denotativa possível. A relação temporal de cada cena com a cena precedente será rápida e inequivocamente sinalizada (por meio de intertítulos, indicações convencionais, uma linha de diálogo). (Bordwell, 2005, p. 292)

Pensando a cena a partir do trabalho da imagem, estético, e seus espaços específicos para contar uma história, esbarramos na noção de montagem, que pode manipular a linguagem cinematográfica de uma cena, de uma forma mais imagética. Ao pensar a intenção geral que quer ser alcançada através de cada fragmento, inclusive, a experiência sensorial, o papel da atmosfera pode se revelar uma consequência desse trabalho de montagem. Especialmente quando a cena está mais preocupada em contemplar algo que não será dito, e sim, nutrindo o leitor-espectador para que esse se permita aprofundar no aspecto emocional da história.

Isto é ainda mais necessário a partir do momento em que nossos filmes enfrentam a missão de apresentar não apenas uma narrativa logicamente coesa, mas uma narrativa que contenha o máximo de emoção e de vigor estimulante. (Eisenstein, 1947, p. 14)

2.2 O Exercício da Montagem no Roteiro

O roteiro de filmagem completo é dividido em sequências, cada sequência dividida em cenas e, finalmente, as cenas mesmas são construídas a partir de séries de planos, filmados de diversos ângulos. Um roteiro verdadeiro, pronto para ser filmado, deve levar em consideração esta propriedade básica do cinema. O roteirista deve ser capaz de colocar o seu material no papel exatamente da forma em que aparecerá na tela, transmitindo o conteúdo exato de cada plano, assim como na tela, assim como a sua posição na sequência. A construção de uma cena a partir de um plano, de uma sequência a partir de cenas, de uma parte inteira de um filme (um rolo, por exemplo), a partir das sequências e assim por diante, chama-se montagem. A montagem é um dos instrumentos de efeito mais significativos ao alcance do técnico e, por extensão, também do roteirista. (Pudovkin apud Xavier, 2003, p. 57)

Eisenstein diz que a montagem é um componente indispensável ao raciocínio cinematográfico. Seu papel fundamental é a exposição coesa e orgânica do tema, do material, da trama, da ação, do movimento interno de uma sequência e de sua ação dramática como um todo. A relação com a qual trabalhamos cada agente dentro de uma cena revela muito sobre o que esse fragmento está tentando transmitir. Podemos estar diante de uma cena de apresentação, ou, de estabelecimento, como a primeira cena do roteiro de *Boi Neon*, "O Nascimento".

TELA ESCURA / CRÉDITOS DE MARCA E APOIADORES

Marcas de apoio e patrocínio na tela escura. O som revela uma respiração ofegante, cansada e forte em meio ao ruído de líquidos que escorrem. Uma música erudita em som ambiente.

1 (O NASCIMENTO) INT. BAIJA DE CAVALO - DIA 1

O preto da cena anterior se encerra com um som abrupto e a imagem da expulsão do feto equino, saindo da vagina de uma égua que está deitada no chão. A cena é iluminada por uma lanterna que foca na genitália do animal e corrige o foco para o corpo do recém nascido. A música erudita torna a cena duplamente estranha, impactante e sublime.

O pequeno animal tenta dar os primeiros suspiros. Depois de alguns instantes, ele movimentava as pernas ainda fracas. Tenta se levantar e não consegue.

fig. 17. fragmento da cena 1, do Roteiro de *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2017)

Sobre a escrita de cada cena de *Boi Neon* vale observar, primeiramente, o trabalho que faz cada título. Penso que pode ser interpretado como parte da composição da atmosfera da cena que será lida, pois na maioria das vezes, trata-se do que será visto, antecipando uma relação íntima com a história, é um detalhe que cria uma expectativa, pois ainda não sabemos

o que está por vir. É a dramatização de uma situação específica a ser vista. "O Nascimento" se refere ao nascimento de um bezerro. Essa cena não está presente no filme, mas o roteiro tem um trabalho ainda mais cuidadoso no ato de manipular imagens entre homens e animais, muito provavelmente, pela ausência da projeção de uma imagem na tela, onde as relações ficam muito evidentes, apenas por serem registradas com o aparato técnico audiovisual, muito mais ágil em comunicação do que o texto. O título induz a formação de uma imagem antes que essa seja descrita, antecipando o acontecimento e, por isso, tornando a imagem mais ágil e comunicativa, antes mesmo de lermos, já sabemos do que se pode tratar.

Mascaro escreve a atmosfera sonora do filme ainda na exibição dos créditos, a cena começa antes, através do som. E a forma como ele ordena as ações são precisas para promover um sentido. Palavras como "som", "imagem", "cena", "iluminada" e "foco" dão o tom da escrita da primeira cena. O autor está preocupado com os detalhes estéticos para alcançar essa ambiguidade estranha e sublime, é um nascimento, emocionante, de um animal, que ainda não consegue dar seus primeiros passos.

A forma da cena entregue na descrição de cada ação sugere a organização preciosa da montagem. Primeiro vemos o preto se encerrar em uma imagem e som abrupto, compondo uma atmosfera visual abstrata devido ao enquadramento sugerido: a expulsão de um feto equino, saindo da vagina de uma égua deitada no chão. O que Mascaro parece propor é, inicialmente, um plano mais fechado no parto do bezerro, para depois, através de um corte ou movimento de câmera, revelar a égua. Primeiro, um momento de estranheza, onde não conseguimos identificar direito os corpos em cena, pois só vemos o feto equino, depois uma vagina, depois uma égua. Ao final, o animal suspira, está vivo e movimenta as pernas antes de tentar andar. Novamente, a impressão de estarmos próximos demais do movimento dos animais a ponto de perceber sua respiração e tentativas de movimento. Além da referência técnica, a montagem sugere a estética, mesmo que os planos, a fotografia, não sejam mencionados.

Sendo "O Nascimento" a primeira cena do roteiro, há uma revelação sobre a relevância do animal para o universo que irá ser apresentado. Uma relação de intimidade também fica evidente, visto que participamos de um parto e estamos posicionados muito próximos aos corpos dos bichos. São as primeiras informações que é possível absorver através da leitura, da montagem e da atmosfera sugerida, que já se configura estranha, impactante e sublime.

Segundo Pudovkin, através da montagem, é possível se aprofundar na experiência cinematográfica. Os detalhes podem representar uma ação que se destaca, pois pode ser

mostrada na tela sempre de uma forma separada, em close up. Realizar essas separações no ato da escrita possibilita o espectador se atentar para um detalhe característico e não perder informações distintas.

Acontece que o observador estava por ali perto e viu todos os detalhes, claramente, ainda que para isso tivesse que virar sua cabeça, primeiro para a esquerda, depois para a direita, depois para cima, enfim, para onde a sua atenção fosse despertada pelo interesse em observar e pela sequência do desenvolvimento da cena. (ibid, 2003, p. 59)

Esse pensamento colabora para a ideia de uma sequência interna da cena, onde o autor pode atuar e escolher como mostrar e como ver. E, também, expandir as possibilidades criativas e criadoras de uma perspectiva particular de um universo específico, de uma cena. Para construção da montagem, Pudovkin propõe pensar de que maneira as cenas são observadas? Para qual elemento o observador olha primeiro? Onde que essa sequência leva nossa interpretação do filme? Para Pudovkin, a montagem deve se sujeitar a condições idênticas às dos olhos do espectador. (ibid, 2003, p. 60)

O técnico em cinema, de forma a assegurar a maior clareza, ênfase e autenticidade, filma a cena em pedaços separados e, ao juntá-los para a exibição, dirige a atenção do espectador para esses elementos separados, levando-o a ver da mesma forma que o observador atento. Do que foi dito, torna-se clara a maneira pela qual a montagem pode trabalhar sobre as emoções. (ibid, 2003, p. 60)

A cena citada, além de informar como o autor quis conduzir o olhar do espectador através da montagem, objeto por objeto, ação por ação, entrega um determinado tempo de leitura para o leitor-espectador, sugerindo a duração da cena, o tempo é importante para manifestação da atmosfera abstrata suscitada, extremamente ambígua por conta da música erudita.

Se a montagem for uma mera combinação descontrolada das várias partes, o espectador não entenderá (apreenderá) nada; ao passo que se ela for coordenada de acordo com o fluxo de eventos definitivamente selecionados, ou com uma linha conceitual, seja ele movimentado ou tranquilo, a montagem conseguirá excitar ou tranquilizar o espectador (ibid, 2003, p. 62)

Pudovkin se refere ao que ele chama de direção psicológica do espectador. É a montagem que promove a lógica da compreensão do sentimento que o autor quer transmitir. E, da mesma forma, parece ser algo importante para a ativação da atmosfera, onde há o elemento imagético e sonoro criando recursos narrativos para a história. A experiência estética do filme pode estar amarrada às intenções da narrativa, quando os roteiros dirigem o

olhar do leitor para ordem das ações, movimentando tanto a narrativa, quanto o plano simbólico da estética e da história.

Aqui nos aproximamos do significado básico da montagem. O seu objetivo é mostrar o desenvolvimento da cena como se fosse em relevo, conduzindo a atenção do espectador primeiro para este elemento, depois para aquele outro, em separado. [...] devem se sujeitar a condições idênticas às dos olhos do espectador. (ibid, 2003, p. 60)

Essas imagens não são meramente expositivas. Parece que Mascaro escreveu essa cena para aprofundar as relações presentes no filme. A cena 1 contém uma imagem que se insere para introduzir algo à história. Parece ser uma forma de desenvolver, em um compasso mais gradual, a subjetividade da personagem, promovendo um tempo necessário para verticalização da história e aprofundamento na experiência de Iremar no universo animal.

Apesar de o cinema soviético se destacar por sua inovação técnica, e especialmente por seu compromisso político, sua contribuição para a teoria cinematográfica e para a prática artística é indiscutivelmente relevante. Eisenstein atribui a montagem a todas as formas de arte. Ela é um princípio básico de organização da história. Por mais que os estudos dos teóricos e cineastas soviéticos se concentrem nas técnicas de edição, as passagens aqui citadas foram escritas a respeito da escrita de um roteiro ou de qualquer outra manifestação artística.

Logo, vamos observar a qualidade de produção de significado do exercício da montagem: a fragmentação das imagens, a seleção e ordenação de cada evento, pode gerar um terceiro sentido, que não necessariamente equivale à primeira e à segunda imagem, mas sim, a um outro significado, dado através da assimilação da justaposição.

A forma como a memória humana trabalha para registrar memórias, é a mesma no ato de perceber uma obra. A lógica da montagem cristaliza uma imagem especial na tela, capaz de acessar inúmeros filmes na cabeça do espectador, pois esse, já possui em suas lembranças, um acervo de imagens semelhantes, por via da cultura, de sua vida pessoal e emocional. Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado (Eisenstein, 1947).

A montagem é o fenômeno encontrado sempre que lidamos com a ordenação dos eventos e que encontra seu ápice com a justaposição de dois fatos, dois objetos. A montagem se revela quando manipulamos imagens, som, movimento e suas muitas possibilidades de sequência e justaposição. Basicamente, o ser humano está acostumado a fazer uma síntese de quaisquer objetos isolados quando são colocados em condição de coexistência.

Esta tendência a juntar numa unidade dois ou mais objetos ou qualidades independentes é muito forte, mesmo no caso de palavras isoladas que caracterizam diferentes aspectos de um único fenômeno. (ibid, 1947, p.15)

Faz parte da nossa percepção habitual deduzir significados através de uma combinação, ou sequência, de palavras, ou imagens, apresentadas em um texto. Ou seja, além de ler o que está escrito individualmente em cada palavra, é possível ver o que é descrito em cada cena e também elaborar o que a *escolha* de colocarmos lado a lado cada elemento pode representar.

Segundo Eisenstein, o exercício de montagem é responsabilidade de qualquer obra de arte e seu autor. É função de um artista de qualquer obra saber organizar as informações da experiência. Dessa forma, me interessa ver como as cenas dos filmes analisadas foram montadas, assim, parece ser possível acessar uma representação simbólica da narrativa de *Boi Neon*. Como a interpretação dessa história não está rigidamente pautada na noção de causalidade, talvez, por isso, seja necessário partir de uma análise que pense a concepção do discurso do filme e seu potencial expressivo, para entender a expansão de cada cena - observando mais o que os autores tentaram fazer a cada escolha e menos o que faria um roteiro, idealmente comercial, funcionar.

A montagem colabora com a ideia de união de dois planos isolados, que não carrega apenas a simples soma de um plano mais outro plano, mas também o *produto*, que normalmente é pleno em qualidades únicas, diferentes de cada elemento isolado. Dentro de uma cena, cada frase e, às vezes, até uma palavra pode representar uma ideia maior, por isso, o cuidado com a ordenação e com as escolhas parecem ter um impacto tão profundo, mesmo quando se trata de um detalhe.

A cena 4 do roteiro, é a primeira a aparecer no filme, pois, apesar de o roteiro de *Boi Neon* ser fidedigno ao texto escrito, o longa-metragem foi montado em uma ordem estrutural bem distinta. O roteiro parece tentar sustentar uma lógica mais de causa e efeito, sinalizando alguns desfechos para os personagens secundários, já o filme não se concentra tanto no percurso de outros personagens além de Iremar. No entanto, as cenas descritas no texto não só estão retratadas na tela, como possuem todas as intenções que o roteiro parece propor. O filme também reproduz praticamente todas as ações, diálogos e detalhes descritos no texto.

Este é IREMAR, 35 anos. Ele é um rapaz alto, forte, corpo delineado, moreno claro, de cabelos e olhos escuros.

Iremar enche a mão com um punhado de areia e solta na ponta do rabo do boi. Ele esfrega a areia no rabo com força e enfia seus dedos entre os pêlos da ponta do rabo. Pega um grande pente alaranjado no bolso e dá uma breve escovada no rabo do animal.

Iremar trabalha ao lado de ZÉ, um homem barrigudo, 40 anos, com cabelo e barba mal feita.

fig. 18. fragmento da cena 4, do Roteiro de *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2017)

Dois situações estabelecidas na cena citada chamam atenção. A primeira é sobre a subjetividade do personagem apresentado. Apesar de sua descrição enquanto um homem forte que exerce um trabalho físico, Iremar se revela mais cuidadoso ao pentear os pelos do boi com um pente. É um tratamento muito específico com o animal, o que sugere uma atenção especial, por parte do personagem, com a aparência do rabo do boi.

A segunda é a montagem da cena. Aqui estamos observando uma cena de apresentação. Primeiramente, vemos Iremar em suas atividades cotidianas, focamos em suas ações, e, somente após descrever o que Iremar faz, que Zé é revelado, ao seu lado. O que o autor parece sugerir novamente no texto são enquadramentos, movimentos de câmera ou um corte. Inicialmente, quem está no quadro é Iremar, depois, a dupla é revelada tratando os animais. No filme a cena não se abre ao ponto de revelar Zé. Apenas o protagonista é apresentado.



fig. 19. reprodução da cena 4 na tela, *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015)

O mesmo trabalho de montagem fica evidente na cena intitulada "Lixão Colorido", no entanto, cada elemento descrito parece se aprofundar em uma imagem necessária para concepção do universo retratado no filme. Na cena a seguir, o autor parece preencher a imagem de possibilidades interpretativas para o leitor-espectador. O título é carregado de uma

imagem abstrata e novamente cria uma expectativa, de uma informação que ainda não somos capazes de decodificar, o que é o lixão colorido? Apenas pessoas que conhecem a região são capazes de antever que no meio do sertão há um descarte imenso de retalhos de roupas.

14	<p>(LIXÃO COLORIDO) EXT. LIXÃO DE ROUPAS / ARREDORES DE AMEIXAS - DIA</p> <p>Iremar se aproxima de um depósito de retalhos coloridos. É um lixão de moda a céu aberto. Pedacos de pano voam e ficam presos entre galhos de árvores secas.</p> <p>Terra batida, cactos e retalhos de roupas coloridos se misturam com manequins de plástico ressecado. Troncos sem membros, pernas soltas, cabeças amassadas, enormes bustos e bundas danificadas. O ambiente parece mais um campo de extermínio tropical, só que com corpos humanos de plástico e o colorido da moda tropical. Uma carcaça seca de cachorro está ladeado de retalhos tropicais. É uma verdadeira multidão de peças com formas humanas mutiladas em meio ao sol causticante e restos de tecidos coloridos.</p> <p>Iremar caminha com curiosidade e espanto, e se aproxima da beira de um açude de água represada que restou. Em meio a vegetação seca, alguns pedacos de manequins bóiam na água.</p> <p>Iremar se aproxima do curral e passa por entre a cerca de arame farpado, segurando um pedaco de manequim. São dois membros superiores, um tronco masculino e um rosto feminino.</p>	14
----	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

fig. 20. cena 14, do Roteiro de *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2017)

A forma como está escrita a primeira frase nos remete a um plano geral, já que é possível enquadrar Iremar e o depósito de moda a céu aberto. Na sequência, podemos intuir uma aproximação da câmera, pois vemos ações que acontecem com objetos menores, como "pedacos de pano que voam e ficam presos entre galhos de árvores secas". A caracterização das árvores carrega a imagem com textura e reforça a ideia de calor e seca.

Já no segundo parágrafo a aproximação da câmera parece ser ainda mais íntima desse ambiente, pois suas texturas e elementos ganham destaque através das palavras isoladas, como terra batida, cactos, retalhos de roupas coloridas e manequins de plásticos ressecados. Essa ordem permite um efeito visual de justaposição, pois ela culmina, ao final do parágrafo, em um significado poético com a frase "uma carcaça seca de cachorro está ladeada de retalhos tropicais. É uma verdadeira multidão de peças com formas humanas mutiladas em meio ao sol causticante e restos de tecidos coloridos".

A imagem que Gabriel Mascaro parece compor com essa justaposição é a imagem do abandono e da seca, típica da região representada no filme. Interpretação que não é dada, mas o autor cria espaço para o leitor interpretá-la, um convite para que este interfira no significado da relação do todo-parte. A imagem da seca aqui é sentida, através da organização de palavras

violentas e suas representações, que acompanham cada membro danificado esquecidos sob a terra batida, nos obrigando a experimentar a sensação da imagem (Eisenstein, 1947, p. 23).

A escrita que opera pelo exercício de montagem, necessita pensar os elementos unificados (o conteúdo do plano), a fim de determinar o próprio conteúdo do plano e o conteúdo revelado pela sequência ou pela justaposição de elementos. Nesse caso, o autor faz a gestão da expectativa e da revelação/epifania do leitor, mexendo com a temporalidade do filme, e, causando propositalmente um resultado final, geral, um resultado predeterminado. Iremar, além de vaqueiro, é costureiro e sua relação com a moda começa a ser revelada no lixão colorido. O território é rústico e bruto, no entanto, há a interferência delicada de um homem antagônico em ação.

O todo emerge como ‘uma terceira coisa’. A imagem total do filme, determinada tanto pelo plano quanto pela montagem, também emerge, dando vida e diferenciando tanto o conteúdo do plano quanto o conteúdo da montagem, casos assim é que são típicos da cinematografia. (ibid, 1947, p.18)

Desta forma, cada fragmento de montagem não existe como algo não-relacionado, mas como uma representação particular do tema geral. Cada escolha, cada elemento descrito na cena, tem participação na imagem total, da qual tanto o autor quanto o leitor-espectador fazem uso para apreensão e compreensão, de forma mais clara e completa, do tema e da subjetividade do personagem. Da mesma maneira que uma atmosfera começa a ser construída, também em relação com as duas camadas narrativas, a literal e a subjetiva. Sendo a segunda uma forte representação sentimental, ligada às cores, aos desejos de cada personagem, aos retalhos, à moda e à vaquejada.

Por fim, a atmosfera cria sempre uma iminência. O interior é projetado para um espaço exterior, este último também projetado de para um espaço interior (por exemplo, o encanto de uma pessoa por outra). A atmosfera exprime, ou sugere, qualquer coisa mas nunca é a <<coisa>> em si. Utilizando o conceito proposto por Deleuze, pode-se dizer que ela está <<em devir>>, quer dizer que se aproxima sempre de um ponto particular mas nunca o atinge porque está em constantemente a transformar-se e a deslocar-se. (Gil, 2005, p. 31)

Porque a imagem do costureiro estremece tanto o universo de Iremar e representa o tema de forma assertiva? Pois as representações que essa imagem gera são sempre associadas à imagem do feminino: o tecer, o costurar, a roupa, a moda, a atenção ao corpo, aos detalhes, é sempre relaciona a ideia de mulher. Então, um homem bruto, fruto de uma paisagem hostil, que carrega tantas representações afeminadas, causa uma ruptura com a lógica criada pelo machismo, presente na cultura da vaquejada (e brasileira). O fragmento já não existe como

algo não relacionável, mas como uma dada representação do particular do tema geral (Eisenstein, 1947, p.18).

Em *Boi Neon* o conflito do personagem não parece tão latente, quando pensamos que é um vaqueiro que deseja ser costureiro e que não busca isso ativamente. O personagem passivo não externaliza essa contradição, no entanto, sua existência é pertinente para criar conflito no universo, mesmo quando não é representado abertamente através de ações, está presente através das imagens, em algumas falas, mas especialmente através da atmosfera.

A representação suscita e forma imagem, a imagem total é gradualmente formada por seus elementos, promovendo a percepção de um tema. Também revela as intenções do roteirista e a potencialidade de projeção de um filme, a partir da palavra.

A justaposição desses detalhes parciais em uma dada estrutura de montagem cria e faz surgir aquela qualidade *geral* em que cada detalhe teve participação e que reúne todos os detalhes num *todo*, isto é, naquela *imagem* generalizada, mediante a qual o autor, seguido pelo espectador, apreende o tema. (ibid, 1947, p. 18)



fig. 21. reprodução da cena 14 na tela, *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015)



fig. 22. reprodução da cena 14 na tela, *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015)



fig. 23. reprodução da cena 14 na tela, *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2015)

Na cena 14, presente no filme, a carcaça de cachorro foi omitida, assim como alguns detalhes como o cactus, no entanto, é interessante pensar, que para o texto alcançar o mesmo tom do filme, esses recursos foram acertados para leitura. Tanto quanto o tempo, difícil de alcançar na fase do roteiro, pode ser simulado através da descrição mais precisa e detalhada. No filme, temos uma cena que possui uma média de dois minutos e meio, então, a função da extensão da descrição da cena representa também sua temporalidade. É na tentativa de reproduzir uma imagem e promover sua atmosfera que encontramos o efeito da montagem e sua qualidade de deixar latente os temas pertinentes ao filme.

Não é preciso descrever em vinte e cinco linhas a queda de alguém que cai de uma janela nem despachar em uma frase a atitude de um personagem que, debruçada nessa mesma janela, está sonhadora e triste, espera por alguém ou olha a paisagem durante muito tempo. Nesse caso, convém definir com precisão o que se vê e fazer sentir de uma maneira indireta o tempo que passa. Em suma, é preciso que a escrita seja equivalente e paralela ao tempo cinematográfico. (Carrière, 2004, p. 101)

Para Pudovkin, o simbolismo pode ser tratado através da montagem, como acontece em *Boi Neon*. Nas cenas finais do filme *A Greve*, a repressão aos trabalhadores é pontuada por planos da matança de um boi num matadouro. O roteirista deseja, dessa maneira, dizer: da mesma forma que um açougueiro derruba um boi com o golpe de um machado, os trabalhadores são assassinados a sangue frio e cruelmente. Este método é especialmente interessante porque, pela montagem, ele introduz um conceito abstrato na consciência do espectador, sem uso de letreiro. (Pudovkin apud Xavier, 2003, p.64)

Importante foi demonstrar como a montagem construtiva, um método específico e particularmente cinematográfico, é nas mãos do roteirista um instrumento importante para impressionar o espectador. (ibid, 2003, p.64)

Privilegiar a descontinuidade e tomar cada fragmento do filme como peça para construção de significado, para produzir uma ideia ou conceito, é o que colabora para o que há de simbólico e poético, é o que faz manifestar potências expansivas, criadoras no espectador. Com aparências visuais, podemos constituir uma espécie de escrita que se molda ao pensamento, segue os movimentos do raciocínio, mesmo o mais abstrato. (Xavier, 1983, p. 175)

A cena dois, Cabeça de Cavalo, parece articular ideias e conceitos relevantes para discurso produzido em *Boi Neon*. A cena parece se expressar através de suas condições estéticas, por sua justaposição de significados, ao combinar uma mulher e um cavalo., evidenciando as problemáticas presentes no filme, como o machismo e o fetichismo pelo corpo do animal submisso. No entanto, é de uma atmosfera onírica que emana das noites de vaquejada, que uma atmosfera sensual se revela, retratando o poder dos corpos de determinados animais. Se os bois são submissos, os cavalos são objetos de adoração: fetichizados ao ponto de serem associados ao corpo de uma mulher, outro corpo culturalmente objetificado pelo machismo.

A ideia de *Boi Neon* foi lançar uma nova luz sobre as transformações recentes do Brasil a partir de um recorte narrativo que se segue da vida de um grupo de vaqueiros que vivem na estrada transportando boi para as festas da vaquejada, um dos maiores eventos de *agrobusiness* do Brasil. Tendo a vaquejada como palco alegórico destas transformações em meio à paisagem monocromática e industrial do Nordeste, eu pesquisei as cores que reluzem as contradições do consumo e dilato noções de identidade e gênero em personagens que convivem com novas escalas de sonhos possíveis. (Mascaro, 2021, p.IV)

2.3 Roteiro de Boi Neon, cena dois, Cabeça de Cavalo:

2	<p>(CABEÇA DE CAVALO) INT. TENDA VERMELHA DE CETIM / VAQUEJADA 01 - NOITE</p> <p>Uma forte luz lateral ilumina a cabeça de uma égua que está de costas e com as orelhas em pé. O cenário e a iluminação sugerem uma apresentação. Uma forte luz vinda de trás silhueta o corpo. De repente, uma música começa a ficar mais intensa e a dançarina com cabeça de égua abre os braços, a iluminação se intensifica e ela fica de perfil, revelando algo bem estranho. De silhueta, a cabeça de cavalo se destaca de seu corpo escultural feminino. A máscara é bastante realista. O show sensual antropozoomórfico é acentuado por uma música que cria um clima erótico. Vários peões assistem a apresentação.</p>	2
---	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---

CRÉDITOS INICIAIS

fig. 24. Cena 02 do Roteiro de *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2021, p. 2).

De maneira enigmática, o título incita o animal. "Cabeça de Cavalo" é uma cena que constrói uma sequência de pequenas revelações acerca do animal-mulher, que será explicitamente apreciado apenas ao final, em uma situação *estranha* de um "show sensual antropozoomórfico". Cada escolha do autor produz um efeito a partir da montagem da cena, criando um clima inicialmente de suspense, que se encerra na escrita de um "clima erótico", com vários peões assistindo a apresentação daquele espetáculo por nós imaginado.

No filme, "Cabeça de Cavalo" não é a segunda cena, no entanto, está inserida na sequência inicial de apresentação do filme. Também não abre com a imagem de uma égua de costas e com orelhas em pé, iluminada por uma luz lateral, mas as palavras escritas no roteiro projetam uma cena muito semelhante.

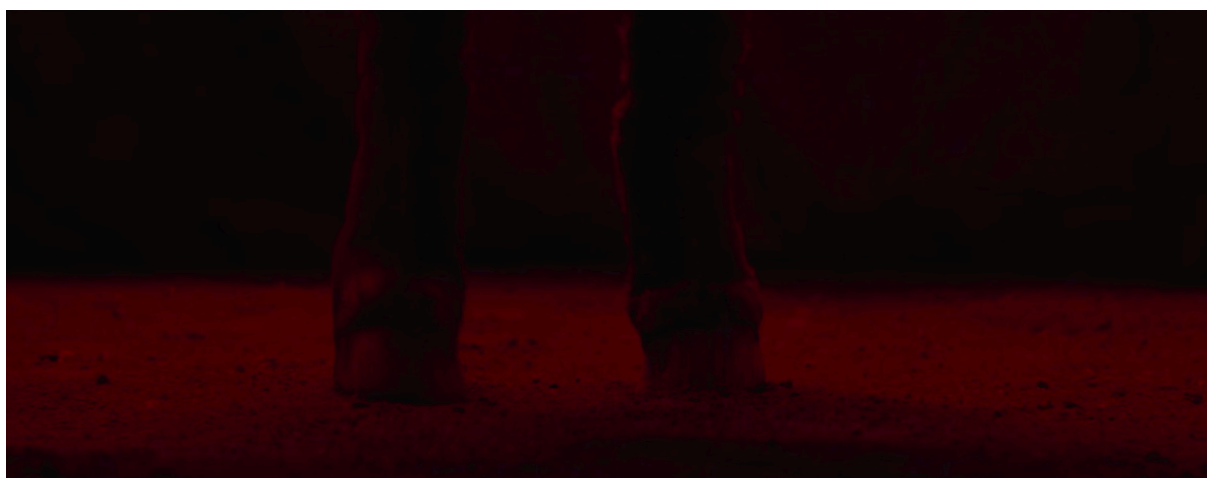


fig. 25. reprodução de cena 02, *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2017).

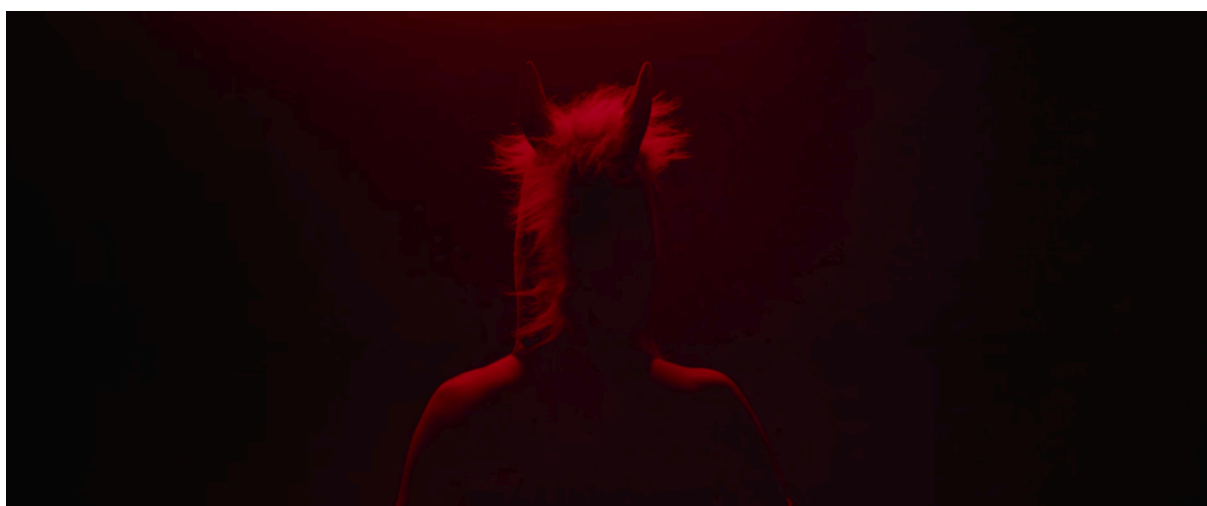


fig. 26. reprodução de cena 02, *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2017).

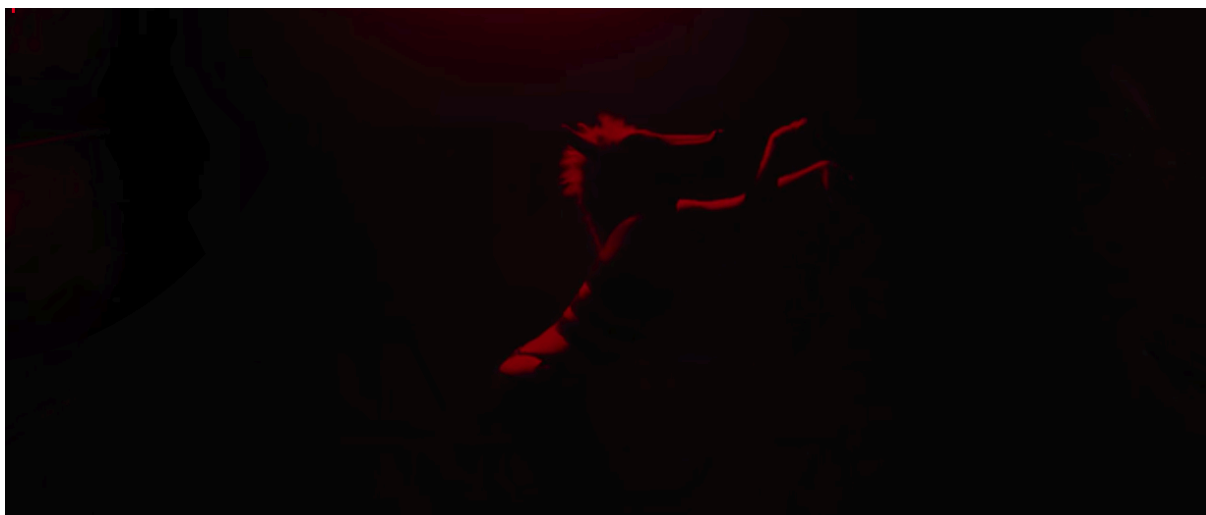


fig. 27. reprodução de cena 02, *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2017).

A leitura parece dar conta da experiência filmica. O papel do roteiro parece fundamental na criação dessa atmosfera. O olhar do leitor está inserido na ação da cena e as escolhas do autor dão conta dos recursos cinematográficos sem que sejam citados de forma explícita, com exceção da luz, que também pode estar presente enquanto descrição de um cenário.

"Cabeça de Cavallo" cria uma imagem que dialoga com o que Eisenstein propõe enquanto imagem-total, pois ela é capaz de trazer diversas questões referentes ao tema. Sua qualidade estética também convida o leitor-espectador para participar, potencializando com interpretações de significados sobre problemas que ainda não estão explícitos na história.

E é através da relação de intimidade proposta com os animais, desde a primeira cena do roteiro, que é possível observar o poder do cavalo dentro de uma cultura e sua fetichização. A cabeça do cavalo no corpo da mulher é o detalhe diferencial para essa conclusão. Gil, ressalta a relevância do conteúdo das imagens para existência da atmosfera, que está sempre em relação, emanando determinada energia, de um ponto específico, como um objeto de cena. Liberta-se de um plano, de uma sequência ou da totalidade de um filme, tendo por origem elementos ou conceitos filmicos. A cena trabalha todos os conceitos pertinentes a criação de uma atmosfera, seu tempo de duração nos permite contemplar e pensar sobre o papel daquele corpo animalesco representado diante de homens eufóricos com a mulher cavalo em cena.

Ainda é possível observar as escolhas capazes de promover uma atmosfera abstrata, que através dos efeitos plásticos, ligados a forma, a luz, ao figurino, ao cenário e a montagem, refletem questões complementares ao universo diegético. A montagem oferece o tempo lento das ações, fortalecendo o clima erótico. As palavras do texto fazem a revelação final de um show bizarro.

O filme conta com a ideia de utilizar estas cenas mais oníricas ou “suspensas” para romper com a ideia de um naturalismo que emana das cenas. Apesar de o código de registro se aproximar do olhar documental, se trata de um filme completamente ficcional, onde o próprio surrealismo estético presente no filme é parte da cultura do excesso, e às vezes normalizados como se fossem registrados em olhar “observacional”. Por vezes o espectador se pergunta se o Boi Neon existe de verdade, se os tratadores penteiam os cabelos dos cavalos... O surrealismo estético se fundiu com os excessos da cultura do espetáculo. Não saber onde termina um mundo e começa outro é o jogo de suspensão que o filme provoca. (Mascaro, 2021, p. IV)

A atmosfera erótica, sensual, não é necessariamente predominante no filme, no entanto, ela rompe com a sensação naturalista e convence, pois sustenta a fantasia imersiva que a cena parece se propor. A atmosfera erótica se manifesta através das apresentações de Galega, dos desejos de Cacá, sua filha, e de outros personagens em relação aos cavalos. Revelando uma camada diferenciada de uma cultura no trato com o corpo do bicho, um possível fetichismo na relação com os animais fica aparente através da atmosfera.

A atmosfera manifesta-se sempre no exterior, mesmo quando se trata de um espaço-estado interior, como a alegria ou morbidez, por exemplo. O espaço interior manifesta-se sempre através de uma relação particular ao mundo exterior. (Gil, 2005, p.142)

47

(O DOURADO RELUZ)
EXT. TENDA VERMELHA / VAQUEJADA 02 - NOITE

47

Os vaqueiros aplaudem. Depois de alguns segundos de expectativa, uma mulher com cabeça de cavalo e crina dourada entra no palco. A crina é a mesma que Iremar e o próprio Cacá pintara com spray. Cacá espreita a apresentação. Ela se reposiciona para poder assistir o show e está atônita, num misto de nervosismo. A mulher faz um mix de strip e mostra parte dos seios. Os rapazes batem palmas. Cacá avista e respira fundo. Ela fica abismado com os seios da mulher.

fig. 28. Cena 47 do Roteiro de *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2021, p. 2).

Posteriormente, o show de Galega se repete, agora inserindo Cacá na plateia. O roteiro parece ter a intenção de esconder o fato de ser Galega a mulher cavalo, pois eles acrescentam informações como a crina ser a mesma que Iremar criou, com a tentativa de causar uma revelação para personagem Cacá. No entanto, esse mistério não está presente no filme. Na

cena, Galega se apresenta com um novo figurino de Iremar, Dourado Reluz.



fig. 29. reprodução de cena 47, *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2017).

"Cabeça de Cavalo" é a primeira cena do filme que estabelece o surrealismo abstrato presente em *Boi Neon*, alterando não somente o espaço externo, o universo da trama - os bastidores da vaquejada, do sertão nordestino - mas também o estado interior das personagens Galega, Iremar e de uma cultura. Ressaltando alguns dos temas sensíveis propostos pela obra, através de personagens subversivos.

Galega, ao contrário do que se espera, representa uma força entre os homens, é reativa e abusada, não se demonstra enquadrada em um estereótipo machista de mulher, pelo contrário, ela é uma caminhoneira. Os personagens masculinos algumas vezes se referem à ela como metida e bronca. Galega é a mesma no curral e no palco, uma afronta à cultura machista. A atmosfera filmica enquanto um estado de consciência, transmitido através da imagem, acaba por ser um instrumento de acompanhamento emocional eficaz para o processo de identificação com o espectador. (Gil, 2002, p. 5)

44 (FASHION HORSE) EXT. CABINE DE MAKE UP / LEILÃO 02 - NOITE 44

Debaixo de uma tenda, dois cabeleireiros travestis estão a cuidar dos cavalos.

A penteadeira tem um quadro de lâmpadas no entorno. Uma cabeleireira cuida da crina e outra dos cascos. Fashion Horse: manicure e pedicure.

Dois cavalos estão dentro do stand, cada um com um modelo de cabelo humano mais bonito que o outro. Uma delas é Lady Di.

Iremar fica admirando a habilidade do trabalho com o reparo das crinas e cuidado com o casco.

Iremar dá um beijo no cangote de Valquíria.

fig. 30. Cena 44 do Roteiro de *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2021, p. 2).

Outra cena que representa a fetichização do cavalo é a cena “Fashion Horse”. O título entrega a piada que o filme pode estar propondo, pois, os cavalos, muitas vezes, recebem um tratamento melhor do que os humanos presentes na história. Na descrição da cena há a identificação dos pontos de luz, a penteadeira, assim como, a intenção cômica "manicure e pedicure". Mais uma vez a atmosfera reforça uma proposta sensual acerca do cavalo, se concretizando nas ações de Iremar ao admirar o cuidado estético com os bichos. Seu interesse pela moda está sempre exposto, enquanto que o cavalo, está sempre em um lugar de valorização do belo, de seu físico e sua aparência.



fig. 31. reprodução de cena 44, *Boi Neon* (Gabriel Mascaro, 2017).

Boi Neon possui uma atmosfera dupla. No sertão, à luz do dia, se expõe de forma dramática e realista, é crua na relação com os bichos, revelando uma intimidade diante da necessidade de convivência, os vaqueiros ocupam os mesmos espaços que os bichos: dormem juntos, viajam juntos, moram juntos, tomam banho próximos aos animais e têm relações sexuais nos currais. Eles limpam e cuidam dos animais de forma orgânica e trivial.

Na vaquejada, às luzes de cores neon, a atmosfera abstrata e plástica revela a erotização dos animais. A vaquejada representa a necessidade de domínio do homem diante do animal selvagem. Durante os eventos, o alvoroço em torno de leilões de cavalos e a disputa com os bois são atrações principais. O fetiche e a sexualidade relacionados à cultura rural que une esses corpos, é ostentado pela atmosfera fílmica das cenas noturnas.

3 - A cena simbólica e a atmosfera

Peter Brook costuma dizer que dirigir uma peça é tornar visível o invisível. A imagem do encontro decisivo com a platéia existe desde que o trabalho começa, na própria escolha da peça. Mas existe como uma forma imprecisa, imersa numa névoa. Todo o trabalho subsequente precisa se concentrar na elucidação dessa forma, tornando-a vívida e palpável. Ao longo do percurso, inevitavelmente, a névoa irá se dissipando e revelando contornos precisos. Iremos ver o que não conseguíamos - o modo como uma imagem entra em foco lentamente no visor da câmera. Tornar visível o invisível: seria esta a verdadeira função de todas as linguagens? (Carrière, 1994, p. 32)

Carrière sugere, com o comentário de Peter Brook, o fato de que desde a primeira escolha, ao escolher fazer uma determinada peça, o autor já está pensando no encontro decisivo com a plateia. O invisível começa a querer ser visível na primeira atitude criativa e vai tomando uma forma que exhibe contornos, detalhes e impressões mais nítidas ao passo que a obra é desenvolvida e trabalhada. Dentro desse contexto, a intenção do autor se faz presente desde o princípio, atuando nas forças que tornam visíveis uma ideia, um sentimento, uma opinião. É nessas circunstâncias que os apontamentos de Carrière parecem coincidir com o livro *Imagens Narradas, Como fazer o invisível visível em um roteiro de cinema*, de Coral Cruz, onde a autora comenta sobre sua experiência enquanto revisora e roteirista.

Seu trabalho parece exercer uma função semelhante à dos manuais, quando se coloca em posição de explicar como fazer um roteiro. Diverge, no entanto, dos manuais estadunidenses, através da sua preocupação: o seu livro não tem o objetivo de se ocupar com as ações nos roteiros, mas sim com o que é mostrado. Como revelar a história através dos detalhes, da imagem, de ações visuais e do som, é o que diferencia o *ver* uma história do *explicar* uma história.

Infelizmente, muitas vezes, quando leio um roteiro, tenho a sensação de que me contaram uma história que pode acabar virando um filme, mas também uma peça de teatro, um romance ou uma rádio-novela... Em poucos casos tive o prazer de poder imaginar um filme ao mesmo tempo em que me contavam uma história, quando esse deveria ser o objetivo principal de qualquer roteiro de filme. (Cruz, 2014, p.11, tradução minha)¹¹

É possível observar que a matéria prima dos sonhos e dos filmes resulta ser, em grande medida, a mesma, já que ao despertarmos de um sonho, quase sempre, não conseguimos

¹¹ Desgraciadamente, demasiado a menudo, cuando leo un guión, se instala en mí la sensación de que me han explicado una historia que podría acabar siendo una película, pero también una obra de teatro, una novela o una radionovela... Solo en algunos casos excepcionales he tenido el placer de poder imaginar un filme al mismo tiempo que me contaban una historia, cuando ese debería ser el principal propósito de todo guión de cine.

recordar a trama da história que vivemos, mas somos capazes de reproduzir detalhes triviais da decoração de uma sala onde estivemos, por exemplo. Aparentemente, o que resta da apreensão de um filme diz respeito a um estado de consciência. São as imagens e os sons, as recordações que, na maioria das vezes, conseguimos levar conosco das nossas efêmeras viagens de sonho. (ibid, 2014, p. 15, tradução minha)

A atmosfera precisa de tempo para se manifestar. Ela é diferente do ambiente, mais precisa, mais profunda. Mesmo quando é invisível, está de tal forma presente que muitas vezes, é dela que o espectador se lembra, e não da ação que nele decorria. (Gil, 2011, p. 179)

O trabalho fundamental da montagem, do cuidado com a ordenação da cena, se assemelha muito com o que Cruz chama de direção do olhar dentro de uma cena e Pudovkin chama de direção psicológica. O leitor precisa ser dirigido a fim de ter uma experiência específica. São as formas de manipular *como* vemos a cena, influenciando na forma filmica.

A autora acredita que muitos roteiristas deixam para depois, para o trabalho do diretor, converter o roteiro em uma obra audiovisual. Não traduzem a história para um filme, para o visível. Cruz reflete que o cineasta é qualquer pessoa que trabalha com o âmbito artístico do cinema e o roteirista é um cineasta antes de ser escritor. Um cineasta é aquele que sonha e vê em sua mente um filme antes de que esse seja rodado. (ibid, 2014, p. 12, tradução minha)

Segundo a autora, o objetivo de seu livro é, através de análises, descobrir estratégias para fazer uso de figuras retóricas, que melhor podem nos ajudar a expressar com imagens potentes os significados mais profundos de histórias.

Na maioria dos casos, o roteiro de cinema é muitas vezes escrito ainda sem equipe e sem previsão de se tornar filme. Pensá-lo e desenvolvê-lo para ser visto enquanto é lido, pode ser uma ferramenta de venda. Não parece haver razão para deixar que outros departamentos resolvam furos dessa concepção conceitual e visual do filme, a partir do momento que não há uma perspectiva de equipe e produção. E, no caso de projetos que vão partir de um território específico para contar uma história, como acontece nos filmes aqui analisados, o papel de pensar a imagem se torna ainda mais possível.

Sentimentos, reflexões, dúvidas e dilemas do personagem devem ser traduzidos em ações que tornem seus conflitos mais íntimos em situações visíveis ou audíveis. O mental, o que é apenas um pensamento (do autor, do personagem ou acerca do tema), não precisa ser retratado de forma objetiva e didática. É possível observar de que formas podemos contar o que sentimos, pois é do interesse de venda e de produção do roteiro, fazer-se imaginar o filme. É necessário fazer o invisível ser visível, contando apenas com o instrumento das palavras. A

forma como "Cabeça de Cavalo" é iluminada e sonorizada, a imagem da filha abortada de Juliana e a música que toca na casa de Madalena, são traços importantes da subjetividade de cada personagem. Cada um desses detalhes também pertence à caracterização da cena e à esfera da atmosfera, pois emanam intenção e objetivo de compreensão, mesmo que esse entendimento venha a ser elaborado posteriormente. A atmosfera parece comunicar algo da esfera do invisível quando atua, tornando-o visível ou possível de sentir.

A missão por trás da escrita de um roteiro, segundo Cruz, é alcançar o potencial imagético da história para que o texto seja imaginado desde a força emocional de suas figuras em movimento. É interessante pensar em forjar um roteiro que dê conta de informações, através do uso literário, mas especialmente de imagens, através da descrição de ações e do sensorial, utilizando recursos líricos ou da descrição da forma, que pode indicar algo subjetivo do filme. Assim, é possível observar como ativar a atmosfera para criar um sistema de interiorização, que possibilita o acesso do leitor-espectador às camadas mais subjetivas da narrativa, encontrando um subtexto.

Por isso, as palavras devem servir para projetar imagens e ações, parágrafo por parágrafo, se quisermos que os destinatários de nosso roteiro sintam o privilégio de serem os primeiros espectadores de um futuro filme. (ibid, 2014, p. 26, tradução minha)

Existe um argumento de que o roteirista não deveria tentar dirigir a cena, no entanto, testar a manipulação da cena e os seus limites não me parece ser o equivalente a dirigir um filme. Cruz fala da direção do olhar do espectador (*dirigir la mirada del espectador*) e esse sim parece interessar ao roteirista no ato da escrita. Há um trabalho de equilíbrio entre o que é essencial para visualizar a cena, o que precisa ser comunicado e o que precisa ser sentido. Sem a pretensão de invadir o trabalho da direção, mas com o desejo de alcançar o filme, utilizar recursos como o ponto de vista do protagonista para limitar ou entregar o que o leitor-espectador consegue ver, ou imaginar, parece compactuar com a linguagem cinematográfica, e, conseqüentemente, expandir a cena escrita para uma cena capaz de ser sentida.

Essa simplicidade é alcançada graças à confiança do cineasta na própria linguagem cinematográfica e em sua capacidade de enquadrar a ação dentro de um espaço. (ibid, 2014, p. 28, tradução minha)¹²

¹² Dicha sencillez se alcanza gracias a la confianza del guionista en el propio lenguaje cinematográfico y en su capacidad de encuadrar la acción dentro de un espacio. Nugent sabía que podía dirigir la mirada del espectador y su nivel de saber en función del punto de vista de Marta, que es el que predomina desde el inicio hasta el final de la secuencia.

Para Cruz, há o cinema de arte que tem como objetivo gerar sensações acima de tudo, mas também existe o cinema narrativo que se utiliza do poético para alcançar uma completude. A ideia é que o roteirista também se sinta autorizado a inventar imagens simbólicas, que sejam carregadas de significados próprios à história. Esse raciocínio colabora com a ideia de justaposição de imagens de Eisenstein, e, para a autora, a imagem que resulta dessa combinação funciona como um símbolo de acesso ao tema e a intenção do autor, mais especificamente, seu posicionamento político diante dos acontecimentos do filme. É através dessa imagem que o caminho entre texto e leitor-espectador se encurta muito, visto que, a produção desse efeito se equivale a produção de uma imagem e a imagem é muito mais rápida que a palavra.

Normalmente, tendemos a diferenciar excessivamente entre cinema <poético> e cinema <narrativo>. Há um cinema sem vocação para narrar, que busca gerar sensações acima de tudo, mas há um cinema narrativo que também se vale da poética para alcançar a sublimidade. (ibid, 2014, p. 65, tradução minha)¹³

Não há uma receita universal para alcançar essa imagem tão comunicativa, ela depende de todo conteúdo abordado e representado na trama. As imagens com mais potência metafórica tendem a estar perfeitamente embutidas na narração (ibid, 2014, p. 66, tradução minha). Logo, os temas abordados pela história são essenciais para construir uma lógica subjetiva à trama, uma ideia específica que se sobressai, no momento em que a cena articula os elementos explícitos, formando um significado atribuído pelo autor.

Trata-se de descrever uma imagem com valor conotativo, para enriquecer a história e, muitas vezes, revelar o posicionamento moral de quem escreve. Ou, articular eventos existentes na história, fazendo com que algo relativo ao subtexto seja acessado. Da mesma forma, pode-se criar uma imagem que convoque o trabalho imaginativo do leitor-espectador, que preencherá as lacunas abertas pela composição de elementos estéticos presentes na cena. A atmosfera atua revelando o invisível por meio da forma plástica, evidenciando essa camada que envolve a cena, pelo drama, que pode gerar significados e pelo som, que pode suspender a realidade.

A base temática da história é fundamental para criação e interpretação dessa imagem. Faz parte do discurso do tema, um possível texto. Para a autora, a criação de cenas simbólicas, tem como objetivo final, que a exposição do tema seja deduzido das imagens, não

¹³ Normalmente, tendemos a diferenciar en exceso el cine <<poético>> del cine <<narrativo>>. Hay un cine sin ninguna vocación de narrar, que busca generar sensaciones por encima de todo, pero existe el cine narrativo que también se vale de lo poético para lograr alcanzar la sublimidad.

pronunciado literalmente. A combinação de diferentes elementos dramáticos, ancorados no tema da história, empurra um significado determinado, capaz de ser acessado por todos.

Em suma, se quisermos analisar o quadro simbólico de uma obra, devemos nos aprofundar em seu pano de fundo, pois os símbolos que nela encontramos só podem ser decodificados se entendermos o argumento moral do filme. (Cruz, 2014, p. 69, tradução minha)¹⁴

Para a autora, produzir os recursos poéticos é enriquecer o roteiro e para analisá-los é necessário se valer do argumento temático, pois, sem tê-lo evidenciado, é impossível acompanhar a análise dos recursos poéticos colocados a seu serviço.

No caso de *Madalena*, a atmosfera sonora é um recurso poético essencial para a presentificação do que seria a protagonista do filme, que recebe o mesmo nome do título. Aqui, proponho entender Madalena enquanto protagonista pelos argumentos transmitidos por Bordwell (2007, p. 6), do que caracteriza um personagem principal, analisado através da primeira dimensão da história: é o agente de quem a história trata e é o que mais se transforma no curso das ações. O filme é sobre Madalena, ela é a única que se transforma de matéria para um ser etéreo, alguém que os outros personagens procuram e sentem, no entanto não vêm. Apesar da narrativa estrutural seguir o curso de outros personagens, a história é sobre Madalena e, através da atmosfera, ela se faz presente.

A atmosfera sonora de *Madalena* transforma-a quase em um ser onipresente, o qual Luziane (Natália Mazarim) não parece compreender, enquanto Cristiano (Rafael de Bona), sente medo. Algo que assombra a normatividade da performance de gênero desses personagens que se identificam enquanto pessoas cis e não conseguem se libertar dos seus padrões e condições de vida. Ambos parecem andar em círculos desde o desaparecimento do corpo de Madalena (Chloe Milan), que se comportava como uma fissura na lógica dos padrões normativos.

A música insiste em tocar na sua casa, mesmo que ela não esteja mais viva, parece que ela deixou no território algo que não pode ser calado. A atmosfera sonora que emana de sua casa fundamenta um suspense, uma presença estranha por quem procuramos no desenrolar de todo longa-metragem, mesmo quando, na primeira cena, já descobrimos Madalena morta.

¹⁴ En definitiva, si queremos analizar el entramado simbólico de una obra, debemos profundizar en su fondo, ya que los símbolos que encontremos en ella solo podrán ser descodificados si entendemos el argumento moral de la película.

1	<p>EXT. FAZENDA BELLINI / PLANTAÇÃO - DIA</p> <p>SILÊNCIO.</p> <p>O céu é de um azul intenso. Porém uma massa de nuvens carregadas ao longe se aproxima e deixa a paisagem apocalíptica.</p> <p>Uma enorme plantação de soja, sem fim.</p> <p>Algumas torres enormes de um linhão de transmissão elétrica atravessam a plantação.</p> <p>Silenciosamente, uma EMA emerge da plantação verde. Com olhos atentos, ela observa o céu com curiosidade enquanto o sol queima seu rosto.</p> <p>Depois de alguns segundos, o animal desvia o olhar para frente, observa ao seu redor.</p> <p>Ao longe, pode-se distinguir uma pequena faixa de floresta. A única ilha de árvores rodeada pelo mar de soja.</p> <p>Outras EMAS caminham na plantação. De vez em quando dobram o longo pescoço e levam os bicos até as folhas para comer alguma lagarta.</p> <p>Novamente a EMA desvia o olhar para o céu.</p> <p>OUVE-SE UM RONCO CRESCENTE DE UM AVIÃO QUE SE APROXIMA.</p>	*
---	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---

fig. 32. Cena 01 do Roteiro de *Madalena*

(Madiano Marcheti, Thiago Gallego, Thiago Ortman e Tiago Coelho 2018)

O uso da palavra em maiúsculo pode representar sua importância. Ainda mais quando essa é a primeira palavra do roteiro. Aqui, os autores já explicitam a aura da trilha sonora e sua relevância para o filme. Segundo Cruz, uma forma eficiente para não recorrer a reiteraões e indicaões técnicas na cena é fazer uso da formatação e da edição, no próprio texto. Como por exemplo, letras maiúsculas para advertir acerca de algum objeto/gesto/evento para o leitor entender que é um instante precioso para o filme. A separação de ações e eventos, por parágrafos e frases também atua colocando situações em destaque.

Esse exercício de formatação colabora para a lógica da montagem e separa, dentro da cena, as ações por cortes, mesmo sendo uma ação em continuidade, assim entendemos melhor o que se passa dentro de um único espaço. Pode destacar um gesto relevante, como o silêncio. É através da atmosfera sonora que a protagonista ausente se faz presente. Aqui, sua presença está imposta na palavra silêncio. Sua morte marca um clima de suspense, uma atmosfera de luto e expectativa.

No entanto, o roteiro de *Madalena* parece agregar um grande valor poético a atmosfera sonora, pois praticamente todas as cenas pontuam o uso do som, alternando entre o silêncio e o som típico do território, como o barulho de máquinas e aviões que estão presentes, próximos às ruas, pulverizando veneno sob a plantação de soja.

A riqueza simbólica do silêncio em *Madalena* está solicitada em seu roteiro. Assim, quando seguimos a leitura e nos deparamos com o "OUVE-SE UM RONCO CRESCENTE DE UM AVIÃO QUE SE APROXIMA", somos obrigados a lidar com o efeito sonoro incômodo que este pretende manifestar. O silêncio inicial faz potencializar qualquer possível som posterior. O avião se coloca de forma invasiva, afetando o leitor-espectador, transformando a paisagem através do veneno para agricultura da soja. Aqui a atmosfera visual se manifesta concretamente e inicia-se uma sensação de mistério, devido à falta de visibilidade, evocando algo sombrio por vir, que é reforçada pelas nuvens carregadas que deixam a paisagem apocalíptica.

Em *O Som do Silêncio no Cinema e na Fotografia*, Gil discorre sobre essa atmosfera sonora com mais detalhes. Quando o cinema utiliza o silêncio, também faz uso do tempo, para o efeito de contemplação se manifestar, a audiência precisa deixar-se levar pelo tempo da imagem e pelo tempo que o silêncio necessita para ser percebido. No roteiro, a descrição da plantação de soja é longa e detalhada, o que nos permite se deixar envolver pelo tempo prolongado de observação da paisagem.

Há pouco espaço para o silêncio; é a ovelha negra do cinema de hoje. Sinônimo de tempo morto, de espaço em que nada acontece, de momento particularmente entediante, o silêncio é evitado. E quando é utilizado, tem que ser curto para não aborrecer o espectador. (Gil, 2011, p. 178)

Novamente, a preocupação típica com o tédio no cinema é mencionada. As cenas expositivas comumente evitadas se fazem pertinentes no processo de apresentação de um personagem, de um universo, como acontece em *Madalena*, no entanto, elas se repetem ao longo do roteiro, com a intenção de fazer manifestar essa ausência da protagonista, por meio da atmosfera. Na primeira cena, *Madalena* é o silêncio e a notícia de sua morte está nas nuvens carregadas que se aproximam, ameaçando o céu de azul intenso.

O roteiro parece mais preocupado em manter a protagonista imponente e menos preocupado em se alinhar com os preceitos de uma narrativa que precisa se desenvolver rapidamente. É curioso ver como a carência de movimento das imagens apela ao som, o silêncio sendo um sintoma de vazio, de falta (ibid, 2011, p. 178), a representação da ausência de *Madalena* se dá através da descrição da plantação de soja sem fim e seus componentes isolados no espaço, o vazio entre cada elemento: o corpo, a torre de transmissão elétrica e as ilhas de vegetação nativa, envolvidos pela ausência da protagonista.

Segundo Gil, esse tipo de imagem cinematográfica silenciosa é uma imagem onírica, mais implicada em exprimir do que representar. Essa compreensão se dá pelo fato de o

cinema representar o movimento da vida, um cotidiano, que corresponde à leitura do real feita a partir da percepção do visual e do sonoro. Da mesma forma, o presente roteiro está mais inclinado a se aprofundar em uma vivência específica do que a narrar uma jornada de herói.

É possível também perceber o tempo entre as ações. A palavra silêncio provoca, primeiramente, o alongamento desse tempo, depois, a formatação, ou a montagem, o reforçam. Podemos ver que a pontuação também é uma forma de marcar um certo ritmo, demarcando um tempo dramático, entre as pausas do próprio texto (Cruz, 2014, p. 33, tradução minha).

Gil menciona que o silêncio fílmico é sempre escolhido, voluntário, pois entrega um novo sentido à narrativa ou pode criar um efeito de suspensão de tempo no espectador. *Madalena* tem cenas alongadas e realistas, se insere em um tempo muito mais abstrato e fantasioso, especialmente, quando observamos a produção da história através de elipses. A forma cria um silêncio - no sentido do nada e do vazio - no espectador que ele deve compensar com uma reflexão pessoal (ibid, 2011, p. 179).

Com isso, o encontro com o corpo de *Madalena* é muito mais impactante, obrigando o leitor-espectador a identificar e reconhecer aquele corpo, que foi assassinado "com roupas do dia a dia" e entrega a seguinte pergunta: porque alguém mata alguém sem aparente motivo? O detalhe das roupas dão a entender que Madalena estava apenas existindo, vivendo uma rotina, quando teve sua vida tirada.

PASSOS LENTOS DAS PATAS ENORMES DA EMA SE APROXIMAM E AOS
POUCOS SE ACELERAM. CORRE.

Apavoradas, as EMAS espalham-se por toda a plantação.

RUÍDO ENSURDECEDOR DO AVIÃO.

Já muito perto do chão, o avião pulveriza agrotóxico sobre a
soja. O veneno esfumaçado cai como neblina, toma conta de
tudo.

SILÊNCIO.

SOB A NEBLINA, OS OLHOS ASSUSTADOS DA EMA.

A nuvem de veneno aos poucos se dissipa e revela que em
frente à EMA, mas bem distante, próximo de uma torre do
linhão, alguém está morto no chão. É MADALENA. Ela tem
cabelos compridos loiros e veste roupas do dia a dia, um
shortinho jeans e uma blusinha simples.

Ainda de longe, assustada, a EMA observa por um tempo o corpo
camuflado na plantação de soja.

*

fig. 33. Cena 01 do Roteiro de *Madalena*

(Madiano Marcheti, Thiago Gallego, Thiago Ortman e Tiago Coelho 2018)

O silêncio reforça a presença da imagem e sua visibilidade (ibid, 2011, p. 180). Quando não há acompanhamento sonoro, quando se opta pela imagem muda, o som da existência se faz presente, provocando a tomada de consciência acerca do que é existir. O visível transpõe o sensível, pois deixa de ser uma mera representação da realidade, fazendo com que o leitor-espectador entregue significado à palavra silêncio, que ele se confronte com o visual brutalmente exposto, obrigando-o a envolver-se por ele. Obrigando-o a refletir sobre a banalização da violência dirigida ao corpo de Madalena, abandonada em uma plantação de soja.

Num filme, a atmosfera do silêncio permite uma revelação do figural na representação do movimento, como <<matéria do pensamento visual>> (Dubois), isto é, existe a expressão do indizível que é profundamente imanente à imagem. (ibid, 2011, p.180)

Como lidar com a dor? Como traduzir o sofrimento na imagem fílmica sem cair no estereótipo do grito ou do rosto desfigurado? Para Gil, o silêncio permite o despertar de uma consciência sobre o que é estar vivo. A tensão promovida pela ausência do som pode levar o espectador a ter uma revelação. Assim, é possível refletir sobre o recorrente desaparecimento de corpos trans no Brasil, temática presente no filme *Madalena*.

Muda, a imagem aproxima-se do olhar do espectador: o silêncio cinematográfico como espaço háptico permite ultrapassar o distanciamento da aura para se investir totalmente na imagem. Por isso, existem vários níveis de silêncios num filme; ao identificá-los, o espectador pode atravessar o universo do sensível e chegar ao mundo do invisível. (ibid, 2011, p.184)



fig. 34. Reprodução da cena 1 de *Madalena* (Madiano Marcheti, 2021)

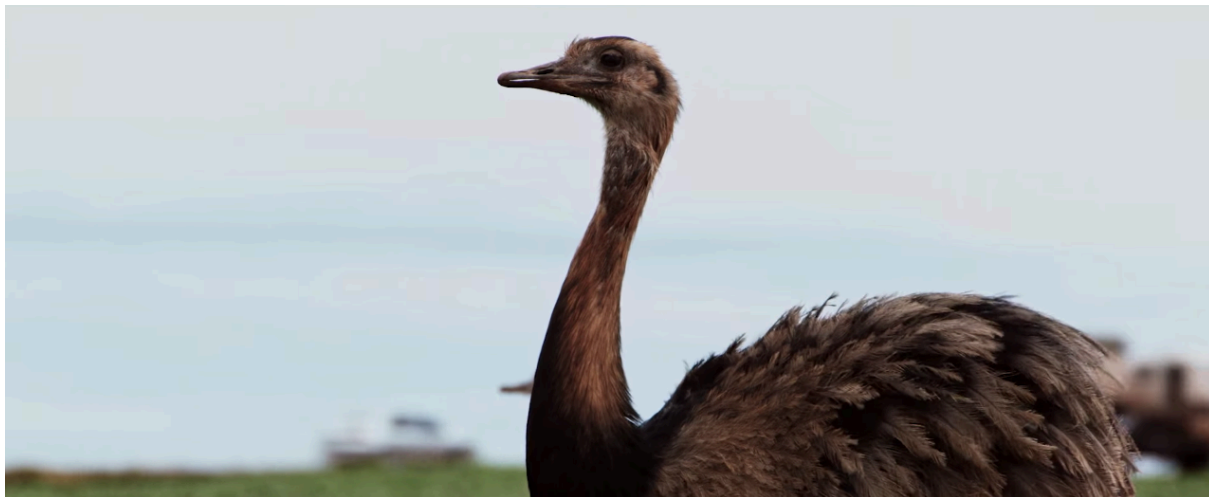


fig. 35. Reprodução da cena 1 de *Madalena* (Madiano Marcheti, 2021)



fig. 36. Reprodução da cena 1 de *Madalena* (Madiano Marcheti, 2021)



fig. 37. Reprodução da cena 1 de *Madalena* (Madiano Marcheti, 2021)



fig. 38. Reprodução da cena 1 de *Madalena* (Madiano Marcheti, 2021)

Se a criação de cenas simbólicas, tem como objetivo final, que a exposição do tema seja deduzido das imagens e não pronunciado literalmente, aparentemente, a primeira cena de *Madalena* inicia seu tramado simbólico com a ativação da atmosfera sonora e temporal, que nos permitem sentir a protagonista em sua forma mais etérea.

O mesmo acontece em outras cenas posteriores, a atmosfera sonora do roteiro também vai tentar dar conta do território e da cultura local. Além de encontrarmos as descrições do barulho das máquinas, também nos deparamos com a música local. O barulho do trabalho na fazenda se mistura com a música evangélica e com a música sertanejo, reforçando a cultura regional que tenta impor o agronegócio enquanto algo positivo para uma nação.

O roteiro de *Madalena*, através de suas elipses de tempo e montagem, também propõe analogias entre os corpos que permeiam aquele território: pessoas cisgêneras estão condicionadas às imposições elitistas da cidade, enquanto que o núcleo trans e travesti se encontra em liberdade e em contato com a natureza sobrevivente da depredação invasiva das fazendas de soja.

Madalena é a história de uma mulher trans, situada na região rural do país, no Mato Grosso do Sul. O filme começa com a revelação da morte da personagem Madalena, protagonista que paira enquanto unidade dramática entre as tramas abertas no filme. Em uma estrutura que se inicia através desse problema, acompanhamos a vida de Luziane, Cristiano, Bianca (Pamella Yule), Francine (Mariane Cáceres), Tiffany (Lua Guerreiro), Nádia (Joana Castro) e como o desaparecimento dessa mulher afeta suas realidades.

No primeiro ato, acompanhamos os reflexos do conflito na vida de Luziane, uma mulher jovem e desempregada. Ela não possui nenhum objetivo evidente, está tentando sobreviver em um território opressor e desigual.

3.1 Roteiro de Madalena, tema e o simbólico: natureza espontânea e natureza domada

9	<p>EXT. PLANTAÇÃO / CLIPE - EM CONTINUIDADE</p> <p>Paradas em frente ao trator pulverizador, as MULHERES esperam em pose. LUZIANE está entre elas.</p> <p>Com violões em punho, a DUPLA SERTANEJA espera em pose sobre a cabine da máquina.</p> <p>AO FUNDO, OUVI-SE A VOZ DE UM HOMEM QUE GRITA ALGO INCOMPREENSÍVEL. É O DIRETOR.</p> <p>DE SÚBITO, COMEÇA A TOCAR UMA MÚSICA SERTANEJA. MUITO ALTO.</p> <p>A máquina pulverizadora acelera aos solavancos. Avança lentamente com a dupla sertaneja sobre a plantação.</p> <p>RUÍDO ALTO DO TRATOR PULVERIZADOR.</p> <p>A DUPLA SERTANEJA toca e dubla a música com entusiasmo.</p> <p>AO FUNDO, O DIRETOR GRITA ALGO INCOMPREENSÍVEL.</p> <p>As MULHERES dançam uma coreografia e derretem em suor em frente à máquina. Estampam sorrisos artificiais.</p>	<p>*</p> <p>*</p> <p>*</p> <p>*</p> <p>*</p> <p>*</p> <p>*</p> <p>*</p> <p>*</p>
---	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------

fig. 39. Cena 09 do Roteiro de *Madalena*

(Madiano Marcheti, Thiago Gallego, Thiago Ortman e Tiago Coelho 2018)

Mais uma vez a atmosfera temporal está presente na descrição da cena, através dos detalhes pontuados na imagem e das ações descritas, permitindo que um outro significado se manifeste. Para alcançar a proposta do autor e perceber as atmosferas presentes, é necessário contextualizar a cena dentro da narrativa. Luziane está fazendo um bico ao lado de outras mulheres, elas estão gravando um clipe para uma dupla sertaneja famosa. De acordo com os diálogos que antecedem a cena 09, as mulheres ali presentes precisam de renda complementar e por isso estão fazendo o trabalho de dançar na plantação, na gravação de um clipe.

Luziane topa prestar diversos tipos de serviço na tentativa de se sustentar. Sua escolha de estar naquela situação está intimamente ligada às condições econômicas de sua família. A personagem representa a realidade dos moradores da cidade, que vivem em bairros de coabitação e que normalmente prestam serviços para fazendeiros. Até aqui já sabemos que Luziane não tem perspectiva de um futuro melhor, o que confirma a força da imagem, quando o roteirista escreve "Estampam sorrisos artificiais". A performance de Luziane é artificial e essa palavra caracteriza as relações criadas entre os componentes dessa imagem: a plantação que produz alimentos alterados, artificialmente, pelo trator de veneno e a imponência da dupla, do sertanejo, do agro e a adoração dissimulada das mulheres, que estão ali por dinheiro.



fig. 40. Reprodução da cena 9 de *Madalena* (Madiano Marcheti, 2021)

Uma atmosfera abstrata surge, através do tempo e do plano aberto, escritos no roteiro - pois dá conta de toda paisagem descrita na cena - especialmente reforçada pela imagem do caminhão pulverizador no centro. Uma energia futurista e antiquada, quase contraditória, se destaca. Parece um futuro apocalíptico, onde a escassez anda lado a lado com a tecnologia. Uma imagem que poderia definir uma lógica típica da cultura brasileira, que parece ter o acesso a diversos recursos e que, no entanto, não parece avançar em equidade e dignidade social. Uma aparente representação de um tempo, que por suas condições desfavoráveis à humanidade e que, apesar de seus aparatos tecnológicos, se revela um futuro artificial - no qual o machismo e a desigualdade ainda prevalecem.

Através do uso de palavras, ambos podem criar associações entre uma imagem e outra que, combinadas, dão origem a uma nova. Essa nova imagem pode funcionar, então, como um símbolo, que contém em si uma ideia. E quando um roteirista é capaz de traduzir uma ideia em imagem, o caminho para chegar ao público é muito encurtado. (Cruz, 2014, p. 65, tradução minha)¹⁵

Na tentativa de expandir a cena, é possível observar a capacidade poética de cada palavra, assim como, um esforço de refletir a escrita da forma e do tema - da opinião política, ou do sentimento. A atmosfera, mesmo que pontual, sempre parece se fazer presentes nas cenas simbólicas de *Madalena*, especialmente em cenas que são consideradas expositivas, como a cena 9, carregada de informação visual e que não possui conflito dramático.

O roteiro também parece fortalecer uma analogia entre determinados corpos inseridos nesse contexto agro, como *Madalena*, os animais, suas amigas e a natureza preservada. Sem

¹⁵ Mediante el uso de las palabras, ambos pueden crear asociaciones entre una imagen y otra que, combinadas, den lugar a una nueva. Esta nueva imagen podrá funcionar, entonces, como un símbolo, que contenga en sí mismo una idea. Y cuando un guionista es capaz de traducir una idea en una imagen, el camino para llegar al público se acorta muchísimo.

que seja necessário recorrer a uma afirmação denotativa, essa analogia se faz presente no filme através da montagem paralela e ao enquadrar os animais.

O GATO está cada vez mais petrificado, olhos arregalados.
 LUZIANE olha por um tempo os olhos do GATO, depois desvia o olhar e vê o que o GATO está vendo.
 Aos poucos sua feição muda, se fecha.
 OLHOS ARREGALADOS DE LUZIANE, PETRIFICADA COMO O GATO.

14 **EXT. ESTRADA 2 / MOTO - EM MOVIMENTO - DIA** *

OLHARES PERDIDOS DE VÁRIOS BOIS.

Um caminhão que transporta gados na carroceria segue em baixa velocidade.

Na rabeira do caminhão, LUZIANE pilota sua moto lentamente. Olhar sério.

No caminhão, os bois estão com as cabeças para fora da carroceria, presas como em uma guilhotina.

fig. 41. fragmento da cena 12 e 13, do Roteiro de *Madalena*

(Madiano Marcheti, Thiago Gallego, Thiago Ortman e Tiago Coelho, 2018)

As cenas 12 e 13, fazem parte de uma sequência que se inicia na cena 11, quando Luziane chega novamente na casa de Madalena, em busca de um dinheiro que ela deve à sua mãe. Da fachada da casa, ouve-se uma música que vem de dentro da casa, mas Madalena não responde aos chamados. Então, Luziane entra na casa. Ela encontra um cômodo que teve sua vida interrompida, a louça por lavar, um salto alto jogado no meio do chão da cozinha. Ela avança para o quarto e descobre de onde a música toca. Por conta da trilha sonora, a atmosfera abstrata assume uma energia quase onírica, afinal, ouvimos uma música, mas observamos uma casa que está vazia. A música vem de um laptop sobre a cama ligado na tomada. Luziane fecha o equipamento interrompendo o som. Abre uma bolsa e pega algumas notas de dinheiro. Em seguida percebe o olhar do gato que a acompanha ao longo da sequência, insiste em um carinho, mas ele tem pupilas retraídas e está petrificado com olhos arregalados. O roteiro quebra a continuidade do que ambos vêm para revelar posteriormente em outra cena. Aqui cortamos para os olhares perdidos de vários bois.

Assim como Madalena, na sociedade em que estão inseridos, os bois que logo aparecem têm destino marcado. O caminhão cargueiro indica para onde está levando os bois, quando sugere que suas cabeças estão para fora da carroceria, presas como em uma guilhotina. Através dessas comparações, o texto parece nos perguntar, quais corpos importam dentro da lógica dessa sociedade que observamos no filme? É através dessa analogia que a temática da transfobia se dilata, pois, através das imagens descritas, vemos a relação dos

bichos com a sua natureza e condição de liberdade, assim como os corpos trans e travestis do Brasil, que têm suas vidas massivamente desvalorizadas. Em *Madalena*, o texto estabelece intencionalmente uma região problemática, altamente afetada pelo agronegócio, que é parte central de uma das discussões temáticas relevantes para narrativa do filme: o que o capitalismo e o patriarcado matam é fortalecido pelo agronegócio, que segue devastando flora e fauna brasileira.

No filme, a cena 13 não acontece. Seguimos com a cena 12 que se encerra em si, apresentando o que foi visto por Luziane e o gato, é o equivalente a cena 24 do roteiro, que revela o ponto de vista da personagem. O roteiro já sugere "TOCA A MÚSICA 'PERIPATÃ' (de Tetê Espíndola)", a mesma presente no filme.

LUZIANE vê o que está atrás do GATO: é algo invisível a nós.

No entanto, o olhar de LUZIANE revela o trajeto feito por essa "presença" no quarto. Ela caminha da arara de roupas até a cozinha, atravessando o espaço. A cortina que divide os cômodos balança quando a "presença" atravessa a porta. *

OLHOS ARREGALADOS DE LUZIANE, PETRIFICADA COMO O GATO.

fig. 42. fragmento da cena 12 e 13, do Roteiro de *Madalena*

(Madiano Marcheti, Thiago Gallego, Thiago Ortman e Tiago Coelho, 2018)

Ambas as personagens, gato e Luziane, vêem algo invisível para nós, que lemos e assistimos à cena. Novamente, *Madalena* se faz presente através da atmosfera abstrata, inicialmente pela música, depois pelo silêncio e depois por sua interferência invisível no espaço. Ela afeta as araras de roupa e abre a porta. A cortina que divide os cômodos balança com sua presença invisível.

Parece ser através da relação com os espaços que a experiência emocional acontece, pois é nesses detalhes que podemos acessar a protagonista ausente. As cenas se destacam de forma poética e simbólica. A ambientação intencionada pelo autor é notável, o cenário e sua função dramática emanam uma energia através dessa presença invisível que é *Madalena*, criando uma atmosfera que está sempre em relação com a narrativa, o subtexto e a cena. Comunicando mais do que a literalidade da história, nesse caso, a atmosfera afeta o corpo e não é um artifício cinematográfico. A eleição de um espaço é uma decisão determinante para a dramatização de uma história (Cruz, 2014, tradução minha). A ideia é que essas escolhas fazem transparecer camadas profundas do tema.

Para que um roteirista consiga direcionar o olhar do leitor/espectador dentro de uma cena, além de dominar os elementos do estilo visual, ele deve saber filtrar, enquadrar e focar todos os elementos que deseja que façam parte dela. Provavelmente saber o

que vai acontecer, mas em um roteiro não podemos ficar apenas com o relato dos fatos; somos forçados a dramatizá-los de forma visual. Isso implica tomar muitas decisões sobre o que vamos ver e ouvir em todos os momentos. Essas decisões dependem não apenas do que a trama indica que deve acontecer, mas também de como o escritor o vê em sua mente. E sua maneira de visualizar uma ação concreta dependerá não apenas de sua abordagem pessoal da história, mas de sua própria visão do mundo. (ibid, 2014, p. 39, tradução minha) ¹⁶

O invisível se faz visual através da imagem e de interpretação subjetiva, no entanto, a ativação da atmosfera é substancial para transmissão de sentimentos entre espectador e cena. Imersos em uma experiência, o espectador retém algo que nem sempre é possível colocar em palavras, mas que é registrado através dos sentidos. É assim que Gil propõe a atmosfera fílmica como consciência.

Mais do que a própria experiência da violência, é a sua apreensão emocional que é um constituinte da atmosfera fílmica. Os espaços deixam de ser lugares passivos de coexistência das coisas, eles tornam-se actores e adquirem uma dimensão afectiva nova. Nesse sentido, a atmosfera fílmica aproxima-se da consciência de uma relação de si com os espaços coexistentes. A experiência emocional poderá ser comparável, a não ser que a atmosfera fílmica tenha sido criada a partir de artifícios meramente cinematográficos. (Gil, 2002, p. 10)

Por um lado, o roteirista pode dar conta sobre o que há de evidente no texto, que contém o que os personagens dizem, fazem, os recursos de ação e reação para contar uma história, o conflito, o início, o meio e o fim, e, por outro, podem se atentar ao subtexto, que nos remete ao que os personagens pensam, sentem, mas em especial ao tema e as intenções de quem escreve.

O subtexto é, de alguma forma, o receptáculo daquilo que os teóricos do roteiro definem como necessidade da personagem ou desejo oculto, face ao objetivo visível, que habita o texto. E a tensão dramática vem, em grande parte, da luta interna entre esses dois elementos essenciais que afetam o protagonista. (Cruz, 2014, p. 59, tradução minha)¹⁷

¹⁶ Para que un guionista sea capaz de dirigir la mirada del lector/espectador dentro de una escena, además de dominar los fundamentos del estilo visual, tiene que saber filtrar, encuadrar y enfocar todos los elementos que quiere que formen parte de ella. Probablemente sepa lo que va a suceder, pero en un guión no podemos quedarnos con la enunciación de los hechos; estamos obligados a dramatizarlos de una manera visual. Eso implica tomar muchas decisiones sobre lo que vamos a ver y escuchar en cada momento. Estas decisiones dependen no solo de lo que la escaleta indique que tiene que pasar, sino cómo el guionista lo vea en su mente. Y su manera de visualizar una acción concreta dependerá no solo de su aproximación personal a la historia, sino de su propia decisión del mundo.

¹⁷ El subtexto es, de alguna manera, el receptáculo de aquello que los teóricos del guión definen como Necesidad del personaje o deseo oculto, frente al visible Objetivo, que habita en el texto. Y la tensión dramática procede, en gran medida, de la lucha interna entre estos dos elementos esenciales que afectan al protagonista.

Madalena não é uma narrativa clássica, mas ainda está enquadrada nas regras de três atos e com um conflito que dispara a história, sendo o mesmo, a unidade dramática que une os arcos das personagens do filme. O universo de Luziane parece cumprir o papel de exibir a desigualdade econômica presente no território e também uma desigualdade de gênero, especialmente, quando ela é colocada em paralelo com o universo de Cristiano.

Quando atingimos o ponto de virada do primeiro ato, a descoberta de Luziane sobre o paradeiro de Madalena, passamos para o segundo, orientado pelo universo de Cristiano. O personagem representa a outra face dessa população rural, ele é herdeiro de uma fazenda de plantação de soja. Sua jornada começa pela busca do corpo de Madalena entre as plantas de suas terras. Atravessamos sua classe social e intimidade, onde, no roteiro, descobrimos sobre sua sexualidade. Cristiano é um homem gay não assumido, homofóbico, transfóbico e se revela o assassino de Madalena, pois é o único que sabe onde procurar seu corpo. No filme, suas relações sexuais com outros homens estão omitidas. O roteirista e diretor, Madiano Marcheti, optou por não revelar de forma didática a homossexualidade de Cristiano, com a intenção de afrouxar mais ainda o laços com Madalena, deixando a ideia de que poderia ser apenas um encontro casual.

No segundo ato, acompanhamos sua trajetória pela cidade, envolvido com problemas da fazenda e possíveis relações afetivas com outros homens. Ele é herdeiro de um fazendeiro e uma deputada local, ambos ausentes, investidos em seus respectivos trabalhos. Cristiano procura o corpo de Madalena, para tanto, ele faz uso de um drone e, com a vista privilegiada pelo aparato tecnológico, sobrevoa a plantação de soja. Novamente, a atmosfera abstrata e futurista se presentifica, no entanto, de uma forma diferente.

37A	EXT. FAZENDA VISTA ALEGRE / PLANTAÇÃO / DRONE - DIA	*
	POV de um dos drones	*
	Que sobrevoa a plantação, num ângulo zenital. Lá embaixo é possível ver CRISTIANO e KÁTIA na plantação. Atrás deles, mais distante, a casa das máquinas e dois silos enormes.	* * *
	De repente, o DRONE sai da rota e dá um rasante em direção à plantação, com movimentos mais fluidos.	* *
	A velocidade do DRONE aumenta, enquanto ele sobrevoa a plantação.	* *

fig. 43. fragmento da cena 37A, do Roteiro de *Madalena*
(Madiano Marcheti, Thiago Gallego, Thiago Ortman e Tiago Coelho, 2018)

O DRONE se aproxima ainda mais da soja, passa por cima de uma pequena faixa de floresta e logo depois por outra plantação.	*
	*
Depois de um tempo, o DRONE ultrapassa a nuvem de fumaça preta da queimada.	*
	*
Já muito baixo, o DRONE segue o verde da soja por um tempo até que de súbito estaca no céu.	*
	*
Ao longe, de costas, MADALENA caminha lentamente sobre a plantação. Conforme caminha, ela se afasta do DRONE.	*
	*

fig. 44. fragmento da cena 37A, do Roteiro de *Madalena*

(Madiano Marcheti, Thiago Gallego, Thiago Ortman e Tiago Coelho, 2018)

A primeira evocação da atmosfera está no uso do drone e a definição de seu ângulo zenital. A sensação de sobrevoar a atmosfera é alterada pela velocidade da câmera. A cena retém nossa atenção por seu ponto de vista incomum.

Assim como Cristiano, não contemplamos a imagem de forma relaxada, mas com certa expectativa de encontrar com Madalena. A atmosfera concreta se faz presente pela fumaça que interfere o voo do drone. De cima, vemos a devastação causada pelo plantio exagerado e suas consequências geradoras de poluição. Até que, de repente, Madalena aparece. Ela se movimenta lentamente, ao contrário do drone, promovendo um conflito entre os tempos presentificados na cena. Ela atravessa esse cenário, se afastando de nós. Segue para outra direção, outro futuro, outra natureza, diferente dessa, artificial, que a câmera está registrando. Ela se destaca entre a plantação, pois não pertence àquele cenário. A cena é simbólica, traz à tona o tema que reflete a distinção entre a natureza domada e a natureza espontânea presente no filme: a heteronormatividade domada como o plantio, enquanto que a transgeneridade espontânea, livre, como as matas nativas e resistentes em meio a plantação de soja.



fig. 45. Reprodução da cena 37A de *Madalena* (Madiano Marcheti, 2021)



fig. 46. Reprodução da cena 37A de *Madalena* (Madiano Marcheti, 2021)



fig 47. Reprodução da cena 37A de *Madalena* (Madiano Marcheti, 2021)

O silêncio, as elipses recorrentes na narrativa, a omissão dos laços com Madalena, reflete a potência de expressar o tema por conta do efeito das analogias construídas através do texto e reproduzidas em imagens. O que é natureza domada está presente no universo de Luziane e Cristiano, enquanto o que é uma natureza espontânea, está presente no universo de Madalena, que só é revelado no terceiro ato. As analogias entre esses corpos, parece criar um símbolo para o que o filme se propõe denunciar.

Graças ao uso do subtexto, o texto pode ser menos óbvio e literal. Palavras vão sobrar porque o espectador inconscientemente vai acumulando imagens carregadas de carga semântica durante a visão do filme ou a leitura do roteiro. (Cruz, 2014, p. 86, tradução minha)¹⁸

¹⁸ Gracias al uso de este tipo de subtexto, el texto podrá ser menos obvio y literal. Sobrarán palabras, porque el espectador, de manera inconsciente, habrá ido acumulando imágenes llenas de carga semántica durante la visión de la película o la lectura del guión.

Em uma conversa com o diretor e roteirista Madiano Marcheti, o mesmo pontuou suas intenções e se referiu aos dois universos como natureza domada e natureza espontânea. Sendo o segundo, presente apenas no terceiro ato, quando as amigas de Madalena vão até sua casa para lhe entregar um desfecho digno e afetuoso.

Madalena é um roteiro todo feito a partir de elipses de tempo, criando uma atmosfera temporal específica, paralela, mas ainda assim realista, quando esses cortes não rompem com a lógica linear da história, que assume as buscas dos personagens por seus destinos e desejos. A impressão transmitida quase sugere que tudo acontece ao mesmo tempo, enquanto Luziane procura emprego, Cristiano procura Madalena e Brenda, Iolanda, Francine, Tiffany, Raphael e Nádia procuram por seus próprios futuros.

Normalmente, o tempo de uma história é comprimido usando o elipsismo, um recurso narrativo que nos permite ir selecionando os momentos dramaticamente mais interessantes e prescindindo de todos aqueles que em nada contribuem para a história. O espectador está completamente acostumado a essa seleção natural da informação baseada em sua relevância dramática e não perde as <lacunas> omitidas, entendendo que o <corte> derivado das reticências é algo inato à linguagem audiovisual. (ibid, 2014, p. 88, tradução minha)¹⁹

As transições entre uma cena e outra permite que o espectador ainda acompanhe a narrativa, por conta da unidade dramática exercida pela Madalena, entre os atos. O leitor-espectador é capaz de suprir o que foi retirado: os laços entre os personagens e o tempo do desaparecimento da protagonista, em um exercício inconsciente.

Os cortes temporais são uma ferramenta capaz de criar perguntas na mente do leitor-espectador, aproximando-o ainda mais da experiência, mesmo que ao final não haja respostas literais para tudo que está em suspenso na ausência de Madalena.

A montagem paralela e a elipse de tempo são elementos fundamentais da estrutura do roteiro do filme analisado e é interessante perceber sua eficácia desde sua escrita, pois muitas vezes, parecem suprir as necessidades de continuidade, típicas de uma narrativa clássica. Os roteiristas trabalham os momentos cinematográficos desde a escrita do texto, posto que as elipses aqui servem para algo além do que uma simples passagem de tempo. O que é incluído no roteiro é tão importante quanto o que conscientemente é escolhido para se deixar de fora (ibid, 2014, p.96, tradução minha), nesse sentido, a ocultação trabalha diretamente na construção de relacionamentos superficiais entre os personagens.

¹⁹ Normalmente, el tiempo de una historia se comprime mediante la utilización de la elipsis, un recurso narrativo que nos permite ir seleccionando los momentos dramáticamente más interesantes y prescindiendo de todos aquellos que no aportan nada al relato. El espectador está completamente habituado a esta selección natural de información en función de su relevancia dramática y no echa en falta de los <<huecos>> omitidos. Entiende que el <<corte>> derivado de la elipsis es algo innato al lenguaje audiovisual.

Da mesma forma, a ocultação não apenas ajuda a manter o suspense, mas pode nos obrigar a propor alternativas metafóricas para a visualização de certas ações que nossa história precisa conter, mas que não devem ser mostradas, se quisermos garantir a cumplicidade do público com nossos personagens até o final (ibid, 2014, p. 97, tradução minha)²⁰

Dessa forma, me parece que cortar o que há de envolvimento com a morte de Madalena é uma forma de não reconstruir a imagem da violência que os corpos trans e travestis recorrentemente sofrem no Brasil, fortalecendo a posição autoral e a temática do filme.

Muitas vezes esquecemos que momentos de ligação podem estabelecer vínculos interessantes entre o conteúdo dramático e visual de duas cenas correlatas, seja para completar seu significado, seja para contradizê-lo. Por isso, é conveniente sempre considerar o que é o fim de uma cena e sua ligação com o início da próxima? Podemos ligá-los de alguma forma significativa que nos sirva para mais do que apenas fazer a história continuar? Somos capazes de gerar alguma associação visual que gere ironia, contraste ou surpresa? (ibid, 2014, p.98)²¹

No terceiro ato, acompanhamos o universo de Bianca, Iolanda, Francine, Tiffany, Raphael e Nádia são as pessoas que diferem do território e indivíduos não apresentados até então. Apesar de possuírem os corpos mais ameaçados da narrativa, elas não parecem recuar, nem se deixar oprimir. Pelo contrário, se manifestam de forma livre e espontânea. São como a natureza que resistiu a devastação do agronegócio no Brasil.

As imagens com maior poder metafórico tendem a estar perfeitamente ligadas à narrativa, não importa se estão ou não associadas aos cânones tradicionais do que é belo ou sublime. Um cartão postal de um aterro sanitário pode conter um grande momento de revelação. Trata-se de fazer com que aquela imagem tenha um forte valor conotativo, carregada de chaves para enriquecer o conteúdo da história, e a posição moral de quem a está contando em relação ao tema abordado (ibid, 2014, p. 66)²²

²⁰ Asimismo, la ocultación no solo ayuda a mantener el suspense, sino que puede obligarnos a proponer alternativas metafóricas a la visualización de ciertas acciones que nuestro relato necesita contener, pero que no conviene mostrar, si queremos asegurar la complicidad del público con nuestros personajes hasta el final.

²¹ A menudo, olvidamos que los momentos de engarce pueden establecer lazos interesantes entre el contenido dramático y visual de dos escenas contenido dramático y visual de dos escenas correlativas, ya sea para completar su significado o para lativas, ya sea para completar su significado o para contradecirlo. Por eso, conviene plantearse siempre cuál es el final de una escena y su conexión con el principio de la siguiente. ¿Podemos ligarlos de alguna manera significativa que nos sirva para algo más que para hacer que la historia continúe? Somos capaces de generar alguna asociación visual que genere ironía, contraste o sorpresa?

²² Las imágenes con más potencia metafórica tienden a estar perfectamente engarzadas con la narración. No importa que estén asociadas o no a los cánones tradicionales de lo que es bello o sublime. La postal de un vertedero puede contener un gran momento de revelación. Lo que se trata es de conseguir que esa imagen disponga de un valor connotativo poderoso, cargado de claves para enriquecer el contenido de la historia, y el posicionamiento moral de quien la está contando en relación al tema que acuerda.

A imagem registra um território que é coberto por plantações e pelas máquinas de plantio, nessa lógica aparentemente sem saída, há uma cidade de fazendeiros e sua periferia, planejada para atender as fazendas locais. Mas, entre o mar de soja e a pobreza, é possível encontrar ilhotas de mata nativa.

Perante a lei brasileira, é obrigatório manter intacta as áreas de APP - (área de preservação permanente) preservadas, ou sejam: os topos dos morros, nascentes e cursos d'água. É obrigatório também registrar e manter 20% da propriedade como área de Reserva Legal. A área de Reserva Legal, além da preservação ambiental, também pode ser usada para fins de geração de renda do pequeno produtor. A Lei 12.651/12 é que regulamenta as áreas de APP e Reserva Legal, que garantem muito pouco para um futuro sustentável, no entanto, estão presentes enquanto direito no território brasileiro. Assim como as leis de proteção a corpos em situação de risco, como mulheres e pessoas LGBTQIAPN+, que deveriam ser protegidas pelo estado, mas parecem falhar quando observamos dados e informações sobre violência e ataques contra esses grupos.

Ao conhecer o universo de Madalena, a comparação é inevitável, as personagens apresentadas são um frescor de vida. Estão no futuro, não teriam que habitar o passado, se não fosse pela morte de Madalena, onde são obrigadas a lidar com a realidade que quer oprimi-las a qualquer custo.

Não há uma resolução evidente para o caso de assassinato de Madalena, pois aqui parece ser mais interessante falar sobre novos caminhos promissores do que desfechos trágicos. Elas apontam para o que há de mais positivo, a natureza espontânea que elas representam.

É na interpretação de Madalena, a partir do contexto cultural retratado, que é possível estabelecer conexões claras entre forma e subtexto, que resultam em uma interpretação do trabalho do autor e do tema, para nos ajudar a reconhecer alguns recursos poéticos aplicáveis na construção do roteiro. O tema não foi explicado abertamente, evitando cair em dogmatismo e simplificações, mas houve um exercício entre as imagens, com a ideia de perceber o tema através delas.

Por outro lado, quando as ideias são transformadas em imagens, esse discurso revela e desliza de forma natural e quase imperceptível para a parte reflexiva do cérebro do espectador, sem que seja necessário deixar de manter ativa a parte mais sensorial e sensível. Dessa forma, ele não apenas não se sente lecionado, mas também pode

permanecer emocionalmente conectado a seus personagens, enquanto desfruta da história (Cruz, 2014, p. 76)²³

E no país que mais mata pessoas trans e que está perdendo partes importantes do território para o agronegócio, a possibilidade de sustentar e recuperar a vida se encontra na natureza nativa e nos corpos livres em sua expressão máxima. Não poderia haver melhor final para representar um desfecho sensível para Madalena, pois suas iguais que ficam, vivem assim como ela: são livres.

69 **EXT. FLORESTA / BEIRA DO RIO - UM TEMPO DEPOIS** *

BIANCA está em cima do tronco alto de uma árvore que sobrepõe parcialmente o rio.

Dentro do rio, NÁDIA e FRANCINE riem e incentivam que a amiga pule.

FRANCINE

Vai, mana! Pula fazendo carão.

BIANCA sobe até o meio do tronco, se segura e deixa o corpo suspenso sobre o rio. Os pés distantes da água, os braços esticados seguram o tronco.

NÁDIA sai da água e sobe o barranco.

NÁDIA

Segura aí, Brendinha. Onde tá o celular?

NÁDIA corre até a mochila e procura o celular.

BIANCA começa a rir, não aguenta e solta os braços. Mergulha fundo no rio.

O MERGULHO E A RISADA DE BIANCA ECOAM PELA FLORESTA.

fig. 48. fragmento da cena 69, do Roteiro de *Madalena*



fig. 49. Reprodução da cena 69, *Madalena* (Madiano Marcheti, 2021)

²³ En cambio, cuando las ideas se transforman en imágenes, dicho discurso se difumina y se cuele de manera natural y casi imperceptible en la parte reflexiva del cerebro del espectador, sin necesidad de dejar de mantener activa la parte más sensorial y sensitiva. De este modo, no solo no se siente aleccionado, sino que puede seguir conectado emocionalmente con sus personajes, sin dejar de disfrutar de la historia.

Símbolos e significados que surgem da própria história, são imagens representativas do universo criado pela própria história, são expressões que surgem do tema, ultrapassam o filme e alcançam o espectador.

É quando a narração e a poesia avançam de forma natural em uma narrativa que o roteiro possibilita sonhar o filme, em camadas completas e profundas. Certos recursos poéticos acusam a intenção de cada filme, que pode ser marcada pela capacidade de tornar visível o invisível por meio de palavras funcionais que o cinema irá converter em imagens puras (Cruz, 2014, p.150, tradução minha).

Os recursos técnicos da linguagem cinematográfica estão presentes no processo de formar cenas simbólicas e a atmosfera é o auge da concepção de uma interpretação possível, sendo sua presença enérgica, o meio ligante, entre leitor-espectador, tema e subtexto. São essas imagens que nos permitem sonhar despertos, imagens que estão sempre ligadas à intenção do autor e o que ele quer expressar.

Conclusão

Como tudo na escrita de um roteiro é intencionado pelo desejo do autor, faz-se necessário concluir refletindo sobre as possibilidades de uma cena performática cinematográfica, com a intenção de transmitir algo que nasce no roteirista, que é transferido pela atmosfera e alcança o corpo de quem lê e assiste.

A força da montagem reside nisto, no fato de incluir no processo criativo a razão e o sentimento do espectador. O espectador é compelido a passar pela mesma estrada criativa trilhada pelo autor para criar a imagem. O espectador não apenas vê os elementos representados na obra terminada, mas também experimenta o processo dinâmico do surgimento e reunião da imagem, exatamente como foi experimentado pelo autor. (Eisenstein, 1947, p. 29)

É a partir da ideia de performance que recorro do pensamento de Eisenstein (1947), sobre escrever uma cena, onde ele explica como trabalhar a montagem por meio do processo de colocar seu corpo em cena, enquanto um ator, mesmo que em um processo imaginativo.

Segundo Eleonora Fabião, em *Corpo Cênico, Estado Cênico* (2010), imaginar transforma a matéria e rememorar transforma a matéria. O corpo cênico experimenta espaço e tempo potencializados, assim como, também pode potencializar espaço e tempo, por meio da investigação da temporalidade e da espacialidade, podendo até ocupar dimensões simultâneas do real. Sendo o nexos do corpo cênico o fluxo, o que é passageiro, a efemeridade, que Fabião aciona o corpo fluido e fluidificante enquanto matriz espaço-temporal da cena.

O estado de fluidez é um estado alterado de consciência, ou seja, um comportamento fora dos padrões cotidianos de conduta, provocado pela realização de uma ação que envolve o agente de forma total. Aqui, “controlar a situação” é lançar-se com precisão. O autor contrapõe a ações automatizadas, dispersas e desatentas ao mundo, relações desautomatizadas, íntegras e engajadas de perceber, gerir e gerar o real. (Fabião, 2010, p. 322)

O corpo cênico se percebe em cena e por isso consegue gerir o real, ele está cuidadosamente atento a si, ao outro e ao meio. É o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A capacidade de conhecer e habitar este presente dobrado que determina a presença do ator.

A qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção. O passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas do presente. (ibid, 2010, p. 322)

A qualidade de presença é uma qualidade que pode ser agregada ao ato de escrever um roteiro. Visto que é necessário manipular e agenciar as formas do real, do presente, do

passado e futuro para manipular a imagem e a compreensão da contação de história. A atenção torna-se assim uma pré-condição da ação cênica.

Essa questão de se colocar em cena dialoga muito com a intenção do autor, seu posicionamento, a montagem e seu caráter de presentificação ao elaborar uma cena. É uma ferramenta possível de manipular a atenção do leitor-espectador e envolvê-lo, enquanto outro corpo cênico, fazê-lo sentir o que é sentido no ato de escrever a cena, fazê-lo imaginar além da história contada, a partir de sua própria realidade, acessar outras ficções e novas realidades. Ativar o corpo, parece se assemelhar com o potencial que a atmosfera tem de provocar sensações no indivíduo que se permite parar e contemplá-la. A experiência é facilitada ao se relacionar com as energias, ao compor uma atmosfera fílmica em cada fragmento.

Como o corpo cênico experimenta, imaginar implica memória, rememorar implica imaginação e ambos os movimentos se realizam na atualidade fenomenológica do fato cênico. Além disso, ator é criatura capaz de realizar insólitas operações psicofísicas como, por exemplo, transformar memória em atualidade, imaginação em atualidade, memória em imaginação, imaginação em memória, atualidade em imaginação, atualidade em memória. É sua alta vibratibilidade e sua fluidez que permitem essas operações psicofísicas. É sua inteligência psicofísica que abre dimensões para além da dicotomia ficção x realidade. (ibid, p. 323)

O corpo cênico e os desdobramentos da palavra fazem parte de quem escreve. E sua possibilidade de criar relações a partir das perspectivas imaginadas é o que pode criar imagens, ou, relações com quem irá partilhar da experiência. Esse corpo cênico, elabora uma cena performática, através da relação que o texto e a palavra estabelecem com o corpo de quem escreve e com o de quem lê. A partir da construção de perspectiva e atmosfera, sentimentos são manifestos, então, o leitor-espectador é inserido, se tornando também um corpo cênico, e criando uma relação performática, de experiência fílmica durante a leitura.

Segundo Marja-Riitta Koivumäki, em *Abordagem Dramatúrgica no Cinema, elementos da Dramaturgia Poética nos Filmes de A. Tarkovsky* (Dramaturgical approach in cinema - elements of poetics dramaturgy in A. Tarkovsky films, tradução minha), é possível pensar a relação do corpo que escreve com o corpo que assiste, através da sua noção de dramaturgia e da performance cinematográfica. Ao escrever um roteiro, a autenticidade criativa de um roteirista parece estar ligada a esses fatores.

Entendo a dramaturgia como o uso de qualquer material selecionado durante o processo de criação com o objetivo de construir uma performance (cinematográfica) para o espectador experimentar (Koivumäki, 2010, p. 36, tradução minha)²⁴

²⁴ I understand dramaturgy as the use of any material selected during the creation process for the purposes of building a (cinematic) performance for the viewer to experience.

Em sua tese, Koivumäki, trata de como os estudos acadêmicos percebem o roteiro, em sua maioria, partindo das convenções clássicas e aristotélicas, típicas de manuais, e questiona como ainda há poucas pesquisas que partem do teatro e da dramaturgia para abordar as questões de roteiro.

Parece haver uma contradição entre a narrativa causa-efeito clássica e a narração poética, que pode construir uma narração por meio de uma série de associações. No entanto, ambas parecem complementares e naturalmente dotadas de um processo de escrita de roteiro que não precisa se restringir a apenas um estilo.

A tese de Koivumäki se propõe a amparar um pensamento sobre o potencial performático do roteiro. Pensar a performance cinematográfica é ferramenta essencial para que um autor escreva um roteiro com a intenção de afetar, tendo como um desses recursos o desenvolvimento do trabalho de atmosferas em cenas.

Esse estado de espectadorialidade, influenciado pelas energias presentes em uma determinada imagem, que é acessado através das afetações do corpo, a partir da linguagem cinematográfica, é um novo estado de consciência que o corpo apreende por meio das escolhas autorais. Por isso me parece tão pertinente olhar para a dramaturgia enquanto um ato experimental do autor que pensa em seu espectador.

Marvin Carlson (Carlson 2006: 19) enfatiza que uma performance é sempre preparada para alguém por alguém, o que significa que a atividade dramaturgical envolve a presença do autor e é, portanto, uma qualidade importante da ontologia da dramaturgia. Concordando com Carlson ao me referir ao 'autor', não me refiro especificamente ao roteirista, nem ao diretor, mas a qualquer pessoa artisticamente responsável, ou seja, que faz escolhas e decisões para construir a experiência do espectador. Portanto, considero os responsáveis artísticos, sejam eles o diretor de fotografia, o designer de som ou o editor, etc., como autores, tanto quanto o diretor ou o roteirista, se eles fizeram escolhas e decisões durante o processo de desenvolvimento criativo do futuro filme. (ibid, p. 38, tradução minha)²⁵

Dentro dessa lógica, posso incluir o trabalho do roteirista ao pensar todos os elementos visuais do filme. Não há uma invasão de departamento, um desejo de alterar a direção, mas a intenção de fazer um filme, assim como todos os envolvidos nas circunstâncias do trabalho audiovisual. O texto é só mais uma etapa desse processo. Por isso, penso que cada

²⁵ Marvin Carlson (Carlson 2006: 19) emphasizes that a performance is always prepared for somebody by somebody, which means that dramaturgical activity involves the presence of the author and is thus an important quality of the ontology of dramaturgy. In agreement with Carlson when referring to 'the author', I do not refer specifically to the screenwriter, nor to the director, but to any person who is artistically responsible, that is, who makes choices and decisions to build the viewer's experience. Therefore, I regard those artistically responsible, be they the cinematographer, the sound designer or the editor, etc., as authors, as much as the director or the screenwriter, if they have made choices and decisions during the creative development process of the future film.

departamento pode se disponibilizar a criar, experimentar livremente, em função da experiência audiovisual final.

Koivumäki entende que qualquer pessoa envolvida no processo de criação de um filme é um autor, mesmo um produtor, com menos participação criativa, é um autor que produz sem intenções expressivas.

Todos os filmes têm um criador, mas não necessariamente um autor como criador. (Livingston 1997: 141) Neste estudo, 'o autor' é entendido como um criador, como uma pessoa ou como um autor coletivo. Portanto, não é apenas o autor que é o elemento definidor da dramaturgia, é o autor como criador com uma intenção expressiva. (ibid, p.38, tradução minha)²⁶

Acredito que o trabalho da atmosfera cinematográfica é fundamental no ato de sentir a imagem e por isso observá-la na composição de cenas me parece tão essencial. A atmosfera é parte dessa intenção expressiva do cinema, pois também surge a partir de escolhas estéticas intencionais. Os gestos dos roteiristas estão presentes nos filmes analisados, muito provavelmente porque também são diretores da obra, mas a intenção aqui é ver como esse trabalho é feito.

Marcar o tempo, a luz, possíveis cores, o ambiente, os detalhes de personagens, seus efeitos e o clima da cena, intencionalmente, a fim de provocar um sentimento, é função do corpo que escreve. Por isso, tratar o leitor enquanto um intérprete envolvido da história, assim como no filme, é fundamental. E não convertê-lo a um receptor passivo, ao explicar cada escolha, cada sentimento, cada ação do personagem (Cruz, 2014, p. 31, tradução minha). Ao pensar o leitor-espectador enquanto um objetivo presente no ato de escrever, possibilitamos o posicionamento do corpo que escreve na mesma relação de receptor. Como gostaríamos de ver? E de nos sentir?

A atmosfera fílmica funciona como uma ferramenta que enriquece a análise cinematográfica (Gil, 2002, p. 141) e enriquece a escrita do roteiro. Por isso, ela parece cumprir bem sua função narrativa, pois fica entre ser um componente da imagem fílmica e uma sensação a ser percebida pelo espectador. É algo possível de idealizar no roteiro e que vai influenciar na recepção do espectador.

Tais cenas atmosféricas, dificilmente não produzem efeito complementar à narrativa. Ao mesmo tempo, esse tipo de cena acaba por revelar o posicionamento moral de quem escreve, ou pelo menos, como o filme pretende abordar determinado tema - como foi visto em

²⁶ All films have a maker, but not necessarily an author as a creator. (Livingston 1997: 141) In this study, 'the author' is understood as a creator, as one person or as a collective author. Therefore, it is not only the author who is the defining element of dramaturgy, it is the author as a creator with an expressive intention.

Madalena e a ausência da protagonista; em *Boi Neon* e a não performance de gênero de Iremar e Galega; e em *Temporada*, quando o autor subverte os estereótipos de uma comunidade periférica, onde a mudança de vida é possível.

São imagens que expandem o ponto de vista do autor. O trabalho da atmosfera expande a cena, pois torna-a expressiva, dilatada, comunicativa e singular. Por isso, Coral ressalta a importância de conhecer muito bem a base temática da história.

A abordagem dramaturgical proposta na tese de Koivumäki, combina o autor, a obra de arte (performance) e o destinatário em um continuum do autor ao destinatário. Enfatizando a atividade dramaturgical e a performance cinematográfica, como decisões artísticas e criativas. É a partir do processo de análise das cenas citadas anteriormente, que cada detalhe descrito toma uma forma particular. A montagem de uma cena é um elemento essencial em roteiro com atmosfera mais plástica, como *Boi Neon*, pois a escolha de *como* expor a cor da iluminação é essencial para perceber a transformação da atmosfera entre as cenas do filme. Assim como, o close proposto nos olhares de animais em *Madalena*, as escolhas autorais perpassam o tema proposto a todo momento ao longo dos roteiros analisados.

Nesse processo, a atividade dramaturgical no roteiro refere-se à tomada de decisão do autor na composição e disposição dos elementos narrativos, dos personagens, da relação entre eles, da composição dos eventos da história que os personagens vivenciam e do diálogo. (ibid, 2010, p. 39, tradução minha)²⁷

Os elementos clássicos são carregados de justificativas pautadas em sua efetividade, em seus muitos anos de tradição e uso, e de fato, possuem alto valor narrativo, mas não deveriam definir o ofício de uma obra, como o roteiro, se, afinal, parece haver muitas formas de contar histórias, especialmente quando contamos com o aparato técnico do cinema. Por isso que as cenas mais simbólicas parecem conter um caráter mais expressivo do que explicativo, especialmente, quando a atmosfera trata de impressões mais subjetivas.

A dramaturgia, pensada além dos paradigmas clássicos, pode proporcionar a composição de eventos mais preocupados com a capacidade poética do roteiro, do que estrutural. Koivumäki propõe um esquema que se inicia no autor, que está associado ao tema e ao significado da obra, para então, o mesmo realizar a atividade dramaturgical, e desta forma alcançar o que ela chama de performance cinematográfica, que se concretiza na experiência do espectador. Segundo a mesma, o ato de escrever um roteiro é pensar em como o espectador vai se sentir ao ver a cena, que pode ser alcançada através da composição de uma atmosfera.

²⁷ In this process dramaturgical activity in screenwriting refers to the decision making of the author within the composition and arrangement of narrative elements, the characters, their relationship with each other, the composition of story events that the characters experience, and the dialogue.

São os elementos dramáticos de uma história cinematográfica através dos quais o autor é capaz de transmitir seus pensamentos ao espectador, sendo o pensamento, algo relativo ao tema ou significado da história. Apesar de *Temporada* ter apenas um tema evidente, como a mudança de uma mulher, existem outros que estão tratados ainda de forma mais sutil, como a identificação da protagonista com sua cor, pois ela sai de uma cabelo alisado para um corte afro. Podemos identificar também através do som e das imagens a vivência da periferia, que dialoga com o racismo cultural no Brasil, assim como, uma forte relação com a memória, quando nos deparamos com fotos em diferentes cenas.

A personagem Juliana está presente em quase todo o roteiro. É uma mulher, negra, acima do peso, e que vai para Contagem para trabalhar no combate à dengue, pois foi chamada com urgência através de um concurso que havia feito há vários anos, que ela mesma achava que já tinha expirado. No roteiro, a intenção é falar de personagens negros falando de racismo nas entrelinhas. Há uma mudança no visual de Juliana, que tem a ver com a questão do empoderamento negro feminino. Esse roteiro continua com a intenção de retratar a periferia com respeito, não associando os moradores desses bairros periféricos a coisas como tráfico de drogas, violência ou algo do tipo. (Novais, 2021, p. 44)

As escolhas pessoais de Novais, ficam evidentes em *Temporada* por conta dos seus relatos publicados no livro. O diretor e roteirista também trabalhou enquanto agente de endemias e é original de Contagem. Dessa forma, a relação do autor se torna explícita na composição das cenas do longa-metragem.

O termo ‘performance’, especialmente na língua inglesa, é aplicado principalmente no contexto do teatro. Quero enfatizar as qualidades performativas do filme no sentido de que foi especificamente composto pelo(s) autor(es) para ser recebido e vivenciado pelo espectador. ‘Triagem’ é um termo muito técnico para isso. Recorro ao ‘cinematográfico’ para agregar suas qualidades ao filme e para diferenciar entre uma performance ao vivo e uma performance gravada. (Koivumäki, 2010, p. 39, tradução minha)²⁸

A atmosfera fílmica possui um potencial influenciador, como se possibilitasse o meio ideal para a sensação de performance. Especialmente, porque seu afeto é subjetivo e relativo, é apenas possível através da capacidade de percepção individual de cada um. Fato é que cada atmosfera cinematográfica se transforma de acordo com a cena, com os elementos em relação à cena.

²⁸ The term ‘performance’, especially in the English language, is mainly applied in the context of the theatre. I want to emphasize the performative qualities of the film in the sense that it was specifically composed by the author(s) to be received and experienced by the viewer. ‘Screening’ is too technical a term for this. I resort to ‘cinematic’ to attach its qualities to film and in order to differentiate between a live and a recorded performance.

Em *Boi Neon*, os espaços oníricos, referente à vida noturna da vaquejada, projetam uma experiência completamente diferente daquele território da seca. Eles são plásticos, sensoriais, coloridos e irreais. A essência da temática, ou do protagonista vaqueiro que quer ser estilista, é compreensível através do trabalho da atmosfera. A atmosfera promove a experiência da leitura e antevê o filme, parece carregar a essência de cada cena até o espectador.

Essência: etimologicamente, é uma questão do ser, da seriedade. A essência me interessa porque nada é sociológico nela. É o que você não recebeu dos outros, o que não veio de fora, o que não é aprendido. (Grotowski, 2015, p. 3)

Segundo Koivumäki, o elemento mais importante da tragédia aristotélica é a composição dos eventos, que também confere significado à noção moderna de dramaturgia (Koivumäki apud Heinonen et al. 2012: 97) e é também assim que a autora entende a atividade dramática: as decisões artísticas e criativas tomadas pelo autor para criar uma composição de eventos que comunica o pensamento do autor e que então é atualizado na performance (ibid, p. 39, tradução minha). Sem necessariamente corresponder às lógicas de causa e efeito, mas pensando na composição de eventos, na composição de cada elemento da cena, com a intenção de vivenciar um aspecto da vida, inatingível, antes da experiência fílmica.

Naturalmente, a proposta de colocar a experiência em cena, dialoga com um caráter mais poético do roteiro, o que atravessa o ponto de vista de sua autonomia, que normalmente é muito vinculada à produção cinematográfica, ao caráter técnico e questionável quando os filmes são considerados de um diretor.

O elemento crucial para definir a independência estética do roteiro do ponto de vista dramático é explorar sua contribuição para a performance cinematográfica e a relação do espectador com ela. (ibid, 2010, p. 48)²⁹

A atmosfera parece ser central na experiência performática do leitor-espectador que se relaciona com o poético do roteiro, pois promove uma presentificação e instiga a criação subjetiva de significado, a partir de um texto criado para ser visto e experimentado.

Quando há uma identificação com a câmera que filmou as sequências e a autoridade narrativa, há uma participação direta (e imaginária) do espectador, acompanhado do sentimento de onipotência e onipresença, um ponto de vista privilegiado da história. É uma identificação primária, que pode ser aproximada a multiplicidade de pontos de vista que estão na base da montagem de filmes narrativos-representativos clássicos. Essa relação, contribui

²⁹ The crucial element in defining the aesthetic independence of the screenplay from dramaturgical point of view is to explore its contribution to the cinematic performance and the viewer's relationship with it.

para o processo de identificação, pois impõe-se ver o que é mostrado. Típica de filmes construídos através de uma continuidade linear narrativa.

Segundo Bordwell, a lógica da espetatorialidade clássica é exercida através do conhecimento prévio que o público possui desse tipo de narrativa. A motivação "realística", no modo clássico, consiste em estabelecer conexões reconhecidas como plausíveis pelo senso comum (2005, p. 295), assim a motivação composicional, por sua vez, consiste em realçar as associações importantes de causa e efeito. Não tornando o espectador necessariamente em passivo, mas provocando operações cognitivas específicas que não são menos ativas pelo fato de serem habituais e familiares.

Gil diz que quando os comportamentos dos objetos da representação fílmica se afastam dos comportamentos e das motivações, ligadas aos códigos e às normas conhecidas dos humanos, tornam-se imediatamente do domínio do abstrato, pois, ao desembarcar em um espaço desconhecido, é natural uma busca pelas referências do real. Por isso, a impressão de realidade não é a principal para uma experiência performática cinematográfica, pois não é a representação do real que garante o engajamento afetivo e de identificação do espectador. É pela solicitação das cores, na escrita de *Boi Neon*, que imergimos nos desejos de cada personagem, esquecendo da realidade diurna que define suas rotinas e aceitamos suas condições mais artísticas, representadas na vida noturna.

É interessante pensar, que o papel do roteiro, em cenas com a atmosfera evidente, pode estar muito mais ligado em retratar essa imagem do real, mas também pode ser associado ao trabalho de retratar o mundo interior de um indivíduo, através da presentificação do corpo do leitor-espectador, pois é através da experiência que atingimos toda compreensão da história. Progressivamente, o espectador pode transformar sua relação com a realidade representada e esquecer a sala de cinema. Acaba por se esquecer de si, enquanto indivíduo, e projeta toda sua consciência na imagem fílmica. Nessa altura, deixa de ter consciência dos limites do seu corpo (e é esta ideia que interessa) porque há uma espécie de fusão com a imagem fílmica. (Gil, 2005, p. 73)

Essas escolhas não devem ser experimentadas diretamente pelo público, mas indiretamente por meio da performance cinematográfica. Como a "razão de ser" do roteiro é que ele seja apresentado e representado, as escolhas dramáticas dentro do roteiro só são atualizadas para o espectador por meio da performance cinematográfica. O espectador experimenta as soluções dramáticas emocionalmente ao se identificar com os personagens e cognitivamente ao interpretar e compreender o tema da história e o significado transmitido pela composição da história. Portanto, a independência estética do roteiro não se baseia

na experiência sensorial imediata do espectador com a obra, mas na experiência cognitiva e emocional indireta proporcionada pelas escolhas dramáticas dentro do roteiro e transmitidas ao espectador por meio da performance cinematográfica. (Koivumäki, 2010, p. 48)³⁰

Para a autora, a principal função de um roteiro é comunicar a composição e a visão da futura performance cinematográfica para a equipe de filmagem. Assim, a ‘literariedade’ da composição não deve atrapalhar a comunicação. Portanto, qualquer anotação que seja capaz de comunicar a visão futura do filme para a equipe é válida. (ibid, p. 49), dessa forma, a composição dramática proposta por Koivumäki auxilia pensar em como escrever a atmosfera.

Portanto, o roteiro é tanto uma obra de arte mental quanto uma coreografia, uma peça de teatro ou uma composição musical, e o valor estético e a independência estética do roteiro residem na composição, conteúdo e significado (com base nas decisões do autor) que o roteiro proporciona a performance cinematográfica. São também essas qualidades que diferenciam um roteiro de outro. (ibid, 2010, p. 49)³¹

Nesse contexto, pensar formas de expandir a cena, de escrever e descrever outros recursos narrativos como a atmosfera e seu trabalho na performance, parece determinante no desempenho do roteiro para os efeitos realizados nos filmes citados na presente pesquisa. Os elementos poéticos da dramaturgia parecem trabalhar para a expansão dos significados da cena na tela. A função dramática dos elementos poéticos analisados está intimamente ligada à expressão e exteriorização do mundo interior da personagem, do subtexto promovendo a manifestação da subjetividade e do tema, através de movimentos, olhares, corpos e suas emoções ou estado mental.

É assim que os três roteiros parecem exercer suas autonomias estéticas, criando uma forma autoral e fictícia de retratar determinadas realidades brasileiras. Ou, que parecem tentar recriar novas realidades brasileiras, visto que, seus personagens, não são submissos às condições impostas pelo imaginário social, seja de gênero, de raça, de classe e até mesmo de território. É na distorção do tempo real, que os filmes encontram novas propostas de

³⁰ Those choices are not meant to be experienced directly by the audience but indirectly via the cinematic performance. Since the “raison d’être” of the screenplay is for it to be presented and performed, the dramaturgical choices within the screenplay are only actualized for the viewer via the cinematic performance. e viewer experiences the dramaturgical solutions emotionally by identifying with the characters and cognitively by interpreting and understanding the story’s theme and the meaning conveyed by the story composition. erefore, the aesthetic independence of the screenplay is not based on the viewer’s immediate sensory experience of the work, but on the indirect cognitive and emotional experience contributed by the dramaturgical choices within the screenplay and conveyed to the viewer through the cinematic performance.

³¹ Therefore, the screenplay is as much a mental artwork as is choreography, a theatre play or a musical composition, and the aesthetic value and aesthetic independence of the screenplay lie in the composition, content and meaning (based on the author’s decisions) that the screenplay provides for the cinematic performance. It is also these qualities that differentiate one screenplay from another.

existência (e resistência) para cada história. Isso evidencia que, ao possuírem um potencial poético e simbólico, os espaços, o tempo e as ações dos personagens, têm o poder de despertar narrativas que incitam o público a criar significados que vão além do que é explicitamente retratado na tela.

A dramaturgia clássica tende a dar dicas sobre as emoções e pensamentos do personagem, sugerindo que algo está acontecendo sob a superfície; o subtexto adverte para o que o espectador não é capaz de ver ou ouvir, mas pode sentir e interpretar (Kallas 2010: 144). A dramaturgia poética parece funcionar de maneira oposta: ela exhibe e exterioriza em voz alta os estados mentais e emocionais do personagem, ao mesmo tempo em que toma liberdades artísticas para expressá-los. Isso não significa, entretanto, que o filme poético exclua o uso do subtexto. Adota o subtexto da maneira clássica, quando apropriado, e exhibe poeticamente o mundo interior do personagem. A relação entre o subtexto e a função da dramaturgia poética é interessante e merece um estudo mais aprofundado (Koivumäki, 2010, p.56)³²

É evidente que, ao discutirmos sobre a escrita cinematográfica, estamos nos referindo a uma forma de expressão que se encaixa no campo da linguagem audiovisual, capaz de criar mundos imaginários e concebíveis. No entanto, acredito que a partir do que foi visto, gostaria de encontrar, nesse processo de análise da atmosfera em cenas de roteiro, novas ferramentas que permitam pensar a narrativa, o ofício da escrita de um roteiro e as possibilidades de expansão das cenas, da criação de uma cena. É uma proposta difícil de concluir, pois qualquer processo criativo é poroso e específico, mas pareceu eficiente pensar nas possibilidades de abrir cenas com intenções diferenciadas e disponíveis na literatura acadêmica, que acessam condições mais autorais, com o desejo de, quem sabe, encontrar novos caminhos para concepção de narrativas em um roteiro.

Este estudo examinou as teorias da atmosfera cinematográfica, como método operatório, suas certas regularidades e possíveis impressões, para a produção de roteiros e suas narrativas cinematográficas. O estudo é composto por três capítulos, tendo como denominador comum a abordagem da escrita do invisível e formas de expressão da estética de cada cena, para compor atmosfera nos roteiros de *Boi Neon*, *Temporada* e *Madalena* em que o trabalho da cena e da montagem, do som e da subjetividade temática, de cada filme, serve como premissa primordial para a análise do roteiro e da pesquisa.

³² Classical dramaturgy tends to give hints about the emotions and thoughts of the character by implying that something is happening underneath the surface; subtext advertises to what the viewer is not able to see or hear, but can sense and interpret (Kallas 2010: 144). Poetic dramaturgy seems to function in an opposite manner: it loudly displays and externalizes the mental and emotional states of the character, while taking artistic liberties in expressing it. This does not mean, however, that poetic film excludes the use of subtext. It adopts subtext in the classical way, where appropriate, and displays poetically the inner world of the character. The relationship between subtext and the function of poetic dramaturgy is interesting and deserves further study.

O estudo abordou a noção de atmosfera, definido por Inês Gil, e observou seu papel nos filmes e roteiros de Gabriel Mascaro, Madiano Marcheti e André Novais Oliveira, em busca das ferramentas para compor o invisível, o trabalho estético das imagens descritas, nos filmes de atmosfera. No processo, foi possível observar o potencial estético do roteiro, na montagem, na composição de cenas simbólicas e nas escolhas autorais, um trabalho poético possível para o roteirista utilizar em sua obra. Os achados revelam que os três roteiros utilizam noções de narrativa clássica e que também as transcendem, com a intenção de promover uma continuidade de sentidos e significados, através do trabalho da escrita, com cenas que se expandem até afetar o leitor-espectador, através dos elementos inseridos na sugestão de uma atmosfera.

A conclusão que ascende por meio da pesquisa é que o tema moldado através da diegese do filme está intimamente ligado à criação de uma atmosfera ativa e específica, assim como, nos detalhes reveladores do roteiro, que podem partir da ambientação, da linguagem cinematográfica, de elipses e analogias, pois são esses detalhes que podem dar a completude de uma cena dita de estabelecimento, ou expositiva. A atmosfera filmica, nas cenas analisadas, se revela enquanto uma ferramenta expressiva, que pode narrar algo, no processo de escrita de um roteiro.

Foi visto em *Temporada* o trabalho da atmosfera fazendo-se revelar e exprimindo o tema através da escrita, quando esta se refere ao ambiente, ao ar, ao som, ao espaço e ao tempo. Especialmente, quando o autor escreve detalhes referentes à paisagem. E, como foi visto na cena 21, como o terror interno de uma personagem pode se fazer aparente através da atmosfera dramática, manifestando um subtexto. Da mesma forma, foi visto como alternar uma atmosfera dramática e uma abstrata, capaz de suspender a atmosfera predominantemente realista do filme e causar uma alteração temporal.

Como a atmosfera se manifesta de forma independente em cada fragmento, se fez necessário olhar para o trabalho das cenas. A partir desse intuito, foi revisto o que manuais consagrados por roteiristas costumam dizer sobre esse elemento do roteiro, houve uma breve revisão de Bordwell, Douglas, Field e McKee. Em sua maioria, os manuais estão normalmente preocupados com a noção de regras clássicas, aristotélicas, e, especialmente estruturais, havendo pouco sobre expressão de conteúdo, além da motivação de um personagem. Pois então, parece ser, na despreocupação com regras clássicas, que o roteirista pode observar a cena de outro aspecto, já que, é na aparente flexibilização de certos paradigmas canônicos, que conseguimos encontrar cenas expositivas estabelecendo relação com o conteúdo trabalhado no roteiro. Contrariando os manuais, as cenas sem ação parecem

ter algo a acrescentar, quando não estamos observando roteiros com uma estrutura clássica, por isso, essa revisão foi útil para repensar cenas mais preocupadas com exprimir do que explicar.

Na presente pesquisa, não há intenção de desclassificar regras que funcionam para contação de uma história, pelo contrário, afinal, elas estão presentes nos filmes analisados; há, no entanto, o desejo de tentar observar algo que permita ver a criação de uma cena genuína e inovadora para um cinema autoral, um roteiro autoral, especialmente, quando esse está associado ao desejo de retratar uma cultura. Um filme mais comprometido com a experiência e o registro de determinada vivência do que com uma jornada heróica.

Após essa revisão, foi necessário pensar em outros atributos para composição de uma cena e a ferramenta evidente para ordenamento de uma situação é a montagem, teorizada por Eisenstein. Primeiramente foi estudada a ideia de direção psicológica, com Pudovkin, no ato de organizar uma cena. Depois, no exercício da montagem podemos perceber como os planos, os enquadramentos, os movimentos de câmera se relacionam com a criação de novos significados, pois são capazes de elaborar uma atmosfera para o filme por vir. O auge dessa composição parece estar na justaposição de imagens, pois foi visto, através da análise de *Boi Neon*, que na articulação de elementos distintos, de imagens distintas em uma cena, que o leitor-espectador pode se aprofundar em discursos criados pela história.

É na criação de uma imagem-total, que o tema se faz mais uma vez acessível e criativo, possibilitando a interpretação sobre a cultura representada de diferentes formas. Também estabelece uma relação com o leitor-espectador, agregando novos sentidos ao filme. A composição de uma atmosfera, mais uma vez se revela narrando algo sobre determinada cena.

Da mesma forma, também foi visto, a partir da cena Cabeça de Cavalo, que muitas vezes, frases ou cenas expositivas, conseguem dar conta de uma intenção, alinhada ao desejo do autor, para alcançar fenômenos específicos, como uma imagem e som que emanam impressões e criam uma atmosfera. Visto que, cada cena age e trabalha para confluências de energias específicas, o que, na escrita de uma cena parece se impor para propor o trabalho estético da atmosfera, é a montagem.

A partir do livro *Imagens Narradas*, de Coral Cruz, observamos que o trabalho fundamental da criação de imagens, do cuidado com a formatação da cena, se assemelha muito com o que Cruz chama de direção do olhar dentro de uma cena e Pudovkin chama de direção psicológica. O leitor-espectador precisa ser dirigido a fim de ter uma experiência específica. São as formas de manipular *como* vemos a cena, influenciando na forma filmica.

Então, refletimos sobre a possibilidade de criar símbolos específicos para cada histórica, a fim de criar uma imagem comunicativa, que faça transparecer o tema e o subtexto, sendo essa, uma cena mais poética, preocupada com a expressão desses símbolos internos, uma cena simbólica. A atmosfera que emana dessas imagens comunica algo que é subjetivo e efetivo para compreensão. Como foi visto através do livro de Cruz, o leitor-espectador é acostumado aos efeitos poéticos do cinema e, por isso, dará conta de completar as cenas com informações a partir de sua própria interpretação.

No roteiro de *Madalena* encontramos o silêncio como primeiro recurso poético e sua condição de expressar a protagonista ausente através da atmosfera. A partir disso, foi vista a provocação que esse tempo dilatado pelo silêncio provoca no leitor, o convidando a compor os vazios deixados pela protagonista. Logo depois, observamos o trabalho das cenas simbólicas ao fazer revelar a atmosfera abstrata futurista e também ao colaborar para a apreensão do tema, sendo a atmosfera o condutor essencial entre tema e leitor-espectador.

Por último, no terceiro capítulo, observamos como a narrativa de *Madalena*, entrecortada pelas elipses, pode promover a ativação do leitor-espectador, convocando-o a entregar novos significados à história, como por exemplo, a relação casual entre os personagens Luziane, Cristiano e Madalena, que não possuem nenhum laço afetivo explicitado através da história.

No geral, as cenas aqui analisadas, quando descritas parecem elaborar algo que é, inicialmente invisível, mas que se expõe na composição de uma cena. Esses novos sentidos são agregados a partir de frases que parecem ser puramente expositivas, mas que a partir da montagem, da ambientação, da complexidade do tema e do subtexto, conseguimos alcançar algo que a atmosfera quer comunicar. Cada frase conta, pois toda informação elaborada em uma cena de roteiro é proposital. Também é possível perceber quais expandem suas intenções, borrando os limites da leitura, causando o efeito de leitura dupla, a que possui a colaboração mais acentuada do leitor-espectador.

André Novais de Oliveira compartilha em seu diário de produção de "Temporada" sua preocupação com a criação da atmosfera do filme. Essa mesma preocupação é evidente em uma conversa com Madiano Marchetti, em "Madalena", que destaca a importância do som e das sensações transmitidas pela contemplação da imagem fílmica.

Os roteiros selecionados para esta pesquisa servem como precursores desses filmes que enfatizam a atmosfera e, assim, projetam exemplos para pensar a atmosfera enquanto uma ferramenta narrativa para o roteirista. Talvez, devido ao fato de os três roteiristas também serem diretores, há uma maior atenção a essas qualidades estéticas, o que me leva a refletir

sobre quem tem permissão para influenciar a criação da experiência estética audiovisual e quem não tem. No entanto, na presente pesquisa, apesar de os roteiristas analisados serem também diretores, a proposta estética está direcionada no texto e, posteriormente, projetada na tela com a mesma intenção original do roteiro, colocando em uso a atmosfera como um recurso efetivo para o roteirista.

Filmografia

1. Boi Neon (Gabriel Mascaro, 2015)
2. Madalena (Madiano Marcheti, 2021)
3. Temporada (André Novais Oliveira, 2018)

Fichas técnicas reduzidas**1. Título original:** Boi Neon**Direção:** Gabriel Mascaro**Roteiro:** Gabriel Mascaro**Produção:** Rachel Ellis**Montagem:** Fernando Epstein e Eduardo Serrano**Fotografia:** Diego Garcia**Gênero:** Drama**País:** Brasil, Uruguai, Holanda**Ano:** 2015**COR / Digital****Duração:** 101 minutos**2. Título original:** Madalena**Direção:** Madiano Marcheti**Roteiro:** Madiano Marcheti, Thiago Gallego, Thiago Coelho, Thiago Ortman**Produção:** Marcos Pieri, Clélia Bessa, Joel Pizzini, Sérgio Pedrosa, Beatriz Martins**Produção Associada:** Rosane Svartman**Produtor de linha:** Vandrê Ventura**Direção de Fotografia:** Guilherme Tostes, Tiago Rios**Montagem:** Lia Kulakauskas**Direção de Arte:** Rocio Moure**Figurino:** Preta Marques**Maquiagem:** Dani Shuña**Design de Som:** Bernardo Uzeda**Trilha Sonora:** Junior Marcheti**Empresa Produtora:** PoloFilme e Raccord Produções**Coprodução:** Viralata Produções e Terceira Margem**Elenco:** Natália Mazarim, Rafael de Bona, Pamella Yule**3. Título original:** Temporada**Escrito e Dirigido:** André Novais Oliveira**Produtora:** Filmes de Plástico

Elenco: Grace Passô, Russão Apr, Rejane Faria, Hélio Ricardo, Ju Abreu, Renato Novaes, Sinara Teles e Janderlane Souza

Produção: André Novais Oliveira, Gabriel Martins, Maurilio Martins e Thiago Macêdo Correia

Produção executiva: Thiago Macêdo Correia

Direção de produção: Marcella Jacques

Fotografia: Wilssa Esser

Direção de arte: Diogo Hayashi

Figurinos: Rimenna Procópio

Som: Tiago Bello e Marcos Lopes

Montagem: Gabriel Martins

Música original: Pedro Santiago

World Sales: FiGa Films

Distribuição: Vitrine Filmes

Bibliografia

- AMARAL, C. O. do. Ela: o amor nos filmes e pelos filmes. **Lumina**, [S. l.], v. 11, n. 1, 2017.
- BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. **Teoria contemporânea do cinema**, v. 2, p. 277-301, 2005.
- BORDWELL, David. **Poetics of cinema**. Routledge, 2012.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. A linguagem secreta do cinema. **Nova Fronteira**, 1994.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. Reflexões de um roteirista. **Revista Contracampo**, n. 10/11, p. 99-110, 2004.
- CRUZ, Coral. **Imágenes narradas: cómo hacer visible lo invisible en un guión de cine**. Laertes, 2014.
- Douglas, Pamela. **Writing the Drama Series: How To Succeed as A Professional Writer in TV**. 2013.
- EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002b.
- FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Contrapontos**, v. 10, n. 03, p. 321-326, 2010.
- FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro: EDITORA OBJETIVA LTDA, 1982.
- Furtado, Jorge. **Curso Roteiro: do início ao fim passando pelo meio**. B_arca. 2020.
- GIL, Inês. A atmosfera como figura fílmica. **Actas do SOPCOM, VI LUSOCOM e II Ibérico**, v. 1, p. 141-146, 2005.
- GIL, Inês. **A atmosfera fílmica como consciência**. 2002.
- GIL, Inês. **A atmosfera no cinema: o caso de "A sombra do caçador" de Charles Laughton entre onirismo e realismo**. Fundação Calouste Gulbenkian : Fundação para a ciência e a tecnologia : Ministério da ciência e do ensino superior, Lisboa. 2005.
- GIL, Inês. **O som do silêncio no cinema e na fotografia**. 2011.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura**. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2014.

GROTOWSKI, Jerzy. "Performer". **eRevista Performatus**, Inhumas, ano 3, n. 14, jul. 2015. ISSN: 2316-8102.

KOIVUMÄKI, Marja-Riitta et al. **Dramaturgical approach in cinema: elements of poetic dramaturgy in A. Tarkovsky's films**. Aalto University, 2016.

Marcheti, Madiano et al. **Madalena**. 2018.

MARTINS, Índia Mara; DE MEDEIROS, Theresa Christina Barbosa. Perspectivas para refletir sobre o novo realismo a partir da representação do espaço e da atmosfera sobrenatural em *Quando eu era vivo*. **Rebeca-Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, v. 8, n. 2, p. 213-237, 2019.

MASCARO, Gabriel et al. **Boi neon**. Cinemien. 2016.

MCKEE, Robert. **Story. Substância, Estrutura, Estilo e os princípios da escrita do roteiro**. Arte e Letra Editora. 2006.

OLIVEIRA, André Novais, **Roteiro e diário de produção de um filme chamado Temporada**. Editora Javali. 2021

PASOLINI, Pier Paolo, O ROTEIRO COMO "ESTRUTURA" QUE QUER SER OUTRA "ESTRUTURA". **Esferas**, ano 11, vol. 2, no 21, maio-agosto de 2021.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. 1998.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 2005.