INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

EMILIANO MORAES D'AVILA MELO

# A INDIVIDUAÇÃO DA PERSONAGEM E SUA JORNADA ARQUETÍPICA FEMININA: UM ESTUDO DE *QUE HORAS ELA VOLTA?*




Niterói
2026

EMILIANO MORAES D'AVILA MELO

# A INDIVIDUAÇÃO DA PERSONAGEM E SUA JORNADA ARQUETÍPICA FEMININA: UM ESTUDO DE *QUE HORAS ELA VOLTA?*

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense, como requisito para a obtenção do grau de Mestre.

Linha de pesquisa: Narrativas e Estéticas.

Orientadora:
Prof.ª Drª. Marina Cavalcanti Tedesco

Niterói, RJ
2026

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

M528i Melo, Emiliano Moraes d'Avila
A individuação da personagem e sua jornada arquetípica feminina : um estudo de Que Horas ela Volta? / Emiliano Moraes d'Avila Melo. - 2026.
227 p.: il.

Orientador: Marina Cavalcanti Tedesco.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense, Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2026.

1. Narrativa. 2. Gênero. 3. Roteiro cinematográfico. 4. Cinema brasileiro. 5. Produção intelectual. I. Tedesco, Marina Cavalcanti, orientadora. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

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 **EMILIANO MORAES DAVILA MELO,** na forma em que se segue:

Aos 23 (vinte e três) dias do mês de fevereiro de dois mil e vinte e seis às 14:30 horas, por videoconferência, no Instituto de Artes e Comunicação da Universidade Federal Fluminense, Rua Prof. Lara Vilela, 126, São Domingos - Niterói/RJ, instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **EMILIANO MORAES DAVILA MELO** formada pelos seguintes professores doutores: Marina Cavalcanti Tedesco (orientadora - presidente da banca - UFF), Cleise Furtado Mendes (UFBA), Anna Faedrich Martins Lopez (UFF), Antonio Carlos Amancio da Silva (UFF). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra ao discente para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado**: "A INDIVIDUAÇÃO DA PERSONAGEM E SUA JORNADA ARQUETÍPICA FEMININA: um estudo de *Que horas ela volta?*"**. Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o discente, 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:

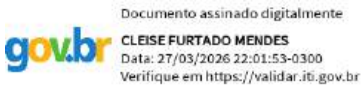
A banca destaca a qualidade e a clareza da escrita, as quais se somam a uma revisão bibliográfica consistente e ao exercício constante da crítica, resultando em uma dissertação questionadora e que traz contribuições para dilemas centrais na dramaturgia contemporânea. Aponta que o trabalho excede as exigências para um mestrado e recomenda a publicação, que sinaliza desenvolvimentos futuros.

Assim, a banca considerou o discente APROVADO ( X ) NÃO APROVADO ( ).

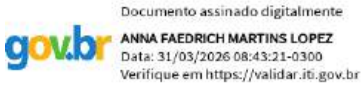
Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Profa. Dra. Marina Cavalcanti Tedesco, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

gov.br Documento assinado digitalmente
MARINA CAVALCANTI TEDESCO
Data: 12/03/2026 12:57:48-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

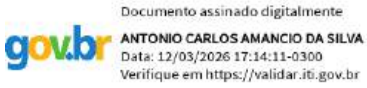
**Profa. Dra. Marina Cavalcanti Tedesco**
**(Orientadora - presidente da banca - UFF)**




**Profa. Dra. Cleise Furtado Mendes (UFBA)**




**Profa. Dra. Anna Faedrich Martins Lopez (UFF)**




**Prof. Dr. Antonio Carlos Amancio da Silva (UFF)**

A Leleco, meu gato, meu filho.

## AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal Fluminense, por me proporcionar essa formação.

A minha orientadora, Prof.ª Marina Tedesco, por aceitar esse desafio de forma tão carinhosa e acolhedora. Por seu cuidado e força com as palavras.

À banca examinadora, por aceitar o convite. Prof.ª Cleise Mendes, por sua leitura atenta e suas significativas observações, na banca de qualificação, quando este estudo ainda era gestado. Prof. Antonio Amancio pela leitura e considerações na qualificação e pela reedificante conversa aos pés da Baía de Guanabara. Prof.ª Anna Faedrich, por todo o valor que sua disciplina agregou à minha formação e pela simpatia e gentileza sempre.

À Prof.ª Lúcia Ramos Monteiro, pelas primeiras orientações. Às Professoras Danielle Parfentieff de Noronha, Eliane Ivo, Karla Holanda e Mariana Baltar, que também influenciaram diretamente minha formação do mestrado. A meus colegas, pela companhia e pela troca.

A Anna Muylaert, por ceder gentilmente o roteiro *Que horas ela volta?* e me conceder uma entrevista.

A minha mãe, Tânia, e meu pai, Aurélio, por me ofertarem extensa bibliografia e considerações sobre os estudos junguianos, mas principalmente pelo eterno apoio, sobretudo em uma fase tão desafiadora material e espiritualmente.

A meus filhos e netos, animais não humanos, que me permitem ser um humano melhor e me enchem a vida de amor e sentido. Natália Rosa, pela parceria, carinho e cuidado com toda nossa família.

A meus amigos, a família humana que eu escolhi, cuja presença é minha maior alegria. Naiana Borges, pela companhia e pela partilha.

A minha terapeuta, Paola Picorelli, pelo cuidado e amparado, sobretudo nos momentos em que a dor da alma era tão grande que podia ser sentida no peito.

Muito obrigado!

*As personagens mais memoráveis e fascinantes tendem a ter não apenas um desejo consciente, mas também um inconsciente.*

*A grande escrita não apenas revela seu verdadeiro caráter, como cria um arco de mudança em sua natureza interior.*

Robert Mckee

## RESUMO

Este trabalho examina a construção do arco de personagem e suas implicações para as questões de gênero, o discurso narrativo e a estrutura da história, a partir do diálogo entre teoria narrativa, estudos de roteiro e críticas feministas. Parte-se da suposição de que os modelos de estrutura narrativa amparados na Jornada do Herói privilegiam a progressão dos conflitos externos e o arco da história, oferecendo recursos limitados para a construção do arco de personagem.

Com base na revisão da dialética entre trama e personagem, o estudo propõe uma redefinição da tridimensionalidade da personagem, articulando as dimensões da caracterização, da ação e da aflição. Em seguida, à luz das críticas feministas, analisa a insuficiência da Jornada do Herói para representar experiências femininas e problematiza a generização dos arquétipos. Na sequência, associa o arco de personagem ao conceito de individuação de Carl Jung e a jornadas arquetípicas femininas, além de relacionar diferentes tipos de arco de personagem e mostrar as implicações do mesmo para a estrutura, o tema e o argumento moral da narrativa.

Metodologicamente, o trabalho adota uma abordagem comparativa centrada nos modelos de estrutura narrativa, examinando sua capacidade de prever conflitos internos e de sistematizar o desenvolvimento subjetivo do(a/e) protagonista. Para isso, analisa As 31 Funções (Vladimir Propp), A Jornada do Herói (Joseph Campbell) e A Jornada do Herói (Christopher Vogler), evidenciando suas limitações na construção do arco de personagem. Em contrapartida, examina A Jornada da Heroína (Maureen Murdock), A Promessa da Virgem (Kim Hudson) e Os 22 Passos (John Truby), demonstrando que estes modelos conferem maior ênfase à transformação subjetiva do(a/e) protagonista.

A pesquisa compreende, ainda, um estudo de caso em que estes três modelos são aplicados ao roteiro do filme *Que Horas Ela Volta?*, de Anna Muylaert, por meio de análise comparativa e engenharia narrativa reversa. Por fim, apresentam-se reflexões empíricas decorrentes dessa aplicação, complementadas pela análise do arco da protagonista e pela síntese estrutural e conceitual da história.



**Palavras-chave**: teoria da narrativa; arco de personagem; estrutura narrativa; estudos de roteiro; jornada do herói; jornada da heroína; promessa da virgem; 31 funções; 22 passos; gênero; literatura comparada; análise fílmica; *Que horas ela volta?*.

## ABSTRACT

This study examines the construction of the character arc and its implications for gender issues, narrative discourse, and story structure, drawing on a dialogue between narrative theory, screenwriting studies, and feminist criticism. It proceeds from the premise that narrative structure models based on the Hero's Journey prioritize the progression of external conflicts and the story arc, offering limited resources for constructing the character arc.

Based on a review of the dialectic between plot and character, the study proposes redefining character three-dimensionality by articulating the dimensions of characterization, action, and affliction. It then analyzes, in light of feminist criticism, the Hero's Journey's inadequacy in representing female experiences and problematizes the gendering of archetypes. Subsequently, it links the character arc to Carl Jung's concept of individuation and to female archetypal journeys, while also relating different types of character arcs and demonstrating its implications for the narrative's structure, theme, and moral argument.

Methodologically, the study adopts a comparative approach focused on narrative structure models, examining their capacity to predict internal conflicts and systematize the protagonist's subjective development. To this end, it analyzes The 31 Functions (Vladimir Propp), The Hero's Journey (Joseph Campbell) and The Hero's Journey (Christopher Vogler), highlighting their limitations regarding character arc construction. Conversely, it examines The Heroine's Journey (Maureen Murdock), The Virgin's Promise (Kim Hudson), and The 22 Steps (John Truby), demonstrating that these models place greater emphasis on the protagonist's subjective transformation.

The research also includes a case study in which these three models are applied to the screenplay of the film *The Second Mother*, by Anna Muylaert, using comparative analysis and reverse narrative engineering. Finally, empirical reflections arising from this application are presented, complemented by an analysis of the protagonist's arc and a structural and conceptual synthesis of the story.



**Keywords**: narrative theory; character arc; narrative structure; screenwriting studies; hero's journey; heroine's journey; virgin's promise; 31 functions; 22 steps; gender; comparative literature; film analysis; *The Second Mother*.

**SUMÁRIO**

**INTRODUÇÃO ..... 19**

**1. NARRATIVA E GÊNERO ..... 24**

1.1. PERSONAGEM E SUAS DIMENSÕES ..... 24

1.2. A JORNADA DO HERÓI ..... 30

1.3. CRÍTICAS À JORNADA DO HERÓI ..... 32

1.4. ARQUÉTIPOS E GÊNERO ..... 45

**2. ARCO DE PERSONAGEM ..... 52**

2.1. CONTEXTO E CONCEITO ..... 52

2.2. INDIVIDUAÇÃO ..... 54

2.3. JORNADAS ARQUETÍPICAS FEMININAS ..... 57

2.4. TIPOS DE ARCO DE PERSONAGEM ..... 59

2.4.1. Elementos dramáticos ..... 59

2.4.2. Cargas de valor ..... 69

2.5. IMPLICAÇÕES DO ARCO DE PERSONAGEM ..... 76

2.5.1. Moral ..... 77

2.5.2. Estrutural ..... 78

2.4.3 Temática ..... 80

**3. ESTRUTURAS NARRATIVAS ..... 82**

3.1. AS 31 FUNÇÕES (PROPP) …..... 82

3.2. A JORNADA DO HERÓI (CAMPBELL) ..... 85

3.3. A JORNADA DO HERÓI (VOGLER) ..... 87

3.4. A JORNADA DA HEROÍNA (MURDOCK) ..... 95

3.5. OS 22 PASSOS (TRUBY) ..... 99

3.6. A PROMESSA DA VIRGEM (HUDSON) ..... 104

3.7. CRÍTICAS ÀS JORNADAS ARQUETÍPICAS FEMININAS ..... 109

**4. *QUE HORAS ELA VOLTA?* ..... 112**

4.1. ROTEIRO ..... 112

4.2. HISTÓRIA ..... 119

4.3. ENGENHARIA NARRATIVA REVERSA ..... 120

4.4. REFLEXÕES SOBRE A ENGENHARIA NARRATIVA REVERSA .... 176

4.5. INDIVIDUAÇÃO DE VAL E SÍNTESE DA HISTÓRIA ..... 194

**CONCLUSÃO ..... 215**

**REFERÊNCIAS ..... 219**

BIBLIOGRÁFICAS - TEORIA ..... 219

BIBLIOGRÁFICAS - FICÇÃO ..... 225

CINEMATOGRÁFICAS ..... 226

VIDEOGRÁFICAS ..... 227

ENTREVISTA ..... 227

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES


Fig. 1 Princípio feminino e masculino (CANTUÁRIA, 2024, p. 19) ..... 48

Fig. 2 Três níveis de conflito (MCKEE, 2006, p. 144) ……..... 53

Fig. 3 Tema permeando a estrutura (TRUBY, 2024, p. 141) …… 77

Fig. 4 Espinha da estória - desejo consciente (MCKEE, 2006, p. 188) …… 79

Fig. 5 Espinha da estória - desejo inconsciente (MCKEE, 2006, p. 189) …… 79

Fig. 6 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 1) …… 113

Fig. 7 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 19) …….. 113

Fig. 8 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 62) ……... 113

Fig. 9 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 30) ……... 113

Fig. 10 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 52) ……. 114

Fig. 11 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 1) ……... 114

Fig. 12 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 72) ……. 114

Fig. 13 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 73) ……. 114

Fig. 14 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 65) ……. 114

Fig. 15 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 13) ……. 114

Fig. 16 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 88) ……. 114

Fig. 17 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 89) ……. 114

Fig. 18 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 84) ……. 114

Fig. 19 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 13) ……. 115

Fig. 20 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 94) ……. 115

Fig. 21 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 1) ……... 115

Fig. 22 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 2) ……... 115

Fig. 23 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 13) ……. 115

Fig. 24 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 25) ……. 115

Fig. 25 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 34) ……. 116

Fig. 26 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 40) ……. 116

Fig. 27 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 50) ……. 116

Fig. 28 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 62) ……. 116

Fig. 29 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 77) ……. 116

Fig. 30 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 88) ……. 116

Fig. 31 Sequence Approach (MUYLAERT, s.d., p. 33) …….. 117

Fig. 32 Estrutura dramática *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, s.d., n.p.) …….. 118

Fig. 33 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 1) ……... 123

Fig. 34 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 1-2) ……... 123

Fig. 35 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 2-3) ……... 124

Fig. 36 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 3) ……... 125

Fig. 37 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 4) ……... 125

Fig. 38 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 7) ……... 125

Fig. 39 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 7) ……... 125

Fig. 40 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 7) ……... 126

Fig. 41 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 5) ……... 126

Fig. 42 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 8) ……... 126

Fig. 43 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 10) ……. 126

Fig. 44 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 33-34) ……... 127

Fig. 45 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 10) ……. 127

Fig. 46 Cartaz do filme *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015) …….. 128

Fig. 47 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 4) ……... 129

Fig. 48 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 10) ……. 129

Fig. 49 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 10) ……. 129

Fig. 50 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 11) ……. 129

Fig. 51 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 25) ……. 131

Fig. 52 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 5-6) ……... 132

Fig. 53 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 11-12) ……... 134

Fig. 54 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 12) ……. 135

Fig. 55 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 17) ……. 138

Fig. 56 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 17-18) ……... 139

Fig. 57 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 19) ……. 140

Fig. 58 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 19) ……. 140

Fig. 59 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 19) ……. 141

Fig. 60 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 12) ……. 141

Fig. 61 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 12) ……. 141

Fig. 62 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 13) ……. 142

Fig. 63 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 20) ……. 142

Fig. 64 Fotograma do filme *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015) ……... 143

Fig. 65 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 24-25) ……... 144

Fig. 66 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 32) ……. 145

Fig. 67 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 37) ……. 145

Fig. 68 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 42) ……. 146

Fig. 69 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 49) ……. 146

Fig. 70 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 59) ……. 147

Fig. 71 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 73) ..... 147

Fig. 72 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 32-33) ..... 148

Fig. 73 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 57) ..... 149

Fig. 74 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 63) ..... 149

Fig. 75 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 38) ..... 150

Fig. 76 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 55) ..... 151

Fig. 77 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 65-66) ..... 151

Fig. 78 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 78) ..... 152

Fig. 79 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 59) ..... 152

Fig. 80 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 85) ..... 154

Fig. 81 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 75) ..... 155

Fig. 82 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 79) ..... 155

Fig. 83 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 81) ..... 157

Fig. 84 Fotograma do filme *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015) ..... 157

Fig. 85 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 61) ..... 158

Fig. 86 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 60-61) ..... 159

Fig. 87 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 68) ..... 160

Fig. 88 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 74) ..... 160

Fig. 89 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 80) ..... 161

Fig. 90 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 44) ..... 161

Fig. 91 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 82) ..... 162

Fig. 92 Fotograma do filme *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015) ..... 162

Fig. 93 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 70) ..... 163

Fig. 94 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 76) ..... 163

Fig. 95 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 85-86) ……... 164

Fig. 96 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 76) ……. 165

Fig. 97 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 76) ……. 165

Fig. 98 Fotograma do filme *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015) ……... 165

Fig. 99 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 88) ……. 166

Fig. 100 Fotograma do filme *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015) ……. 167

Fig. 101 Fotograma do filme *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015) ……. 167

Fig. 102 Fotograma do filme *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015) ……. 168

Fig. 103 Fotograma do filme *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015) ……. 168

Fig. 104 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 88) ……... 169

Fig. 105 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 90) ……... 170

Fig. 106 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 91) ……... 172

Fig. 107 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 92) …….. 173

Fig. 108 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 92) ……... 173

Fig. 109 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 93) ……... 174

Fig. 110 Fotograma do filme *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015) ……. 174

Fig. 111 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 92) ……... 175

Fig. 112 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 93) ……... 175

Fig. 113 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 93) ……... 176

Fig. 114 Fotograma do filme *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2015) ……. 176

Fig. 115 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 78) ……... 186

Fig. 116 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 78) ……...…… 186

Fig. 117 Escaleta a posteriori do filme *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, s.d., n.p.) .... 194

Fig. 118 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 85) ……... 198

Fig. 119 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 91) …….. 199

Fig. 120 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 59) ……... 200

Fig. 121 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 70) ……... 202

Fig. 122 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 85) ……... 203

Fig. 123 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 91) ……... 204

Fig. 124 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 92) ……... 204

Fig. 125 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 85) ……... 208

Fig. 126 Roteiro *Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013, p. 92) ……... 211

## LISTA DE TABELAS

TABELA 1 – Os 22 Passos (TRUBY, 2024, p. 314) …… 101

TABELA 2 – Vários nomes associados aos doze arquétipos principais (HUDSON, 2010, n.p) ……... 105

TABELA 3 – Comparação das histórias da Virgem e do Herói (HUDSON, 2010, n.p) …. 107

TABELA 4 – Os três atos de cada modelo (elaboração própria) ……. 179

TABELA 5 – Relação dos principais eventos do roteiro com os modelos (elaboração própria) ……... 188

# INTRODUÇÃO

Este estudo tem como objetivo geral examinar a construção do arco de personagem e sua relação com o discurso narrativo, com a estrutura da história e com as questões de gênero. A pesquisa parte de um problema que se delineou progressivamente a partir da prática profissional e do aprofundamento teórico no campo da escrita dramática. Nasce de uma experiência de mais de uma década como roteirista e estudioso da narrativa, período no qual foram analisados diversos modelos de estrutura, tanto em contextos criativos quanto acadêmicos. Para este estudo, considera-se modelo de estrutura narrativa o paradigma composto por etapas narrativas. Ao longo desse levantamento, que reuniu quase três dezenas desses modelos, tornou-se possível identificar recorrências, variações e, sobretudo, limites comuns a essas propostas estruturais.

A análise comparativa desses modelos evidenciou que, embora apresentem diferenças de nomenclatura, número de etapas e organização formal, muitos deles se agrupam em torno de princípios semelhantes, o que permitiu organizá-los segundo uma espécie de taxonomia baseada em características estruturais compartilhadas. Nesse processo, tornou-se cada vez mais evidente a predominância de modelos orientados prioritariamente para a progressão e resolução do arco da história – associado aos conflitos externos e aos eventos da trama. Em contrapartida, observou-se que poucos modelos ofereciam instrumentos claros e sistemáticos para a construção do arco de personagem – relacionado aos conflitos internos e à transformação subjetiva do indivíduo narrativo.

Essa constatação conduziu o estudo a uma revisão mais aprofundada da antiga dialética entre trama e personagem, debate que atravessa a teoria da narrativa desde a Antiguidade. A partir dessa revisão, e em diálogo com teorias modernas da narrativa e do roteiro audiovisual, tornou-se necessário examinar mais profundamente os limites entre o arco da história e o arco de personagem.

Nesse ponto, a aproximação com a Semiótica das Paixões – campo da Semiótica que estuda o efeito das paixões nos sujeitos (LEAL, 2021, p. 9) – contribuiu para aprofundar a compreensão do arco de personagem, ao deslocar o foco analítico “dos estados de coisas aos estados de alma” (GREIMAS; FONTANILLE, 1993). Embora este estudo não adote o esquema estrutural dessa corrente como modelo narrativo – por considerá-lo pouco intuitivo e

funcional tanto para criação quanto para  análise – sua teoria é mobilizada como suporte na compreensão dos conflitos internos e de seu impacto dramático. O diálogo entre diferentes teorias que se somam ao estudo permitiu investigar de que modo o arco de personagem se articula não apenas ao aprofundamento psicológico da mesma, mas também à estruturação do tema, do argumento moral e da ação dramática da história.

Ao avançar nessa investigação, verificou-se que, entre os numerosos modelos de estrutura narrativa analisados, apenas três apresentavam dispositivos mais consistentes para a construção de um arco de personagem. Esse dado chamou a atenção não apenas pela escassez, mas também por uma suposta coincidência: em um campo historicamente marcado pela predominância masculina, dois desses três modelos foram concebidos por autoras e fundamentados em jornadas arquetípicas femininas. Essa percepção levou a se problematizar a relação entre arco de personagem e jornadas arquetípicas femininas, não como afirmação essencialista, mas como hipótese a ser examinada criticamente.

O problema de pesquisa que orienta este trabalho pode, então, ser formulado da seguinte maneira: os modelos de estrutura narrativa hegemônicos – em sua maioria associados à Jornada do Herói – dispõem de instrumentos satisfatórios para a construção de um arco de personagem ou se restringem ao desenvolvimento de conflitos externos e de um arco de história? Em contrapartida, modelos mais atuais ou associados a jornadas arquetípicas femininas apresentariam maior adequação para a representação de transformações internas do sujeito narrativo?

Parte-se da hipótese de que os modelos baseados na Jornada do Herói – tal como formulados por Joseph Campbell, adaptados por Christopher Vogler e, em certa medida, antecipados por Vladimir Propp – são limitados no que diz respeito à previsão e ao desenvolvimento sistemático de conflitos internos do(a/e) protagonista, operando exclusivamente no plano das ações externas. Em oposição, modelos como A Jornada da Heroína, de Maureen Murdock; A Promessa da Virgem, de Kim Hudson; e Os 22 Passos, de John Truby, disporiam de mecanismos narrativos mais eficientes para a construção do arco de personagem.

No que tange às questões de gênero, o estudo compreende que pode haver uma confusão no uso dos termos **feminino** e **masculino**, pois eles possuem alguns significados distintos, podendo conter interseções ou não. Tais termos podem se referir a:

1. Sexo biológico: conjunto de características fisiológicas, incluindo a genitália, a genética (cromossomos XX ou XY), gônadas (ovários ou testículos) e hormônios. Ex: “Aquela criança é do sexo masculino”.

2. Aparência fenotípica: resultado da genética e da ação de hormônios femininos (estrógenos e progestágenos) ou masculinos (andrógenos) no corpo aparente. Ex: “Aquele rapaz tem um rosto feminino”.

3. Aparência comportamental: características associadas a estereótipos de gênero, como trejeitos físicos e estilo (vestuário, cabelos, pelos, unhas, produtos cosméticos). Ex: “Aquela mulher tem um jeito masculino”.

4. Gênero: identidade social (mulher ou homem), resultado das experiências íntima e cultural do indivíduo. Ex: autoria feminina (feita por mulheres); equipe masculina (composta por homens).

5. Arquétipos: dinâmica psíquica portadora de características associadas ao feminino ou masculino arquetípicos (ânima e ânimus), segundo a teoria de Carl Gustav Jung. Ex: jornada arquetípica feminina.

É importante esclarecer que, ao longo do estudo, a referência a jornadas arquetípicas femininas não implica a defesa de uma correspondência natural entre sexo biológico, gênero e trajetória narrativa. O trabalho reconhece os riscos teóricos e políticos envolvidos na generização dos arquétipos – isto é, na classificação de certos padrões de comportamento como masculino ou feminino – e aborda essa questão de maneira crítica. Ainda assim, opta-se por dialogar com teorias que utilizam essa nomenclatura por razões históricas, conceituais e comunicacionais, evitando anacronismos e buscando manter a inteligibilidade do debate.

Do ponto de vista teórico-metodológico, o presente estudo organiza-se em duas grandes fases. A primeira consiste em uma revisão bibliográfica crítica, que articula teorias da narrativa, semiótica, críticas feministas e psicologia analítica junguiana – especialmente no que se refere à teoria dos arquétipos e ao conceito de individuação. As abordagens decoloniais são consideradas igualmente de forma crítica, reconhecendo-se sua relevância, mas também seus limites no tratamento das questões de gênero. Ainda sobre uma perspectiva decolonial, justifica-se a ausência de modelos de estrutura narrativa brasileiros neste estudo em razão da quase inexistência deles[1].

[1] Até o início deste estudo só se conhecia um modelo de estrutura narrativa brasileiro, de Sônia Rodrigues, baseado no original de Propp (neoproppiano).

A segunda fase desenvolve um estudo de caso baseado em estudos de roteiro, literatura comparada e análise fílmica. Nesta porção, os modelos de estrutura narrativa A Jornada da Heroína (Murdock); A Promessa da Virgem (Hudson); e Os 22 Passos (Truby), são relacionados com o roteiro do filme *Que horas ela volta?* (2015), de Anna Muylaert. A primeira fase corresponde aos três primeiros capítulos da dissertação, enquanto a segunda se concentra no quarto capítulo, dedicado ao estudo de caso.

O primeiro capítulo debate fundamentos teóricos da narrativa, revisando a histórica dialética entre trama e personagem a fim de compreender seus limites conceituais e estruturais. A partir dessa discussão, propõe-se uma redefinição de tridimensionalidade da personagem, articulando motivos sintáticos e situando o arco de personagem no centro dessa questão. Além disso, o capítulo analisa a Jornada do Herói à luz de críticas feministas e femininas, bem como problematiza a generização dos arquétipos presente na teoria junguiana, discutindo suas implicações de gênero nos modelos estruturais da narrativa.

O segundo capítulo se dedica ao estudo do arco de personagem propriamente dito. Inicialmente, investiga-se a relação entre arco de personagem, jornadas arquetípicas femininas e o processo de individuação. Em seguida, são examinados o conceito de arco de personagem e alguns de seus tipos – segundo as teorias de Norman Friedman e de K. M. Weiland. Por fim, explora-se a relação do arco de personagem com a estrutura narrativa, o argumento moral e o tema central da história.

O terceiro capítulo examina os modelos de estrutura narrativa selecionados, avaliando suas capacidades de prever e sustentar um arco de personagem. Para isso, analisam-se três modelos fundamentados na Jornada do Herói e três modelos alternativos, investigando-se suas diferentes potencialidades estruturais em relação ao desenvolvimento do arco de personagem. Por último, são discutidas críticas feministas direcionadas a conceitos associados às jornadas arquetípicas femininas.

Para a análise dos seis modelos de estrutura narrativa, considera-se que os livros que apresentam tais paradigmas oferecem três níveis distintos de informação: (1) a capacidade autoexplicativa do modelo, expressa na nomenclatura adotada para cada etapa; (2) os conceitos associados a cada etapa da estrutura; e (3) o restante do arcabouço teórico presente nas obras. Este estudo adota um método centrado nos modelos enquanto ferramentas estruturais e não na totalidade das teorias de seus autores. Portanto, trabalha-se com os dois primeiros níveis, excluindo deliberadamente o terceiro.

Tendo em vista que nem todas as mudanças em uma história constituem arcos de personagem, examina-se primeiro se as etapas iniciais da estrutura apresentam conflitos internos. Considera-se que é do contraste com o início que se revela o tipo de mudança presente no fim. Portanto, entende-se que são as etapas iniciais que determinam se o modelo prevê um arco de personagem ou não. Por etapas iniciais compreendem-se todas aquelas que antecedem o evento que dispara a trama, acrescidas da reação imediata do(a/e) protagonista a esse gatilho, antes do início da confrontação ativa do problema. A análise verifica, primeiramente, se tais etapas contemplam conflitos internos e, em seguida, se há, ao longo da estrutura, conceitos que confirmem e desenvolvam essas tensões, de modo a completar o arco de personagem.

O quarto capítulo concentra-se no roteiro do filme *Que horas ela volta?*, escolhido por apresentar um arco de personagem claramente delineado e por retratar uma autoria brasileira e feminina, o que também contribui para uma perspectiva decolonial e para questões de gênero. Além disso, a história dialoga de forma significativa com questões de classe e poder. A opção pelo roteiro, e não exclusivamente pelo filme, fundamenta-se em teorias dos estudos de roteiro que reconhecem o texto escrito como obra independente e espaço privilegiado de decisão estrutural.

Neste capítulo, os três modelos selecionados são aplicados ao roteiro, em um processo de engenharia narrativa reversa. A análise envolve múltiplas comparações: entre os modelos de estrutura e o roteiro; entre o roteiro e o filme homônimo; e entre os próprios modelos, evidenciando semelhanças, diferenças e implicações narrativas. Ao final, os resultados deste estudo de caso são avaliados, relacionando-os com os conceitos trazidos ao longo da dissertação; bem com são suscitadas reflexões sobre a síntese do arco de personagem da protagonista e da história como um todo, em diálogo com outras críticas à obra de Muylaert.

Ao articular teoria, método e análise comparativa, este estudo busca contribuir para os estudos narrativos e para o campo da escrita audiovisual, oferecendo subsídios tanto para a reflexão crítica quanto para a prática criativa, ao problematizar os limites e as potencialidades dos modelos de estrutura narrativa no que diz respeito à construção do arco de personagem.

# 1. NARRATIVA E GÊNERO

## 1.1. PERSONAGEM E SUAS DIMENSÕES

A dialética sobre a primazia entre trama (enredo) e personagem é um dos debates mais antigos da teoria da narrativa, remontando à Antiguidade Clássica. Ao longo da história, a relação de hierarquia entre esses dois elementos fundamentais da narrativa foi extensamente discutida, passando por mudanças significativas que moveram – e continuam movendo – o foco da ação para o sujeito e vice-versa.

Luiz Carlos Maciel (2017, p. 33) recorda que Aristóteles foi o primeiro pensador – de que temos registros – da expressão dramática. O livro mais antigo que se conhece sobre o tema, *A Poética*[2] (séc. IV a.C.), descreve os seis elementos que constituem a tragédia: fábula, caráter, pensamento, elocução, canto e encenação (ARISTÓTELES, 2011, p. 36). Ele falava de tragédia, um gênero aparentemente específico, porque essa era a modalidade predominante de arte dramática, na cultura grega daquela época. Contudo, é possível perceber a presença desses elementos nos demais gêneros de narrativa dramática, tanto teatral como cinematográfica.

Aristóteles (2011, p. 36-38) caracteriza fábula como a imitação da ação, o mito, a combinação dos atos, a organização dos fatos. Caráter é conceituado como o que permite qualificar as personagens que agem, sua maneira de ser e também como aquilo que revela a decisão adotada. Pensamento ele descreve como a expressão do conteúdo do assunto ou a argumentação de uma ideia. A elocução consiste na fala, na escolha dos termos. O canto, segundo o autor, é o principal condimento do espetáculo. A encenação, por sua vez, trata-se da representação, dos atores e do cenário.

Desses seis elementos, dois deles – fábula e caráter – dizem respeito à trama e à personagem. O conceito de fábula encontra uma equivalência exata em trama ou enredo. Já caráter, segundo Aristóteles, não é exatamente a personagem, é o que a caracteriza. Considera-se essa imprecisão de interpretação como um dos grandes motivos da desavença. De todo modo, a partir da *Poética* nasce a consagrada discórdia da teoria da narrativa, pois o autor hierarquiza, de forma muito enfática, a importância desses elementos, julgando a fábula

[2] *Arte Poética* em algumas traduções, como a utilizada por este estudo.

como o mais importante na tragédia e o caráter como o segundo; seguido do pensamento, da elocução, canto e encenação.

> A parte mais importante é a da organização dos fatos, pois a tragédia é a imitação, não de homens, mas de ações, da vida, [...] sendo o fim que se pretende alcançar o resultado de uma certa maneira de agir, e não de uma maneira de ser. [...] a alma da tragédia é a fábula; só depois vem a pintura dos caracteres (ARISTÓTELES, 2011, p. 36-37).

Esse pensamento se sustenta até hoje e outros autores muito mais recentes seguem a mesma linha. "Perguntado sobre quais eram os três elementos mais importantes na elaboração de um roteiro, [...] William Goldman[3] respondeu: 'Estrutura, estrutura e estrutura'" (MACIEL, 2017, p. 50). Não apenas autores da literatura dramática corroboram com essa ideia, mas também críticos da literatura épica, como é o caso de Antonio Candido. O autor pensa o mesmo em relação à narrativa do romance e argumenta que a personagem "só adquire pleno significado no contexto", portanto, "a construção estrutural é o maior responsável pela fôrça e eficácia de um romance" (CANDIDO, 1972, n.p.).

A balança hierárquica entre estrutura (trama) e personagem só começa a entrar em equilíbrio a partir do século XIX, com a ascensão do Realismo e do romance psicológico. "O que é um personagem senão a determinação do incidente? O que é um incidente se não a ilustração do personagem?" (JAMES; GRAÇA, 1995, p. 33). Com esse célebre questionamento, Henry James celebra a natureza indissociável desses dois elementos, colocando-os em pé de igualdade e encarando-os como dois lados da mesma moeda.

Nesse período, a trama começou a ser vista como o resultado das escolhas e da psicologia interna das personagens. Autores como Lajos Egri criticaram abertamente o conceito aristotélico de subordinar o caráter à ação, o que foi chamado de "erro básico de Aristóteles" (EGRI, 1946, p. 90)[4]. Segundo Egri, a "alma" da história nada mais é do que a própria personagem. Para o autor, "Aristóteles estava enganado em sua época, e nossos estudiosos estão enganados hoje quando aceitam suas decisões sobre a personagem" (EGRI, 1946, p. 96).

Com o desenvolvimento desse ponto de vista, sobretudo após a ascensão do Modernismo, não tarda para a personagem virar o jogo. Com a mesma contundência da afirmação de Aristóteles, outras formas de expressão surgem em oposição, como "o fluxo de

[3] Escritor, dramaturgo e roteirista estadunidense, duas vezes vencedor do *Oscar* de melhor roteiro.
[4] Todas as traduções de textos originais em língua estrangeira nesta dissertação são de responsabilidade nossa, portanto, visando a fluidez textual, nenhuma delas terá a autoria discriminada.

consciência", gênero épico que, muitas vezes, sacrifica a progressão da trama em favor da exploração da subjetividade, reafirmando o enredo como um meio para revelar a personagem, e não um fim em si mesmo.

Essa antiga dialética envolve, na verdade, não apenas uma questão de opinião sobre o que cada autor considera mais importante na narrativa. Um outro ponto fundamental para entendê-la é que nem sempre os autores se referem aos mesmos conteúdos quando comparam sua importância. É como o dito popular que alude a comparar laranja com banana. O próprio Egri (1946, p. 93) reconhece que, após consultar inúmeros volumes em busca da resposta do que seria mais importante, personagem ou trama, ele conclui que a maioria dos escritos é confuso e incompreensível.

Para intensificar essa questão, existe ainda um problema de tradução, decorrente, em parte, de especificidades do inglês, que, mesmo não sendo a língua original, é a base para muitas traduções. Neste idioma, a tradução para personagem é *character*, que, por sua vez, também significa caráter. Quando Aristóteles declara a primazia da fábula sobre o caráter, ele não está exatamente reduzindo o valor da personagem, visto que o autor não se refere à personagem em si, mas às suas características. Todavia, como controlar as traduções e interpretações dos leitores se a mesma palavra carrega os dois sentidos?

Na tentativa de encerrar essa discussão, Robert Mckee retoma a teoria aristotélica e confronta dois diferentes conceitos, renomeando-os: *character versus characterization* (**personagem** contra **caracterização**). Segundo Mckee (2006, p. 105), "caracterização é a soma de todas as qualidades observáveis de um ser humano, tudo o que pode ser descoberto através de um escrutínio cuidadoso". Ciente da confusão em torno dessa questão, Mckee enfatiza o outro lado, chamando-o de **verdadeiro personagem**. De acordo com o autor, "O VERDADEIRO PERSONAGEM é revelado nas escolhas que um ser humano faz sob pressão – quanto maior a pressão, maior a revelação e mais verdadeira a escolha para a natureza essencial do personagem" (MCKEE, 2006, p. 106, grifo do autor).

Resumindo, o que Mckee faz é resgatar o pensamento de Henry James, reivindicando a **ação** (ou a estrutura) como parte da própria personagem, já que é ela quem age. Assim, o autor defende que esse antigo debate em torno da hierarquia entre personagem e trama é descabido, sugerindo que seria um problema meramente semântico. "Não podemos perguntar o que é mais importante, estrutura ou personagem, pois estrutura é personagem e personagem é estrutura. Eles são a mesma coisa e, portanto, um não pode ser mais importante que o

outro" (MCKEE, 2006, p. 105). Nas seguintes afirmações, o autor revela a relação funcional e intrínseca entre os dois elementos:

> A função da ESTRUTURA é criar pressões progressivamente construídas que forcem o personagem a enfrentar dilemas cada vez mais difíceis, fazendo escolhas de risco e [...] gradualmente revelando sua verdadeira natureza [...]. A função do personagem é trazer à estória qualidades da caracterização necessárias para fazer escolhas convincentes. [...] A combinação de qualidades deve permitir que o público acredite que o personagem poderia agir, e agiria, da maneira que age (MCKEE, 2006, p. 110, grifo do autor).

Nos dias atuais, a teoria da narrativa e principalmente o mercado profissional de audiovisual tendem a considerar esses dois aspectos como possíveis ênfases na narrativa. Nomeia-se como *plot-driven* (movida pela trama) histórias focadas em eventos externos, reviravoltas e ação. Por outro lado, denomina-se *character-driven* (movida pela personagem) histórias que miram os conflitos internos, motivações e emoções das personagens. Ou seja, não há uma hierarquização, mas sim uma percepção do que se sobressai ou do que conduz a narrativa.

Algumas correntes mais recentes da teoria da narrativa, a exemplo da Semiótica das Paixões, resgatam a velha discussão – atribuindo uma suposta superioridade à personagem – porém com uma abordagem diferente. Trata-se de correntes que compreendem a intrínseca relação entre trama e personagem e defendem histórias *character-driven*, entretanto já incluem um novo condimento ao debate, um terceiro elemento; ou o que este estudo chamará de terceira dimensão da personagem.

Um dos primeiros autores, de quem se tem registro, a tratar sobre a dimensionalidade das personagens é E. M. Forster, introduzindo a distinção entre personagens **planas** e personagens **redondas**. Para o autor, personagens planas são chamadas de "humores", "tipos" ou "caricaturas", e "são construídas em torno de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator nelas, iniciamos a curva em direção à forma redonda" (FORSTER, p. 103-104). Personagens redondas, no contexto de Forster, possuem múltiplos traços de personalidade, sendo equiparadas a uma ideia de tridimensionalidade. Na verdade, Foster se utiliza dos termos **plana** e **redonda** de uma forma metafórica e seu conceito se refere a nada mais do que personagens **simples** ou **complexas**.

O autor não distingue três dimensões na personagem. A tridimensionalidade, para Foster, está ligada à síntese de uma personagem complexa, o que revela uma fragilidade grande em seu conceito. Forster não oferece nada muito sistematizado, de forma que a

determinação se uma personagem é simples ou complexa – ou quantas ideias ou qualidades ela possui – acaba ficando a critério da opinião do autor. Foster (1927, p. 112-113) ainda usa expressamente o termo **bidimensional** para caracterizar personagens planas, mas não define o que seria cada um dessas dimensões, nem mesmo identifica duas delas. Isso deixa ainda mais explícito o caráter figurado da ideia de dimensão na teoria do autor.

Egri é considerado um dos principais autores – senão o principal – a definir a tridimensionalidade estrutural da personagem. Diferentemente de Forster, já materializa a ideia de complexidade em três dimensões claras e explícitas. De acordo com o autor e por ordem de simplicidade, são elas: fisiológica, sociológica e psicológica, sendo esta última o "produto das outras duas" (EGRI, 1946, p. 33-34).

As principais informações que o autor associa à **fisiologia** da personagem são: sexo, idade, estatura, peso, aspectos de aparência física, defeitos e doenças. Em **sociologia**, são essas as informações descritas: classe social, ocupação, nível de educação, vida familiar, religião, raça, nacionalidade, posição na comunidade, afiliações políticas e passatempos. Em **psicologia**, o autor enumera características como: vida sexual, padrões morais, ambição, frustrações, temperamento, atitude perante a vida, complexos, habilidades e talentos (EGRI, 1946, p. 36-37). Segundo Egri, é essa "estrutura óssea" que garante sucesso e longevidade a uma história.

A teoria de Egri é muito relevante, contudo, não traduz necessariamente essas dimensões em conflito, motor do drama. Este estudo propõe reconceituar a tridimensionalidade da personagem, retomando a proposta de Egri e articulando-a com as teorias de Aristóteles, de Mckee, da Semiótica das Paixões e dos estudos sobre o arco de personagem, a fim de compor uma definição própria. Para o presente trabalho, a existência da personagem se define da seguinte maneira: a primeira dimensão é a da caracterização, a segunda, da ação; e a terceira, da aflição.

1. Caracterização = características, caracteres (Aristóteles) = exposição
2. Ação = **trama**, fábula (Aristóteles), estado de coisa (Semiótica das Paixões) = **conflito externo** = arco da história
3. Aflição = **trama**, estado de alma (Semiótica das Paixões) = **conflito interno** = **arco de personagem**

A personagem unidimensional é composta apenas por caracterização, não se desenvolve ao longo de uma trama. Pode até contar uma história, mas não vive a história diante do leitor/espectador. Geralmente essas personagens existem em quadros de humor (mas não somente), criadas por comediantes. Com isso não se faz um julgamento de menor valor à comédia. Pelo contrário, para que uma personagem seja interessante tendo apenas uma dimensão geralmente precisa ser engraçada e possuir características bem marcantes.

A personagem bidimensional, além de possuir caracterização, também vive uma história. Nesta categoria, se encontra a maior parte das personagens que se pode conhecer, afinal, na maioria das vezes, uma personagem é conhecida justamente por sua história. Trata-se de personagens que se deparam com conflitos externos e agem diante deles, desenvolvendo-se ao longo de uma trama e criando, assim, um arco da história.

A personagem tridimensional, além de materializar as duas outras dimensões, ainda sofre com conflitos internos, que se desenvolvem ao longo da história. Note-se que a terceira dimensão também está associada à trama, pois a aflição precisa estar conectada com a estrutura para formar um arco de personagem (assunto tratado no próximo capítulo). Caso contrário, seria apenas mais um elemento da primeira dimensão.

Diferentemente da teoria de Egri, que apresenta uma perspectiva morfológica da tridimensionalidade da personagem, a abordagem adotada neste trabalho propõe uma leitura sintática da questão, em diálogo direto com a estrutura da narrativa. Este estudo não tratará da primeira dimensão, mas do confronto entre a segunda e a terceira, com ênfase nesta última e em seu desenvolvimento ao longo da narrativa, responsável pela formação do arco de personagem.

Esta seção deixa claro que a narrativa, portanto, requer o domínio não só do conteúdo da história, mas também de sua forma, pois ambos – forma e conteúdo – estão intrinsecamente ligados. Na prática, não existe conteúdo sem forma, simplesmente porque não existe história sem ser contada. A história enquanto comunicação e expressão artística só existe ao passo em que é transmitida. E os modelos de estrutura narrativa auxiliam justamente na composição harmônica entre forma e conteúdo.

Linda Seger (2007, p. 34) explica que roteiristas recorrem a métodos distintos conforme o tipo de roteiro. A autora defende que faz parte do ofício conhecer diversas técnicas e acioná-las de diferentes maneiras, de modo que, se uma não funcionar,

provavelmente outra o fará. Nesse sentido, ela afirma que “parte da arte de escrever e reescrever um bom roteiro consiste em encontrar uma estrutura forte o bastante para comportar a história” (SEGER, 2007, p. 38).

## 1.2. A JORNADA DO HERÓI

Geralmente quando se fala em Jornada do Herói, refere-se ao modelo de estrutura narrativa proposto por Joseph Campbell ou por Christopher Vogler. De fato, são os modelos desses autores que adotam essa nomenclatura. Entretanto, este estudo concebe a Jornada do Herói mais do que a estrutura em si, mas também o seu significado, entendendo-o como a representação de uma trajetória típica percorrida por um herói em antigas narrativas míticas. Portanto, embora a teoria de Campbell (autor original da intitulada Jornada do Herói) seja central neste estudo, incluiu-se também o modelo de Vladimir Propp na ideia de Jornada do Herói.

Apesar de resguardarem particularidades, as teorias de Campbell e de Propp possuem grandes semelhanças. O modelo de Propp também se baseia em antigos mitos heroicos, preserva a mesma síntese de jornada arquetípica (como será examinado no terceiro capítulo) e ainda foi criado antes do modelo de Campbell. Acredita-se que só não tenha a mesma fama e abrangência por uma influência cultural imperialista – visto que Campbell e Vogler são estadunidenses e Propp, russo.

É importante ressaltar que A Jornada do Herói não foi o primeiro modelo de estrutura narrativa criado. Antes havia outros, como a estrutura clássica de três atos, cuja autoria é associada a Aristóteles; a *Kishōtenketsu*, originada da poesia clássica do leste asiático; e a Pirâmide de Freytag, cujo nome faz menção ao próprio autor. Entretanto, esses modelos antecessores – que possuem respectivamente três, quatro e cinco partes – são estruturais essencialmente formais, que tratam da métrica da história e da curva de intensidade dramática, mas não sugerem conteúdo. A Jornada do Herói, por sua vez, é pioneira nesse sentido.

Após analisar mitos, contos, religiões, sonhos e lendas contadas por diversos povos ao redor do mundo, Campbell identifica um padrão que avalia como universal, na medida em que está subjacente a muitas histórias de heróis. Então, amparado na teoria junguiana dos arquétipos, lança *O herói de mil faces* (1949), livro que traça aspectos de similaridade entre

essas histórias e os dispõem em um modelo de estrutura narrativa. O autor defende que os mitos nascem da necessidade humana – ou, como pressupõe Jung, do inconsciente coletivo.

> Seja o herói ridículo ou sublime, grego ou bárbaro, gentio ou judeu, sua jornada sofre poucas variações no plano essencial. Os contos populares representam a ação heróica do ponto de vista físico; as religiões mais elevadas a apresentam do ponto de vista moral. Não obstante, serão encontradas variações surpreendentemente pequenas na morfologia da aventura, nos papéis envolvidos, nas vitórias obtidas (CAMPBELL, 2000, p 42).

Essa estrutura primordial – também chamada de monomito e consolidada como a Jornada do Herói – revela as etapas trilhadas no mito do herói e tem, na *Odisseia* (séc. VIII a.C.), uma de suas maiores referências. O poema épico de Homero, é compreendido por Campbell como uma das principais evidências que ilustram a existência de um padrão arquetípico universal de partida, iniciação e retorno, o que acredita ser uma metáfora da jornada interior humana. Campbell (1997, p. 15) argumenta que a Jornada do Herói é sempre a mesma história, "que muda de forma e não obstante é prodigiosamente constante".

Duas décadas antes de Campbell, Propp já analisara, em *Morfologia do conto maravilhoso* (1928), a estrutura de nada menos que 100 contos populares russos sobre histórias de magia e, não coincidentemente, identificara um padrão estrutural muito semelhante à Jornada do Herói. As 31 Funções de Propp, como sua estrutura ficou comumente conhecida, é bem mais detalhada do que o modelo de Campbell, com muito mais etapas e resguarda elementos muito específicos das convenções de gênero dos contos de magia. Todavia, a síntese de sua macro estrutura segue a mesma premissa espaço-temporal do que Campbell viria descrever posteriormente.

Assim como na Jornada do Herói, o modelo de Propp também retrata os feitos de um jovem que se desloca de seu ambiente harmonioso para reparar alguma perda em um lugar desconhecido; durante a jornada enfrenta obstáculos e também recebe ajuda; e, após a conquista, retorna ao seu ambiente de origem com os benefícios para si ou para seus semelhantes. Propp (2020, p. 21, grifos do autor) observa que, no conto maravilhoso, as personagens, seus atributos e o meio pelo qual elas realizam suas ações são variáveis, "o que não muda são suas ações, ou *funções*. [...] a repetição das funções é surpreendente. [...] os personagens do conto maravilhoso, por mais diferentes que sejam, *realizam* frequentemente as mesmas ações".

Várias décadas depois de Campbell, nos anos 1980, Vogler cria um memorando interno para os estúdios Disney, adaptando a Jornada do Herói para narrativas cinematográficas. Posteriormente, o autor formaliza sua teoria no livro *A Jornada do escritor: estruturas míticas para escritores* (1992), reforçando assim a teoria do mitólogo. "Campbell dá um resumo da Jornada do Herói no quarto capítulo ('As chaves') de *O herói de mil faces*. Tomei a liberdade de modificar ligeiramente esse resumo, tentando fazer com que o leitor reflita alguns dos temas comuns no cinema" (VOGLER, 2006, p. 50).

Para sua descrição da Jornada do Herói, Vogler realiza algumas mudanças no modelo original de Campbell. Porém, a grande diferença é que o autor imprime uma linguagem muito mais simples e didática para sua teoria, bem como traz exemplos tirados de diferentes filmes conhecidos do grande público. Com a grande disseminação da Jornada do Herói no meio audiovisual, os modelos de estrutura narrativa ganharam espaço como importantes ferramentas de construção criativa. Atualmente, há dezenas deles, em sua maioria resumindo ou expandindo a Jornada do Herói, a partir do original de Propp (neoproppianos) ou do original de Campbell (neocampbellianos).

## 1.3. CRÍTICAS À JORNADA DO HERÓI

Autores, e principalmente autoras, de estudos narrativos e culturais, nos anos 1970 e 1980, já questionavam estruturas narrativas universais e suas raízes eurocêntricas e patriarcais. No entanto, a primeira grande crítica direcionada à Jornada do Herói veio em 1990, com Maureen Murdock. A autora foi aluna de Campbell e seu desejo em compreender como a jornada da mulher se relacionava com a Jornada do Herói, levou Murdock a entrevistar seu professor, que, para sua surpresa, respondeu que as mulheres não precisavam realizar a jornada.

> Em toda a tradição mitológica, a mulher já está *lá*. Tudo o que ela tem que fazer é entender que ela já é o lugar que as pessoas estão tentando alcançar. Quando uma mulher entende qual é seu caráter maravilhoso, ela não se deixa confundir com a ideia de ser um pseudo-homem (CAMPBELL *apud* MURDOCK, 2022, p. 22, grifo da autora).[5]

Então, em resposta a Campbell, Murdock escreve *A Jornada da Heroína: a busca da mulher para se reconectar com o feminino*[6]. Neste livro, a autora aponta a natureza

[5] Esta citação é retirada do livro de Murdock (2022), que, por sua vez, faz referência a uma entrevista que ela teria feito com Campbell em 1981, porém aparentemente não há nenhuma outra evidência que corrobore com tal citação, além de não haver registro escrito de Campbell sobre isso.

[6] No original, em inglês, o subtítulo é (*woman's quest for wholeness*) "a busca da mulher pela plenitude".

essencialmente masculina da Jornada do Herói e sua ligação com a cultura patriarcal. Murdock (2020, p. 17) relata que seu objetivo era "descrever uma alternativa ao estereótipo egoico da jornada do herói masculino, tão admirado na cultura dominante". Por ser também terapeuta, ela se preocupava em "assegurar às mulheres que não era necessário nem saudável seguir o caminho do herói masculino, pois isso era espiritualmente árido" e não se adequava à mitologia das mulheres (MURDOCK, 2020, p. 18).[7]

Uma das obras mais recentes (talvez a mais atual com tamanha grandeza) criada em resposta à Jornada do Herói é o livro *A heroína de 1001 faces: o resgate do protagonismo feminino na narrativa exclusivamente masculina da jornada do herói*[8]. Nele, Maria Tatar, pesquisadora e professora de Literatura, Folclore e Mitologia, tece poderosas críticas expressamente direcionadas à teoria de Campbell – vide a referência do título do livro da autora ao título do livro do autor. Esta seção do estudo será conduzida e respaldada principalmente pela teoria de Tatar.

A autora sugere que, por trás da teoria de Campbell – e até mesmo de seu estilo enquanto pessoa, bondoso e com ar vitorioso, ao falar de temas de grande relevância e repercussão – também pode haver "uma forma inconsciente de misoginia condescendente". Tatar reclama que, na teoria do autor, "as mulheres nunca podem aspirar a empreender a jornada: as reservas são restritas apenas aos homens". Além disso, a autora debocha da suposta resposta de Campbell a Murdock: "quem no mundo quer ser um pseudo-homem, seja lá o que isso signifique?" (TATAR, 2022, p. 68).

A autora se soma na destruição da ideia de universalidade e atemporalidade tradicionalmente atribuída aos mitos, contos e épicos, sejam eles provenientes de narrativas ficcionais ou não. A teoria de Tatar, nesse sentido, configura-se como um olhar sobre uma vida inteira "de leituras equivocadas e de releituras de mitos, épicos, contos de fadas, ficção literária e filmes", explicitando o caráter histórico, localizado e subjetivo dessas narrativas (TATAR, 2022, p. 29). Porém, mais do que isso,

> Tatar questiona como o monomito limita o foco do heroísmo às ações empreendidas por arquétipos masculinos que conquistam, tanto pela violência como pelo poder da voz, um espaço privilegiado dentro das narrativas míticas, em detrimento de mulheres, cujas ações são

[7] Essa abordagem essencializada dos gêneros masculino e feminino também será problematizada nos capítulos 1.4. Arquétipos e Gêneros; e 3.7. Críticas às Jornadas Arquetípicas Femininas.
[8] Este subtítulo não existe no original em inglês (*The Heroine with 1001 Faces*), que portanto não contém o problema do uso dos termos masculino e feminino, e seus diferentes significados aí interseccionados: arquétipos e gêneros.

> vilipendiadas, desprezadas, desacreditadas e, muitas vezes, descartadas (VALENZUELA in TATAR, 2022, p. 32).

Tatar reconhece certo valor nos estudos de Campbell, na medida em que, no intuito de identificar as características do herói arquetípico e sua jornada, o autor explora "muitos cantos de nossos universos simbólicos, desde a sabedoria dos nativos norte-americanos até os mitos gregos, ousando aventurar-se nas tradições religiosas tanto do Oriente como do Ocidente". Entretanto, a autora é categórica ao declarar que "a certeza de Campbell sobre o que é preciso para ser um herói é impressionante, igualada apenas à sua convicção de que as mulheres não têm lugar no seu panteão de heróis" (TATAR, 2022, p. 40-41).

Existem muitos indícios de que, entre as situações arquetípicas milenares e a teoria da Jornada do Herói, teriam existido, ao menos, três camadas de influência masculina. A primeira camada, dos homens[9] que contaram suas histórias – com heróis e pontos de vista masculinos – criando assim os mitos; a segunda, da interpretação e descrição do próprio autor, uma pessoa do gênero masculino; e a terceira, do contexto em que Campbell desenvolveu sua teoria.

Começando de trás para frente, sobre a influência do contexto na teoria de Campbell, recorda-se que o ano de 1949 se situou em uma época de grandes conflitos internacionais. Neste ano, o mundo ainda sentia os efeitos da Segunda Guerra Mundial (findada em 1945) e vivia o início da Guerra Fria. Dois outros grandes conflitos estavam terminando – a Guerra Civil Chinesa e a Primeira Guerra Árabe-Israelense – enquanto a Guerra Civil Grega também se encerrava.

> É difícil imaginar que o estudo de Campbell de 1949 sobre o herói não tenha sido influenciado, ao menos de maneira subliminar, pela bravura dos combatentes ou *GI*s norte-americanos, muitos dos quais voltavam para casa tendo vencido de modo triunfal as provações do combate militar, sendo celebrados como heróis de guerra. Com certeza, os anos de guerra também testemunharam o crescente interesse de Campbell pelas religiões do sul da Ásia e pelos mitos do leste asiático, com seus exercícios de autoabnegação. (TATAR, 2022, p. 59).

A camada intermediária de influência masculina entre as situações arquetípicas milenares e a teoria da Jornada do Herói, de Campbell, é justamente a percepção, interpretação e descrição do próprio autor, uma pessoa do gênero masculino. Vogler (2006, p.

[9] Reconhece-se a problemática da generalização do termo e não se deseja expressar que todos os homens tiveram oportunidade de contar suas histórias, acredita-se que os mitos representam histórias de homens hegemônicos. Mas o que se argumenta aqui é que certamente não foram mulheres.

27-28), o segundo autor mais reconhecido na teorização da Jornada do Herói, reconhece essa influência masculina e admite a parcialidade de seu gênero na interpretação do mito:

> Pode haver algum viés masculino embutido na descrição do ciclo do herói, já que muitos de seus teóricos eram homens, e admito abertamente: sou um homem e não consigo ver o mundo senão pelo filtro do meu gênero. [...] Acredito que grande parte da jornada é igual para todos os seres humanos, visto que compartilhamos as mesmas realidades: nascimento, crescimento e declínio. Contudo, evidentemente, quando se trata de uma mulher isso impõe ciclos, ritmos, pressões e necessidades distintas. Pode haver uma diferença real na forma das jornadas dos homens e das mulheres. [...] Excelentes trabalhos foram realizados por mulheres para articular essas diferenças, [...] como pontos de partida para um entendimento mais equilibrado dos aspectos masculinos e femininos da Jornada do Herói. (Observação para os homens: na dúvida sobre esta questão, consulte a mulher mais próxima.)

Em certa crítica à teoria junguiana, mas principalmente à interpretação de Campbell sobre ela, Tatar (2022, p. 14) é contundente, ao afirmar que "em nenhum outro lugar a rigidez do pensamento arquetípico emerge mais claramente do que no modelo binário do princípio masculino e feminino, tal como surgiu no estudo das mitologias mundiais de Campbell". Essa questão que a autora caracteriza como "rigidez do pensamento arquetípico" será retomada na próxima seção, Arquétipos e Gênero.

A camada mais enraizada da problemática de gênero que envolve a Jornada do Herói é a de homens que contaram suas histórias, criando, assim, grande parte dos mitos. Ou seja, mesmo que Campbell tivesse conseguido ser totalmente imparcial na sua questão pessoal de gênero e, portanto, preciso em sua descrição mitológica da Jornada do Herói, ele já o estaria fazendo a partir da percepção de narrativas de culturas patriarcais. O próprio autor reconheceu que "todas as grandes mitologias e grande parte das histórias míticas do mundo são do ponto de vista masculino" (CAMPBELL *apud* TATAR, 2022, p. 52).

Essa camada mais profunda da influência de homens reserva dois aspectos: os heróis e as narrativas. A mitologia grega e outras famosas mitologias abordadas por Campbell apresentam muitos heróis e pouquíssimas heroínas. A diferença numérica é gigantesca. Como ironiza Carol Christ, "se o herói tem mil faces, a heroína mal tem uma dúzia" (*apud* DOUGLASS, 2019, p. 93).

O segundo aspecto dessa camada mais profunda de influência masculina, na teoria da Jornada do Herói, é a narrativa, a forma como as histórias são contadas. De acordo com Kathryn Rabuzzi (*apud* TATAR, 2022, p. 84), "não só as línguas e os conceitos que temos [...] são orientados para os homens, mas historicamente as experiências das mulheres têm

sido interpretadas para nós por homens e por meio de normas masculinas". Muito pior do que a diferença numérica entre heróis e heroínas presente nas histórias relatadas por Campbell é a forma como as mulheres são descritas: objetificadas, passivas, irrelevantes, estereotipadas e descartáveis.

Demonstrando que há uma importante diferença no ato de narrar sob o ponto de vista de uma mulher, Helen Douglass (*apud* RIBEIRO e CARDOSO, 2018, p. 62-63) chama atenção para a dicotomia entre o sujeito da busca, por um lado, e o objeto da busca, por outro. Segundo a autora, "na aventura do jovem herói mítico, a mulher, incapacitada de construir sua personalidade e individualidade, torna-se o objeto da busca masculina". As mulheres são retratadas, em termos técnicos, não como **protagonistas** de suas próprias histórias, mas como **personagens-prêmio**.

Simone de Beauvoir (2011, p. 352-353) argumenta que a felicidade das mulheres retratadas nas narrativas está predominantemente associada a ser amada; e que ser amada, por sua vez, pressupõe esperar pelo amor:

> A mulher é A Bela Adormecida, Pele de Asno, Cinderela, Branca de Neve, aquela que recebe e suporta. Em canções e contos, o jovem parte em busca da mulher; luta contra dragões, combate gigantes; ela é trancada em uma torre, um palácio, um jardim, uma caverna, acorrentada a uma rocha, cativa, posta para dormir: ela está esperando.

Ou seja, de modo geral, as mulheres são representadas pela passividade, pela inação; desprovidas de impulso para empreendimentos, para batalhas e muito menos para vitórias. "Recordem as mulheres da mitologia grega, [...] mulheres sofredoras superam em muito o número de deusas poderosas como a sábia Atena, a raivosa Ártemis e a bela Afrodite" (TATAR, 2022, p. 71). De acordo com Tatar (2022, p. 41), Campbell "ainda enfatiza que as mulheres estariam em seu melhor momento quando se encontram sem vida e inertes", ao consagrar "a Bela Adormecida como o modelo mais bem-acabado de todas elas". Segundo o autor, essa figura "é o modelo dos modelos de perfeição" (CAMPBELL, 1997, p. 112).

Tatar ressalva que, embora as mulheres possam aparecer nas histórias de feitos triunfais e realizações de um herói, na maioria das vezes "elas são estranhamente invisíveis, carentes de ação, de voz e de presença na vida pública". A autora observa que, nos registros de tantos épicos, "as mulheres giram a roda e tecem calmamente, cozinham, limpam, bordam, dão à luz seus filhos, curam e organizam tudo, abrindo o caminho para a salvação do herói ou, pelo menos, não interferindo no caminho dele". Para Tatar, o próprio título da epopeia de Homero, *Odisseia*, por si só já revela "o apagamento da experiência feminina". Penélope é

representada basicamente como a esposa de Odisseu, uma personagem “marginalizada socialmente e subordinada domesticamente” (TATAR, 2022, p. 21, 75 e 84).

A *Odisseia* exibe personagens femininas não somente desprovidas de significância, como se limita a representá-las de forma estereotipada. Essas representações são o que Patricia Hill Collins (2019, p. 136) chama de “imagens de controle”, estereótipos que funcionam para dominar e apagar subjetividades de grupo oprimidos, fazendo que “o racismo, o sexismo, a pobreza e outras formas de injustiça social pareçam naturais, normais e inevitáveis na vida cotidiana”. Na verdade, esse épico de grande importância na teoria de Campbell não só expõe personagens femininas estereotipadas, como também as associa a estereótipos básicos e fundantes.

> De um lado, está a atraente Helena, uma sedutora mulher fatal que representa uma ameaça à civilização humana porque é irresistível aos homens, conquistando o coração deles (note-se a ironia de culpá-la pela vulnerabilidade masculina à beleza). Depois, está Penélope, a esposa virtuosa, casta e fiel, que permanece em casa enquanto o marido se expõe às atrações sedutoras de feiticeiras e sereias. [...] E então, fechando o trio, há a assassina Clitemnestra, que conspira com seu amante para matar seu marido Agamenon (um homem disposto a sacrificar a filha para receber os ventos certos para levá-lo a Troia), jogando um manto sobre ele e apunhalando-o até a morte. Ela é uma lembrança de que nem todas as mulheres são tão castas, fiéis e exageradamente belas como as duas outras figuras femininas em destaque na epopeia (TATAR, 2022, p. 77).

Como se não bastassem todas essas formas diminutivas de representação, a vida da mulher ainda é tratada de forma descartável. Tatar conta que, mais do que a marginalização de Penélope, o que mais irritou Margaret Atwood na *Odisseia* e que a inspirou a repensar o épico grego e escrever *A Odisseia de Penélope* (2005), foi o enforcamento das doze criadas. Evento este que soou “paralisante” e “totalmente injusto” para Atwood (TATAR, 2022, p. 82), enfatizando a desumanização dessas mulheres e a crueldade de Odisseu e seu filho, tentando afirmar sua masculinidade e autoridade.

Conforme Tatar (2022, p. 43), Campbell admite que, diferentemente das características tratadas acima, “existem de fato algumas heroínas que empreendem missões e realizam tarefas difíceis”. O autor cita o caso de Psiquê, mas descreve sua história como um tipo em que os “papéis principais são invertidos”. Segundo a autora, Campbell caracteriza essa história como uma “anomalia”. Todos esses pontos levantados coadunam com a

afirmação de Christ de que “o simples ato de expressar o ponto de vista de uma mulher é um ato revolucionário”[10] (*apud* DOUGLASS, 2019, p. 93).

F. Scott Fitzgerald (*apud* TATAR, 2022, p. 71) declara que “as duas histórias básicas de todos os tempos são Cinderela e Jack, o Matador de Gigantes: encanto das mulheres e a coragem dos homens”. Com isso, o autor cria uma separação fundamental de gêneros de história, diferente da clássica divisão desde Aristóteles, entre tragédia e comédia. Dessa vez, curiosamente, uma categoria de gênero por gênero – resguardando obviamente os diferentes significados dessa palavra. Tatar (2022, p. 71-72) observa nessa classificação que, “por um lado, há o herói masculino autônomo buscando a autorrealização por meio da aventura e da conquista [...]; de outro lado, está a heroína paciente, sofredora e autorreflexiva”, uma forma estereotipada, como tratado acima.

Em comparação com a Jornada do Herói, Tatar afirma que há diferenças substanciais nas trajetórias das heroínas, sobretudo no que diz respeito às características heroicas que os tornam louváveis. Heróis e heroínas, segundo a autora, empregam estratégias distintas para obter méritos: enquanto a atuação das heroínas – embora estereotipadas – tende a ser “silenciosamente criativa e profundamente inspiradora”, a dos heróis costuma ser marcada por feitos retumbantes (TATAR, 2022, p. 48).

> Eles embarcam em missões e jornadas que têm como objetivo mais do que um retorno para casa. Em busca da glória numa disputa, muitas vezes militar e belicosa, eles perseguem a imortalidade mais do que qualquer outra coisa, assegurando a fama duradoura por meio de um processo que pode ser descrito, simples e claramente, como autovalorização e automitologização (TATAR, 2022, p. 45).

Essas características do ato do herói mítico masculino apontadas pela autora traz consequências negativas para a vida e para a alma humana como um todo (para as mulheres e para os homens). Simone Weil (1979, p. 319) considera *A Ilíada* (séc. VIII a.C.) – épico de Homero que antecede a *Odisseia* – “o poema da força”. Para a autora, a força é o verdadeiro herói e assunto central da obra. “A alma humana aparece, no poema, continuamente modificada por suas relações com a força, arrastada, obcecada pela força que ela julga dominar, curvada sob a pressão da força que ela sofre”.

Quando exercida até as últimas consequências, essa força, alerta Weil (1979, p. 319), “transforma o homem em coisa, no sentido mais literal da palavra, porque o transforma em

[10] Este estudo entende que o gênero não exerce supremacia na determinação da experiência, da subjetividade nem da argumentação de um indivíduo. Mas compreende-se o caráter de transgressão à norma patriarcal que o ponto de vista de uma mulher por si só já possui.

cadáver". Corroborando com esse pensamento, Pat Barker (2022, n.p.) ironiza o comportamento heróico presente na *Ilíada*: "Grandioso Aquiles. Fenomenal Aquiles, resplandecente Aquiles, divino Aquiles... Como os epítetos se acumulam. Nunca o chamamos de nada disso; nós o chamávamos de 'o açougueiro'".

Diante de tudo o que foi argumentado, evidencia-se a dissonância entre os modelos narrativos consagrados por Campbell e as experiências femininas desde os primórdios. Não por acaso, o autor traduz essa misoginia em sua teoria, de modo particularmente explícito na própria estrutura narrativa da Jornada do Herói, ao menos em três de suas etapas: **o encontro com a deusa**, **a mulher como tentação** e **a sintonia com o pai**. Trata-se de uma explicitação decorrente da própria nomenclatura adotada, que expõe questões de gênero posteriormente confirmadas pelos conceitos que as sustentam.

**O encontro com a deusa** simboliza o "casamento místico" do herói com o feminino divino e é uma etapa que prevê a aquisição de bênçãos pelo fato de o herói ter chegado onde chegou e para que ele consiga prosseguir sua jornada até o fim. Em uma das passagens desta etapa, Campbell (1997, p. 117) traz as seguintes definições:

> A mulher representa, na linguagem pictórica da mitologia, a totalidade do que pode ser conhecido. O herói é aquele que aprende. À medida que ele progride, na lenta iniciação que é a vida, a forma da deusa passa, aos seus olhos, por uma série de transfigurações: ela jamais pode ser maior do que ele, embora sempre seja capaz de prometer mais do que ela já é capaz de compreender. [...] E se ele puder alcançar-lhe a importância, os dois, o sujeito do conhecimento e o seu objeto, serão libertados de todas as limitações.

Apesar do tom floreado e romântico, esse pensamento revela a subordinação da existência feminina na Jornada do Herói, refletindo a antiga discriminação a que a mulher é submetida ao homem, no modelo do herói mítico. A mulher é apresentada, de forma escancarada, como objeto da experiência masculina, existindo apenas para potencializar o lugar do homem como sujeito do heroísmo. Tatar (2022, p. 69) alerta que, por baixo dessa trama de "casamento místico", existe não apenas um profundo desejo de enganar a morte e ganhar a imortalidade, mas também a necessidade de dominar a vida e as mulheres.

Na etapa **a mulher como tentação**, o herói enfrenta distrações ou tentações, frequentemente personificadas por figuras femininas que representam prazeres mundanos e aspectos da vida ordinária que ele deixou para trás e deve se manter afastado. A tentação busca desviá-lo de sua jornada heroica e, portanto, o herói deve se "proteger contra a

presença da mulher" (CAMPBELL, 1997, p. 125). Essa é a mais pura representação do estereótipo da mulher fatal (*femme fatale*), que possui características como a sedução, a sensualidade, o charme e o mistério. Essa etapa da Jornada do Herói sedimenta a mulher como uma imagem de controle, que simboliza a perdição e cuja presença deve ser combatida.

A terceira etapa de explícito machismo na teoria de Campbell é **a sintonia com o pai**. Dessa vez não uma misoginia que rebaixa diretamente a mulher, mas uma que eleva o homem à condição de autoridade representativa e detentora do poder supremo e das leis regentes. Essa etapa envolve o confronto ou a reconciliação com essa figura paterna. É um momento de profunda revelação. "O herói transcende a vida [...] e, por um momento, ascende a um vislumbre da fonte. Ele contempla a face do pai e compreende. E, assim, os dois entram em sintonia" (CAMPBELL, 1997, p. 142). Nenhum conceito de Campbell podia ser mais "patriarcal" do que esse.

Tatar (2022, p. 69) confessa que as afirmações de Campbell "soam tão pitorescas e antiquadas que é difícil trabalhar qualquer desprezo real pela retórica do domínio narcisista e da masculinidade contida nelas". Ainda assim, a autora considera "inusitado que não tenha havido uma tempestade de protestos quando o livro de Campbell foi publicado". À luz desse breve panorama da Jornada do Herói original, proposta por Campbell, pode-se concluir que ela se mostra inadequada como modelo de escrita feminina, quiçá como paradigma narrativo para qualquer autor.

Tatar (2022, p. 49) retoma a percepção de Hannah Arendt[11] acerca da fragilidade e da efemeridade dos atos, existentes apenas no momento de sua realização e sujeitos ao esquecimento. No entanto, Arendt observa que tais feitos podem ser preservados na memória cultural por meio das histórias, transformando-se em referências para as gerações futuras. De acordo com a autora, a memória desempenha uma dupla função de reverência e preservação. Segundo Tatar, Campbell reconheceu, nos contos de fadas e nos contos da carochinha que circulavam em tempos passados, a existência de heroínas e uma perspectiva diferente de se contar histórias. "Esses contos apresentavam mulheres intrépidas que enfrentavam inúmeros desafios" (TATAR, 2022, p. 21).

> Nos contos de fadas, temos não só a perspectiva das mulheres, mas também as suas vozes. As mulheres podem ter sido silenciadas nos mitos contados e recontados por bardos, contudo, usaram a sua voz para falar em narrativas contadas por mulheres tanto para crianças como também para todas aquelas

[11] Filósofa política alemã de origem judaica, influente pensadora do século XX.

> que fizeram círculos de costura, se reuniram em salas de fiação, prepararam refeições no lar, lavaram roupas e se envolveram no que tem sido tradicionalmente conhecido como trabalho de mulheres (TATAR, 2022, p. 52).

Tatar não propõe nenhum modelo de estrutura narrativa para a heroína dos contos de fada, mas identifica diversos elementos em sua jornada típica. Comparadas com os heróis míticos, "as heroínas dos contos de fada são mais modestas em suas ambições. Elas perseguem a justiça sem ter armas nas mãos, e sim contando histórias para denunciar delitos e levar os foras da lei à justiça" (TATAR, 2022, p. 56). De acordo com a autora, enquanto os heróis se armavam, "prontos para a batalha", as heroínas habitualmente se inclinavam para "missões sociais, tentando resgatar, restaurar ou consertar as coisas, tendo as palavras como suas únicas armas" (TATAR, 2022, p. 45).

Em uma perspectiva que tem como foco a valorização da vida, sobretudo em uma experiência coletiva de sociedade, é possível se questionar o conceito e a função do heroísmo nas narrativas míticas dos heróis masculinos. "O verdadeiro heroísmo não está situado naqueles que lutam pela glória e imortalidade, mas nas mulheres destemidas que procuram preservar a vida – às vezes apenas para sobreviver – do que se envolver em atos insensatos de aniquilação" (TATAR, 2022, p. 95).

Infelizmente, essas referências de heroísmo defendidas pelas personagens femininas dos contos de fadas foram se perdendo ao longo do tempo. Tatar (2022, p. 21) explica que:

> quando os contos de fadas relatados diante das fogueiras migraram para os berçários, essas mulheres foram, em grande parte, apagadas, pois tocavam temas tabus sobre dinâmicas familiares, rituais de namoro e costumes matrimoniais. Quando esses contos desapareceram do repertório, muitos modelos de comportamento heroico também se perderam.

Apontando possíveis causas para problemas epistêmicos como esse, Ramón Grosfoguel destaca quatro genocídios/epistemicídios ao longo do séc. XVI. Em seu relato sobre esses eventos que, segundo o autor, são fundantes da estrutura moderno-colonial, o quarto genocídio/epistemicídio é atribuído à conquista e ao genocídio das mulheres indo-europeias "acusadas de bruxaria e queimadas vivas pela Igreja cristã" (GROSFOGUEL, 2016, p. 28). O discurso do autor deixa claro que são inegáveis as ações e os efeitos deste quarto genocídio/epistemicídio na construção do que ele se refere como o novo "sistema-mundo". Entretanto, sua teoria decolonial não vai a fundo o suficiente nas questões de gênero por não tratar de sua origem – muito anterior à modernidade/colonialidade.

Grosfoguel (2016, p. 42) explica que os séculos XVI e XVII intensificaram a perseguição a essas mulheres, mas reconhece que desde a Baixa Idade Média elas já eram perseguidas. Agrega-se a partir do século XVI, por exemplo, a violência erótica praticada pelos colonizadores (DUSSEL, 1993, p. 51). Grosfoguel (2016, p. 42) completa seu pensamento, afirmando que essa intensificação ocorreu devido ao "advento das estruturas 'modernas, coloniais, capitalistas e patriarcais' de poder". Contudo, sua teoria não aborda o início da cultura do patriarcado, que data muito antes inclusive da Baixa Idade Média e que seria a verdadeira origem das dissidências de gênero e da violência sistêmica contra a mulher, refletidas nas narrativas.

A teoria decolonial adicionou inúmeros questionamentos de extrema relevância a diversas áreas do conhecimento e práticas profissionais, como é o caso do audiovisual e, em geral, das narrativas. As principais críticas decoloniais em relação ao sistema-mundo que nasce a partir da modernidade/colonialidade envolvem questões filosóficas, religiosas, geopolíticas, econômicas, raciais e de gênero. Mas, sem dúvida, uma das grandes lacunas que a maioria dos teóricos decoloniais (sobretudo os seminais) deixou foi justamente a reflexão sobre gênero, tratada sem grande profundidade.

Uma das hipóteses sobre a origem da cultura patriarcal é a teoria de Jean Shinoda Bolen, que defende estar diretamente ligada a uma questão religiosa, com a invisibilização das deusas e do sagrado feminino; e com o culto aos deuses masculinos. Esse processo teria acontecido de forma semelhante à colonização moderna, com a invasão e conquista de povos e com a doutrinação dos povos conquistados, mas em uma época que data entre 4500 a 2400 a.C, muito antes até mesmo de Homero. Segundo a autora, a expansão do patriarcado reflete:

> o conflito e a subjugação de povos que tinham religiões centradas na figura materna, por invasores que tinham deuses guerreiros e teologias centradas na figura paterna. [...] Os invasores julgavam-se povo superior, por causa de sua habilidade de conquistar os primitivos [...], que veneravam a Grande Mãe [...] a Grande Deusa [...] relacionada com a natureza e a fertilidade, responsável pela criação da vida e pela destruição da mesma (BOLEN, 2005, p. 43-44).

No mesmo sentido, Robert Graves (2018, n.p.) afirma que a Europa da Antiguidade nem sequer "tinha deuses masculinos. A Grande Deusa era considerada imortal, imutável e onipotente, e o conceito de paternidade ainda não havia sido introduzido no pensamento religioso. Ela tinha amantes apenas por prazer, e não para dar um pai a seus filhos". Entretanto, sucessivas ondas de invasão dos indo-europeus iniciaram o destronamento da Grande Deusa e os invasores impuseram sua cultura patriarcal e sua religião bélica aos povos

conquistados. “Os atributos e poder que originalmente pertenciam à divindade feminina foram desapropriados e dados a uma divindade masculina”, ideias essas perpetuadas em mitos nos quais os heróis masculinos “matavam serpentes, símbolos da Grande Deusa” (BOLEN, 2005, p. 44-45).

Luciana Oliveira Vieira e Maria Beatriz Colucci (2020, p. 21) relembram que o patriarcado “aliado ao cristianismo afirmou a criação de uma hierarquia divina masculina que resultou na perseguição à mulher e a negação da Grande Mãe, a Mãe Terra, criadora de tudo o que existe”. Como consequência:

> os cultos e rituais à Deusa foram criminalizados e demonizados, a Grande Mãe foi negada em detrimento de um Pai cristão criador, visualizando como sujo, impróprio, pecado, o prazer feminino, representando a mulher como a responsável pelos males do mundo e sujeita à dominação masculina (OLIVEIRA VIEIRA; COLUCCI, 2020, p. 21).

Murdock (2022, p. 197) rememora que “por volta de 200 d.C., praticamente todas as imagens femininas de Deus haviam desaparecido da tradição cristã dominante”. Esse desastroso efeito do patriarcado e do cristianismo no mundo segue reverberando até os dias atuais. Em seu livro *Laughter of Aphrodite* (1987) [A risada de Afrodite], Carol Christ, confidencia sua angústia pelo fracasso de tentar ser o “filho amado, criado à imagem de Deus”. De família católica, onde Deus sempre foi retratado como um homem, para Christ, Deus era de fato um homem. Então a autora se questionava: “como posso estar em pé de igualdade com os homens se Deus é um homem?” (MURDOCK, 2022, p. 102).

Apesar de tudo, não somente a igreja e a religião são responsáveis pela manutenção da cultura patriarcal, mas também os mitos e as artes – e, como relatado ao longo desta seção, toda a teoria associada a eles inclusive. O problema é muito complexo e sua raiz mede alguns milênios de profundidade. Por todas essas razões, não à toa Kathryn Rabuzzi (*apud* TATAR, 2022, p. 84) declara que “encontrar vozes autênticas para a experiência das mulheres é terrivelmente difícil”.

Então, na busca por alternativas que resgatassem conteúdos mais associados a aspectos arquetipicamente femininos ou a experiências particulares de mulheres, novas estruturas foram produzidas em contraponto ao modelo de Campbell e de Vogler. Além da Jornada da Heroína, de Murdock, em 1990; Kim Hudson propõe, em 2010, seu modelo de estrutura narrativa – A Promessa da Virgem – também de forma alternativa à Jornada do

Herói[12]. O próprio Campbell (*apud* TATAR, 2022, p. 26) admitiu que "as mulheres estavam se mudando para arenas outroras dominadas quase completamente por homens" e para as quais, até então, não existiam "modelos mitológicos femininos".

A defesa de formatos mais plurais de história extrapola o âmbito das narrativas e revela sua importância para a vida das pessoas. "Precisamos ser mais do que Heróis corajosos e abnegados. Também precisamos ser Virgens que dão vida a nossos talentos interiores e alegrias autorrealizáveis. E precisamos de histórias que nos mostrem como fazer isso" (HUDSON, 2010, n.p.). Murdock (2022, p. 30) vai ainda mais longe e ressalta a importância cultural da busca por novos paradigmas. "As mulheres adotaram a jornada do herói porque não havia outras imagens para emular. [...] Para modificar as estruturas econômicas, sociais e políticas, precisamos encontrar novos mitos e novas heroínas" (MURDOCK, 2022, p. 30).

Segundo Tatar (2022, p. 57), as escritoras atuais têm ressuscitado personagens femininas marginalizadas de tempos passados e lhes dado voz, "afirmando a sua desenvoltura e assim, dotando-as de ação". *A Odisseia de Penélope*, *A Thousand Ships* (HAYNES, 2019) e *O Silêncio das Mulheres* (PEREIRA, 2020), estão entre os volumes que a autora destaca como novas perspectivas sobre *A Ilíada* e *A Odisseia*. As narrativas seguem evoluindo e lembrando que as histórias têm, no mínimo, dois lados. Há sempre um outro lado revelando que até mesmo o silêncio pode resguardar ações heroicas. Essas autoras demonstram que "as possibilidades de palavras e atos heroicos são ilimitadas" e que as heroínas, assim como os heróis, possuem características "infinitamente flexíveis" (TATAR, 2022, p. 57-58).

Como afirma Tatar (2022, p. 17), "quando as mulheres começam a escrever, a história se transforma"[13]. Nesta frase, a palavra traduzida como "história" corresponde, no original, a *story* (TATAR, 2021, n.p.). Isto é, a narrativa ficcional ou o que antes o Português chamava de "estória". Mas, sem dúvida, a tradução para o Português atual torna essa afirmação mais interessante, mais abrangente e mais assertiva, pois condensa duas ideias em uma só: tanto a capacidade das mulheres de criar narrativas ficcionais diferentes, quanto ao consequente potencial de essas narrativas ficcionais reescreverem a história da humanidade.

---

[12] Posteriormente foram descobertos dois outros modelos de estrutura narrativa baseados em jornadas arquetípicas femininas e criados por mulheres: A Jornada da Heroína, do livro *A Jornada da Heroína: para escritores, leitores e fãs da cultura pop*, de Gail Carriger, publicado originalmente em 2020; e A Jornada da Lilith, do curso e seu material complementar *Vulneráveis venceremos: a construção de heroínas humanas*, de Manuela Cantuária, autora brasileira, criado em 2022.

[13] Mais uma vez, reconhece-se a problemática da generalização presente nesta fala, de caráter essencialista e idealista, porém compreende-se que a fala expressa uma ideia de tendência.

Uma outra importante crítica à Jornada do Herói – e, na verdade, o ponto de convergência entre os capítulos deste estudo – é sobre sua funcionalidade para a escrita criativa. Embora os modelos de estrutura narrativa amparados na Jornada do Herói e em arquétipos masculinos possam funcionar bem para a criação de um arco de história (ou arco externo da personagem), eles pecam não somente por não trabalharem as demandas arquetípicas femininas, como também por não fornecerem ferramentas suficientes para a construção do arco interno de nenhum gênero de personagem. Isso acontece devido ao fato de suas etapas narrativas serem focadas nos conflitos externos do(a/e) protagonista, como será demonstrado no terceiro capítulo.

## 1.4. ARQUÉTIPOS E GÊNERO

No artigo *Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil?*, Karla Holanda faz um estudo de caso aplicado ao cinema, a partir do artigo de Linda Nochlin[14], que defende que "ser pouco convencional" e "ter certa dose de subversão" é (e sobretudo foi) determinante para a carreira de uma artista mulher. A autora ainda argumenta que, para obter sucesso no mundo da arte, as mulheres precisam adotar (mesmo que dissimuladamente) os atributos "masculinos" de determinação, concentração e insistência. Porém, muito pertinentemente, as autoras concluem ser óbvio que as mulheres possam portar esses atributos, pois "não são exclusivos de gênero algum" (HOLANDA, 2020, p. 12). A proposta de Nochlin é, na verdade, explicar porque historicamente só os homens tiveram oportunidade de os desenvolver. A relação que a autora faz não é fortuita, possui uma origem identificável: a teoria junguiana dos arquétipos.

Antes de adentrar propriamente na análise dos modelos de estrutura narrativa e as teorias que os embasam, objetos centrais deste estudo, é necessário dar um passo atrás para fazer um esclarecimento. Grande parte dos modelos de estrutura narrativa mais conhecidos se relaciona de alguma forma com a Jornada do Herói, de Campbell – seja simplificando-a, contrariando-a, complementando-a ou ao menos utilizando alguns de seus elementos. Com os modelos aqui estudados não é diferente. A Jornada do Herói, por sua vez, está amparada na teoria junguiana dos arquétipos e, quanto a isso, é importante trazer sua definição básica e uma crítica fundamental. Mas antes, é essencial dar mais um passo atrás para evocar o conceito de inconsciente coletivo:

[14] Historiadora de arte estadunidense e autora do artigo *Por que não existiram grandes mulheres artistas?* (1971).

> O inconsciente coletivo é uma parte da psique que pode distinguir-se de um inconsciente pessoal pelo fato de que não deve sua existência à experiência pessoal, não sendo, portanto, uma aquisição pessoal. Enquanto o inconsciente pessoal é constituído essencialmente de conteúdos que já foram conscientes e, no entanto desapareceram da consciência por terem sido esquecidos ou reprimidos, os conteúdos do inconsciente coletivo nunca estiveram na consciência e, portanto não foram adquiridos individualmente, mas devem sua existência apenas à hereditariedade. Enquanto o inconsciente pessoal consiste em sua maior parte de complexos, o conteúdo do inconsciente coletivo é constituído essencialmente de *arquétipos* (JUNG, 2011, p. 51, grifo do autor).

A teoria junguiana, sempre muito subjetiva (e, na maioria das vezes, imprecisa) aponta para algumas perspectivas diferentes, porém complementares, sobre o conceito de arquétipo. Uma dessas visões compreende o arquétipo como "um agrupamento definido de caracteres arcaicos" (JUNG, 1983, p. 33-34). Porém, o mais comum é Jung se referir a arquétipo como uma "imagem primordial" – isto é, "uma expressão concentrada da situação psíquica [...] momentânea, tanto inconsciente quanto consciente" desses caracteres arcaicos (JUNG, 2013, p. 458-459). Com uma linguagem um pouco mais simples, Jung também sugere que os arquétipos seriam predisposições a padrões de comportamento (JUNG, 2011, p. 57); ou até mesmo, nas palavras do próprio autor, "padrões de comportamento instintivo" (JUNG, 1976, p. 61).

Portanto, no contexto de Jung, encontram-se definições de arquétipo associadas a características arcaicas, à posterior imagem manifestada, à predisposição para determinados comportamentos ou ao próprio padrão de comportamento instintivo. Isso sem falar nas interpretações e atualizações dos pós-junguianos, a exemplo de Nise da Silveira. Segundo a autora, o arquétipo é "um nódulo de concentração de energia psíquica" que funciona de modo virtual e anterior à formação da "imagem arquetípica" (SILVEIRA, 1997, p. 69). Tal interpretação encontra respaldo quando Jung (2011, p. 14) afirma – em momento de menos imprecisão – que "para sermos exatos devemos distinguir entre 'arquétipo' e 'ideias arquetípicas'. O arquétipo representa um modelo hipotético abstrato, como o *pattern of behavior* (padrão de comportamento) conhecido na biologia".

De todo modo, o que mais importa para a questão levantada por esta seção é o caráter **atemporal**, **universal** e **coletivo** atribuído aos arquétipos. De acordo com Jung (2011, p. 51-52, grifo do autor, grifo nosso), "o *conceito de arquétipo* [...] indica a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em **todo tempo** e em **todo lugar**. O autor também revela que os arquétipos pertencem "à humanidade em geral, e não há uma determinada psique individual" [...] "são próprios do **ser humano**, sendo, pois, de natureza

***coletiva***" (JUNG, 1983, p. 33, grifo do autor, grifo nosso). Essas características de atemporalidade, universalidade e coletividade são reafirmadas em diversos momentos e em distintas obras do autor e de seus sucessores.

Ao tratar da possível origem dos arquétipos, Silveira (1997, p. 68) sugere que "resultariam do depósito das impressões superpostas deixadas por certas vivências fundamentais, comuns a todos os seres humanos, repetidas incontavelmente". A autora se refere, com isso, a milhares de anos de desenvolvimento da espécie humana. Esse conjunto de características – que a pesquisa mitológica denomina "motivos" ou "temas" (JUNG, 2011, p. 52) – corresponde às situações humanas típicas existentes desde os primórdios.

> Há tantos arquétipos quantas situações típicas na vida. Intermináveis repetições imprimiram essas experiências na constituição psíquica, não sob a forma de imagens preenchidas de um conteúdo, mas precipuamente apenas *formas sem conteúdo*, representando a mera possibilidade de um determinado tipo de percepção e ação (JUNG, 2011, p. 57, grifo do autor).

Por outro lado, devido ao fato de determinadas características estarem ancestralmente mais associadas a padrões de comportamento socialmente produzidos e reproduzidos pelo homem ou pela mulher, a psicologia junguiana utiliza os termos **masculino** e **feminino** para defini-las. O princípio feminino arquetípico (*Anima*) é associado a características como vulnerabilidade, emoção, criatividade, sensibilidade, sensualidade, intuição, reflexão e subjetividade. Já, o princípio masculino arquetípico (*Animus*) é associado a características como força, razão, lógica, intelecto, virilidade, clareza, ação e objetividade, conforme o quadro abaixo. É daí que surge a referência de Nochlin sobre "atributos masculinos".




*Fig. 1 Princípio feminino e masculino (CANTUÁRIA, 2024, p. 19)*

No entanto, se os arquétipos são de natureza coletiva e pertencem à humanidade de modo indistinto, é possível concluir que eles podem ser vivenciados tanto por homens quanto por mulheres – assim como por pessoas que não se enquadram no binarismo de gênero ou que se expressam de forma fluida. Ainda que se sustente que existam diferenças de comportamento instintivo entre indivíduos machos e fêmeas de uma mesma espécie, as características em questão associadas ao masculino ou feminino arquetípicos não parecem apresentar caráter instintivo, mas sim socialmente performativo. Não há comprovação de que tais características sejam de origem instintiva. Deduz-se, portanto, que os arquétipos não possuem gênero.

Nesse mesmo sentido, Murdock (2022, p. 176) afirma que "o masculino é uma força arquetípica, não um gênero. Assim como o feminino, trata-se de uma força criativa que vive dentro de todas as mulheres e de todos os homens". Ora, se o arquétipo é uma força psíquica e não um gênero, por que então chamá-lo de masculino ou feminino? Isso é, no mínimo, confuso. Corrobora-se com a crítica de Tatar ao considerar o pensamento arquetípico rígido, porém, mais do que isso, este estudo o considera incongruente quanto à associação de gênero.

Portanto, a conclusão de Nochlin e Holanda sobre os supostos "atributos masculinos" não serem exclusivos de nenhum gênero é muito assertiva, inclusive sob o ponto de vista da

própria teoria que os discrimina. Associar arquétipos a gênero revela um paradoxo linguístico, pois corrompe o próprio conceito original do termo, transformando o arquétipo em um estereótipo. No caso, um estereótipo de gênero.

Existe uma outra teoria sobre a Jornada da Heroína, formulada por Gail Carriger, que se diferencia daquela proposta por Murdock. Apesar disso, o modelo daquela autora também se caracteriza pela descrição de conteúdos arquetípicos femininos e por mirar o arco de personagem. No mesmo sentido de Murdock, Carriger (2020, n.p.) afirma que "mulheres, personagens com identificação feminina e não binárias podem ser heróis" e do mesmo modo, "homens, personagens com identificação masculina e não-binários podem ser heroínas". Ou seja, qualquer personagem pode realizar qualquer jornada. Entretanto, assim como acontece com Murdock, há confusões nas seguintes afirmações de Carriger:

> Embora uma personagem possa se apresentar biologicamente como masculina, ela pode ter um gênero feminino pela jornada abrangente. [...] E embora uma personagem possa se apresentar biologicamente como feminina, ela pode ter o gênero masculino por sua jornada. [...] Em outras palavras, da perspectiva de um escritor, você pode estar escrevendo para um homem, mas quando visto pelas lentes da Jornada da Heroína, ele pode estar cumprindo um papel feminino (CARRIGER, 2020, n.p.).

Mesmo na tentativa positiva e esclarecedora de desvincular o gênero da personagem de sua jornada, Carriger, porém, cai não só na mesma armadilha de Murdock, mas em outra duas armadilhas. Existem três instâncias na abordagem da autora: o sexo da personagem, o gênero da personagem e o tipo de jornada da personagem. A primeira armadilha em que Carriger cai é misturar sexo com gênero; a segunda, confundir gênero com a jornada arquetípica; e a terceira, ainda manter o padrão generizado de masculino e feminino para caracterizar as jornadas e os papéis desempenhados. Examinemos mais a fundo.

Primeiro, sexo biológico só teria alguma relevância para uma personagem caso sua biologia fizesse diferença de alguma forma na história. Nesse caso, a personagem poderia ter o sexo masculino, feminino ou ser intersexo (em uma abordam realista); ou até mesmo ser assexuada ou possuir algum outro tipo de sexo (em abordagem fantasiosa). Entretanto, se as características biológicas da personagem não forem relevantes à história, seu sexo biológico não terá a menor importância para a história, sendo, nesse caso, somente o gênero da personagem uma informação relevante. Ou seja, uma personagem é masculina, feminina, não-binária ou fluida não por seu sexo biológico e sim por sua identidade de gênero.

A segunda armadilha em que Carriger cai é confundir gênero com a jornada arquetípica. O gênero da personagem é definido por como ela é identificada ou como ela se

identifica na narrativa em questão e não a partir da trajetória trilhada por ela. Trajetória não define gênero. Trajetória define o tipo de jornada e compõe o arco externo ou interno da personagem, mas não tem nada a ver com gênero. Esse é um erro que decorre claramente da confusão de associar gênero aos arquétipos e às jornadas arquetípicas.

Por fim, ao opor as ideias de herói-heroína e papéis masculino-feminino, Carriger cai na terceira armadilha, a mesma que a maioria dos autores e também das outras caem ao tratar sobre 'o feminino'. Ela conserva a polaridade normativa e essencializada dos gêneros, mantendo atribuições masculinas ou femininas a determinadas características. Entende-se que seja uma associação descritiva – isto é, baseada em comportamentos arquetípicos – e não necessariamente uma associação prescritiva. Mas, ainda assim, a autora não rompe com o binarismo normativo dos gêneros, que traz confusão de entendimento e risco de estereotipização.

Esses equívocos reiteram a necessidade de resgatar a teoria de Judith Butler, que se adiciona à ideia de gênero como construção cultural. O gênero é uma designação – no caso, uma autodesignação – que surge a partir do comportamento do indivíduo em interação com o meio social. De acordo com a autora, não existe gênero *a priori*. "Não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias 'expressões' tidas como seus resultados" (BUTLER, 2003, p. 48, grifo da autora).

Embora essa linguagem de gênero para os arquétipos e para certos atributos arquetípicos tenha uma justificativa baseada em padrões ancestrais de comportamento, a manutenção dessa linguagem no mundo contemporâneo pode se revelar (mais do que um paradoxo) um perigo, pois, ao se reforçar estereótipos de gênero, segrega-se a pessoa não-binária ou fluida e homens que não performam as masculinidades hegemônicas; e relega-se à mulher posturas e papéis historicamente subalternos em um mundo atual que clama por justiça e igualdade. Isso porque, embora essa visão binária dos princípios masculino e feminino seja arquetípica, é resultado de um ponto de vista de uma sociedade há milênios regida pelo patriarcado.

A maneira mais adequada ao se tratar de arquétipos e jornadas arquetípicas seria invocar a característica associada ao arquétipo e não associá-lo a um gênero. Por exemplo, ao invés de se falar em arquétipos femininos ou masculinos, poderia se falar em arquétipo da sensibilidade, arquétipo da lógica, da razão, da intuição, etc. Ao invés de se falar em jornada

do herói ou jornada da heroína, poderia se falar em jornada externa ou jornada interna (divisão essa que será esclarecida mais à frente). Quebrar estereótipos de gênero é urgente para a vida social e para os direitos individuais, portanto, uma linguagem não generizada dos arquétipos seria mais inclusiva e menos discriminativa.

Por outro lado, este estudo faz inúmeras referências a teorias que se embasam em conceitos junguianos e tratam os arquétipos de forma generizada. Como essas teorias compõem os objetos desta pesquisa e para que não se perca a compreensão histórica, eventualmente este estudo precisará associar gênero aos arquétipos, caso contrário, estaria incorrendo em erro de anacronismo e confundiria o leitor quando o objetivo for a comparação.

Esclarecidos esses contrapontos, torna-se redundante – mas nem por isso menos importante – reiterar que, embora A Jornada da Heroína e A Promessa da Virgem tratem de arquétipos femininos, ambas as trajetórias podem ser ocupadas por personagens de todos os gêneros (masculino, feminino, não-binário ou fluido). Ou seja, personagens mulheres, não-binárias e fluidas podem realizar a Jornada do Herói, assim como personagens homens, não-binárias e fluidas também podem realizar trajetórias da Heroína ou da Virgem.

Portanto, conhecer mais sobre essas estruturas é fundamental para a construção de personagens mais profundas, mais plurais, principalmente para papéis femininos (que geralmente são mais estereotipados), e com maiores chances de se conectarem com os espectadores, sobretudo com as espectadoras. Mas, antes de se examinarem esses modelos, será explorado o conceito de arco de personagem, sua relação com outros conceitos, seus tipos e suas implicações.

# 2. ARCO DE PERSONAGEM

## 2.1. CONTEXTO E CONCEITO

Os antigos heróis, “quase sempre descritos com epítetos enobrecedores, emergiram da história e do canto, numa época em que a palavra falada era o único meio de transmissão” de informação (TATAR, 2022, p. 74). Eles tinham que ter sua representação e relevância agigantadas, com traços típicos e bem marcantes, que facilitassem o aprendizado e a memorização de suas histórias. Suas proezas, do mesmo modo, precisavam ser extraordinárias para que circulassem com facilidade em culturas orais-auditivas. Por isso, esses seres sobre-humanos precisavam ser o brilhante Aquiles, o esperto Odisseu ou Alexandre, o Grande.

J. Ong. (*apud* TATAR, 2022, p. 74) explica que “com a introdução da escrita e da impressão, as personagens começaram a levar vidas mais complexas, sutis e cheias de nuances em termos psicológicos, sendo que sua interioridade tornou-se a marca registrada da grande ficção”. Com o desbravamento desses aspectos internos, tornou-se possível absorver camadas muito mais profundas desses **papéis** – note-se inclusive o surgimento desse novo termo como sinônimo para personagens, decorrente justamente de seu registro escrito. Assim, o desenvolvimento das narrativas foi transformando protagonistas planos em protagonistas redondos, figuras típicas em figuras únicas.

Na essência deste estudo está a confrontação de dois conceitos fundamentais aos estudos da narrativa: o arco externo e o arco interno; ou, em outras palavras, o arco da história e o arco da personagem. De acordo com Mckee (2006, p. 189-190), o arco da história é revelado pela jornada percorrida pelo(a/e) protagonista contra forças antagônicas, para tentar restabelecer o equilíbrio que lhe foi tirado. Truby (2024, p. 302) define de forma similar, porém este autor já se atenta à diferença entre a história em sua forma bruta e a maneira como ela é contada: “é uma combinação do que acontece e de como esses eventos são revelados ao público”.

O arco de personagem, por sua vez, se refere, segundo Truby (2024, p. 97), ao “desenvolvimento de um personagem ao longo da história”. Semelhante definição traz Mckee (2006, p. 108), ao afirmar que o arco de personagem é a revelação de uma “mudança na natureza interna da personagem, para melhor ou para pior, ao longo da narração”. Note-se

que este autor já acrescenta um elemento de valor (melhor ou pior) à sua definição. Como será mostrado, esse elemento será de enorme relevância para o estudo do arco de personagem. Mckee também define do que se trata essa natureza interior da personagem e a localiza dentro de uma perspectiva de três níveis de conflito possíveis:

> O mundo de um personagem pode ser imaginado como uma série de círculos concêntricos, ao redor de um núcleo de identidade, [...] que marcam os níveis de conflito na vida dele. O círculo ou nível interno é seu próprio eu e os conflitos que surgem dos elementos dessa natureza: mente, corpo, emoção (MCKEE, 2006, p. 144).




*Fig. 2 Três níveis de conflito (MCKEE, 2006, p. 144)*

Para K. M. Weiland (2016, n.p.), esses conflitos internos nascem de uma característica peculiar dos seres humanos. Segundo a autora, as pessoas odeiam mudanças, e com as personagens não é diferente.

> Elas resistem à mudança tão firmemente quanto qualquer um de nós – o que é uma coisa boa. Da resistência surge o conflito; do conflito surge a trama.

> Esta é apenas a primeira de muitas maneiras pelas quais a trama e os arcos de personagens são indissociáveis. Seja a conexão imediatamente evidente ou não, a trama externa gira em torno da jornada interior da personagem.

Em sua teoria, Paul Joseph Gulino (2024, p. 35) especifica como nasce o conflito interno, indicando que a noção de arco de personagem "contrasta o desejo de uma personagem com sua necessidade, e como o relacionamento entre as duas se desenrola no curso de uma história". O que Gulino chama de desejo e de necessidade, Mckee chama, respectivamente, de desejo consciente e de desejo inconsciente. Segundo ele, o que a personagem acredita querer é a antítese do que ela realmente, mas de modo inconsciente, quer. "Isso é evidente. Por qual motivo você daria a seu personagem um desejo subconsciente se ele fosse exatamente a mesma coisa que ele procura conscientemente?" (MCKEE, 2006, p. 138).

Nem todas as histórias narram arcos internos de protagonistas, muito menos de outras personagens menores. Porém, existe praticamente um consenso entre as autoras e os autores da arte e da técnica da escrita dramática sobre a relevância do arco de personagem. Renata Pallottini (1989, p. 79) é enfática em sua defesa, quando afirma que "de uma certa forma, o maior obstáculo com que se depara um personagem está dentro de si mesmo". Truby (2024, p. 97), por sua vez, alerta sobre a dificuldade de se criar um arco de personagem, mas corrobora com a defesa de sua importância, ao declarar que "pode ser o passo mais difícil, mas também o mais importante, em todo o processo de escrita".

Como será mostrado ao longo deste capítulo, o arco de personagem tem determinadas características conceituais fundamentais que o diferem de uma mudança qualquer. Uma personagem pode mudar bastante dentro de uma história, mas não necessariamente essa mudança pode ser classificada como arco de personagem. "Por exemplo, você pode mostrar um personagem que começa pobre e termina rico – ou um camponês que termina rei". Ambas são mudanças, porém não se configuram como arcos de personagem (TRUBY, 2024, p. 99).

## 2.2. INDIVIDUAÇÃO

Toda a teoria sobre o arco de personagem dialoga diretamente com o conceito de individuação, proposto por Jung. Sônia Rodrigues reconhece essa íntima relação e nomeia o arco de personagem de "jornada do herói de si mesmo", em referência ao conceito de *Self*, do criador da psicologia analítica. Segundo a autora, "a jornada do herói de si mesmo está

relacionada a um conceito de Jung que é o de individuação, a aquisição do si mesmo, novo centro da personalidade, resultado de um equilíbrio psíquico pela tomada de consciência dos arquétipos inconscientes" (RODRIGUES, 2014, p. 63).

O processo de individuação é o eixo da psicologia junguiana (SILVEIRA, 1997, p. 90) e, segundo a autora, "o conceito junguiano de individuação [...] é claro e simples na sua essência: tendência instintiva a realizar plenamente potencialidades inatas" (SILVEIRA, 1997, p. 77-78). De acordo com Silveira, são quatro as etapas da individuação: desvestimento da **Persona**; confrontação com a **Sombra**; conscientização da ***Anima/Animus***; realização do ***Self*** (ou Si-mesmo).

Silveira (1997, p. 79) explica que "para estabelecer contatos com o mundo exterior, para adaptar-se às exigências do meio onde vive, o homem assume uma aparência que geralmente não corresponde ao seu modo de ser autêntico", apresentando-se como os outros esperam que ele seja ou como ele desejaria ser. O desvestimento da **Persona** é, portanto, a auto-libertação dessas máscaras sociais adotadas. Jung cunhou justamente o termo "*persona* [...] pois os antigos empregavam esse nome para denominar a máscara que o ator usava segundo o papel que ia representar (SILVEIRA, 1997, p. 79, grifo da autora).

A confrontação com a **Sombra** se trata de encarar "as coisas que não aceitamos em nós, que nos repugnam e que por isso reprimimos" (SILVEIRA, 1997, p. 80-81). Esse conteúdo sombrio é projetado no outro, seja em uma pessoa física ou em uma figura-símbolo, permanecendo o indivíduo inconsciente de tais características. Iluminar o lado obscuro da psique produz uma ampliação de consciência e a percepção de que o problema muitas vezes não está no outro, é interno de cada um.

Sobre a conscientização da ***Anima*/*Animus***, Silveira (1997, p. 82, grifo da autora) exprime que "à feminilidade inconsciente no homem, Jung denomina *anima*". Do mesmo modo, "Jung denomina *animus* à masculinidade existente no psiquismo da mulher" (SILVEIRA, 1997, p. 85, grifo da autora). É preciso lembrar que Jung se refere aos gêneros de uma forma arquetípica. Embora a seção Arquétipos e Gênero deste estudo já tenha alertado sobre o paradoxo linguístico presente na teoria junguiana, é assim que o autor se refere às características complementares, também já relacionadas na mesma seção. De todo modo, ressalta-se aqui, mais uma vez, que este estudo não concorda com a generização – mesmo que sob a ressalva arquetípica – de tais características.

De acordo com a teoria junguiana, após a libertação de seu lado artificial, do enfrentamento de suas características rejeitadas e da apropriação de seus aspectos complementares, o indivíduo chega à realização do ***Self***. Segundo M. L. von Franz (*apud* SILVEIRA, 1997, p. 87), "o inconsciente muda de aspecto e aparece sob uma forma simbólica nova, [...] o núcleo mais interior da psique". Porém, Silveira (1997, p. 88, grifo da autora) ressalta que:

> A denominação de *self* não cabe unicamente a esse centro profundo, mas também à totalidade da psique [...] a força energética que este irradia englobará todo o sistema psíquico. [...] Prazeres e sofrimentos serão vivenciados num nível mais alto de consciência. O homem torna-se *ele mesmo*, um ser completo.

A seguinte formulação interpretativa resume de maneira simples e didática o processo de individuação:

1. "Como eu me mostro" → **Persona**
2. "O que eu escondo de mim" → **Sombra**
3. "O que falta em mim" → ***Anima*/*Animus***
4. "Quem eu sou de verdade" → ***Self***

Há diversos aspectos semelhantes entre o arco de personagem e o processo de individuação. Em consonância com os pensamentos de Gulino e Mckee sobre o arco de personagem, Silveira (1997, p. 77) afirma, sobre o processo de individuação, que é "precisamente no confronto do inconsciente com o consciente, no conflito como na colaboração entre ambos é que os diversos componentes da personalidade amadurecem e unem-se numa síntese, na realização de um indivíduo específico e inteiro". No mesmo sentido, Andrew Samuels (1989, p. 129) metaforiza o processo de individuação, descrevendo-o como um "acerto de contas consigo próprio".

De acordo com Rodrigues (2014, p. 64), uma personagem "chegará ou não a individuação, se fizer a trajetória de herói de si mesmo". Essa jornada é sempre uma tarefa árdua, mas, quanto maior for o conflito interno, maior será o crescimento do indivíduo. Em concordância com a força dos conflitos internos da personagem, frisadas por Pallottini (no subcapítulo anterior), Silveira (1997, p. 89) destaca, sobre o processo de individuação, que "nenhuma carga é tão pesada quanto suportar a si mesmo".

Alguns conceitos são tão justapostos que parecem ter sofrido influência direta do outro. Murray Stein (2006, p.158) afirma que o significado junguiano de individuação é

“tornar-se o que a pessoa já é potencialmente, mas agora de um modo profundo e mais consciente”. Note-se como o pensamento de Stein dialoga perfeitamente com a seguinte definição de Truby sobre o arco de personagem:

> A mudança de caráter é o momento em que o herói enfim se torna quem está destinado a ser. Em outras palavras, o protagonista [...] completa um processo *que vem ocorrendo ao longo da história*, pelo qual se torna seu verdadeiro eu de um jeito mais profundo e mais focado (TRUBY, 2024, p. 99, grifo do autor).

É importante ressaltar que, assim como o processo de individuação depende da jornada externa, o arco interno também precisa do arco externo; ou ainda, a terceira dimensão da personagem não está desvinculada da segunda. O ser humano é essencialmente um ser coletivo e seu processo de individuação ganha vida nas relações interpessoais (JUNG, 2013, p. 468). No mesmo sentido, “a personagem conduz a trama, e a trama molda o arco de personagem. Eles não podem funcionar de forma independente” (WEILAND, 2016, n.p.). No gênero dramático essa interrelação é ainda mais forte, pois o drama tende a ser, por natureza, uma modalidade existencialista da literatura. Nesse gênero, os conflitos internos precisam se materializar em ações externas (ou ações físicas) para que sua narrativa aconteça.

## 2.3. JORNADAS ARQUETÍPICAS FEMININAS

Ao se comparar as definições do arco de personagem e do processo de individuação com as que as autoras da Jornada da Heroína e da Promessa da Virgem caracterizam a trajetória arquetípica feminina, também se percebe uma grande semelhança. Murdock (2022, p. 22) revela que sentia que o foco do desenvolvimento espiritual feminino era sanar sua divisão interna. Além disso, a autora também afirma que a Jornada da Heroína requer “o aprendizado da arte de ouvir profundamente a si mesma outra vez: de *ser* em vez de fazer” (MURDOCK, 2022, p. 28, grifo da autora). Hudson (2010, n.p.), por sua vez, defende que:

> Trazer o sonho da Virgem para o mundo físico muitas vezes ocorre por meio do desenvolvimento dos aspectos inerentemente femininos de criatividade, sexualidade e espiritualidade. [...] A artista olha para dentro e encontra uma forma de expressar um pedaço de si mesma. [...] o despertar sexual é uma forma de permitir que um sentido interno do eu floresça em atos físicos. [...] o despertar espiritual da Virgem é a arte de ser.

A Semiótica das Paixões – campo que incorpora a Semiótica Narrativa à Semiótica Tensiva (LEAL, 2021, p. 28) e tem destaque na análise do arco de personagem – preconiza uma mudança de foco “dos estados de coisas aos estados de alma” (GREIMAS;

FONTANILLE, 1993). Note-se a equivalência dos termos **espiritual** e **alma,** respectivamente da Promessa da Virgem e da Semiótica da Paixões, sobre a natureza da transformação da personagem. Perceba-se também a correspondência das antíteses **fazer-ser** e **coisas-alma**, da Jornada da Heroína e da Semiótica da Paixões, respectivamente.

O desenvolvimento dos aspectos femininos de criatividade e sexualidade, de que Hudson fala, aponta "para dentro" e para um "sentido interno", o mesmo vetor que caracteriza o arco de personagem. Outrossim, há uma clara semelhança entre o que a autora descreve como o despertar espiritual feminino – a "arte de ser" – e como Samuels (1989, p. 128) resume o processo de individuação – "tornar-se quem a pessoa 'realmente' é". O que Murdock fala sobre "sanar a divisão interna" também está em perfeito acordo com a forma como Silveira (1997, p. 88) descreve o indivíduo ao final do processo de individuação, afirmando que ele "já não estará fragmentado interiormente."

As semelhanças não param aí. Silveira (1997, p. 81-82) afirma que durante o processo de individuação também podem ser discernidos na Sombra traços positivos: "qualidades valiosas que não se desenvolveram devido a condições externas desfavoráveis ou porque o indivíduo não dispôs de energia suficiente para levá-las adiante, quando isso exigisse ultrapassar convenções vulgares". Hudson (2010, n.p.) revela que A Promessa da Virgem abrange um "potencial pessoal que anseia ser realizado". Murdock também relata potenciais em estado de latência e aponta um motivo real:

> Como vivemos em uma sociedade que vê o mundo a partir de uma perspectiva masculina, muitas mulheres ainda internalizam a voz patriarcal que lhes diz que elas têm menos valor. Assim, muitas meninas se sentem invisíveis, inferiores desde a infância por terem sido designadas como mulheres ao nascer, sendo desestimuladas a desenvolver seu pleno potencial (MURDOCK, 2022, p. 18-19).

Segundo Samuels (1989, p.137), Jung "compara a individuação a um instinto para o crescimento psicológico". Esta expressão "crescimento psicológico" é também usada por Hudson (2010, n.p.) para descrever o processo da Virgem. No mesmo sentido, Murdock (2022, p. 24) declara que "a jornada da heroína é um ciclo contínuo de desenvolvimento, crescimento e aprendizado". E "aprendizado" é justamente o termo utilizado por Truby para descrever o processo de defesa do argumento moral da história (tratado mais adiante), contido no arco de personagem.

Em um ofício majoritariamente masculino como é a narrativa (com todas as suas modalidades artísticas), o estranhamento inicial por encontrar, nas jornadas arquetípicas

femininas, as ferramentas para a construção do arco de personagem que se buscava, não era uma contradição nem uma coincidência. Todas essas semelhanças relatadas apontam para uma relação íntima entre o arco de personagem, o processo de individuação e as trajetórias arquetípicas femininas.

## 2.4. TIPOS DE ARCO DE PERSONAGEM

Ao longo de dezenas de milhares de anos de histórias contadas, desde as rodas ao redor das fogueiras, passando pela escrita e mais recentemente pelos adventos do cinema, do rádio, da televisão e da internet, inúmeras gerações de contadores de histórias criaram diversos padrões para a narrativa. Acompanhando isso, vários sistemas foram delineados para organizar as histórias de acordo com seus elementos comuns, classificando-as em gêneros (MCKEE, 2006, p. 86). Desde a Antiguidade até os dias de hoje, a divisão dos gêneros literários se modificou bastante, mas a divisão clássica, desde Platão e Aristóteles, ainda é a mais influente. Hoje em dia, a literatura narrativa divide as obras em três grandes grupos: épico, lírico e dramático.

Apesar desse quase consenso sobre a grande divisão dos gêneros literários, as possibilidades de segmentação dentro do gênero dramático – eixo de interesse deste estudo – continuaram inúmeras. De acordo com Mckee (2006, p. 86), os sistemas “nunca concordam quais elementos da história devem ser usados na organização e, portanto, nunca concordam quanto ao número e a natureza dos gêneros”. Nesse sentido, a classificação dos tipos de arco de personagem também pode variar a depender dos critérios adotados.

### 2.4.1. ELEMENTOS DRAMÁTICOS

Retomando a teoria de Aristóteles, recorda-se que o autor descreve a constituição da tragédia com os seguintes elementos por ordem de importância: fábula, caráter, pensamento, elocução, canto e encenação. Desses seis componentes, canto e encenação dizem respeito a aspectos do espetáculo teatral, ou, no caso do cinema, aspectos da produção audiovisual (nem sempre havendo o canto no teatro nem no cinema). Já, fábula, caráter, pensamento e elocução dizem respeito a aspectos literários da história, portanto substâncias do roteiro. Entretanto, os diálogos e as rubricas descritivas não são itens estruturais de uma história, por isso

Aristóteles logicamente não caracteriza a elocução como objeto da imitação e sim como um meio pelo qual se imita. Ou seja, das seis partes constituintes da tragédia, os únicos elementos estruturais de uma história são **fábula**, **caráter** e **pensamento**.

Partindo desse princípio, Norman Friedman (1975, p. 79) conceitua certas formas de trama e as divide – de maneira semelhante à como Aristóteles dividia as partes principais da tragédia – em três grupos: fortuna, caráter e pensamento. Nesse caso, fortuna é definida como o que acontece com a personagem, independentemente do que ela queira, faça ou pense (FRIEDMAN, 1975, p. 66). A respeito da diferença de uso da nomenclatura fortuna (Friedman) ao invés de fábula (Aristóteles), o autor explica:

> Como há alguma ambiguidade, tanto na *Poética* quanto em discussões subsequentes, a respeito do significado dos termos aparentemente similares *trama*, *fábula*, *ação* e *fortuna*, vamos começar aqui. Trama, mais simples e basicamente, é a sequência de incidentes ou ocorrências externas, aquilo que pode servir como base para um esboço ou resumo. Fábula ou ação podem significar a mesma coisa. É muito mais útil, no entanto, e mais de acordo com o tratamento geral de Aristóteles, usar trama ou fábula ou ação para se referir não apenas à mera sequência de incidentes, mas também ao *composto* de *causas* que tornam a ação o que ela é, isto é, fortuna, caráter e pensamento. Assim, o objeto de imitação é uma ação ou fábula ou trama, e suas três partes são fortuna, caráter e pensamento (FRIEDMAN, 1975, p. 63, grifos do autor).

Sobre a relação entre essa tríade, Friedman (1975, p. 64-65) explica que a fortuna é revelada no que acontece com as esperanças e planos da personagem – sucesso ou fracasso – provocando, como resultado, felicidade ou miséria. O pensamento se refere ao estado de espírito, atitudes, conhecimento, raciocínios, emoções, perspectiva, temperamento e crenças da personagem; e é revelado quando uma pessoa pensa, faz declarações ou argumenta. Já, caráter se define como os objetivos e propósitos da personagem, o que ela busca ou evita, sua força de vontade, seus motivos, hábitos e comportamento; e é revelado quando ela faz escolhas e decide sobre um curso de ação.

Friedman (1975, p. 94-96) alerta para uma possível dificuldade em identificar o(a/e) protagonista da história e distinguir entre fortuna, caráter e pensamento quando estão tão intimamente interligados que podem ser facilmente confundidos. Ele cita *Lord Jim* (1900), romance de Joseph Conrad, como um exemplo deliberadamente ambíguo. Além disso, o autor também ressalta que mesmo que se possa facilmente identificar o(a/e) protagonista e distinguir sua fortuna, seu caráter e seu pensamento, ainda pode ser difícil reconhecer qual destes aspectos é o principal. Por outro lado, ele salienta que, mesmo quando sobrepostos, esses aspectos não funcionam de maneira igual. Um é primário e os outros são subordinados:

“um serve como meio ou como material para o outro, e os meios são formalmente subordinados aos fins” (FRIEDMAN, 1975, p. 92).

Os critérios para a definição da forma da trama repousam, acima de tudo, na descoberta desse elemento unificador ou predominante da trama e também se a situação do(a/e) protagonista é melhor ou pior no final, se ele é responsável e simpático ou não, e como essa combinação de fatores é calculada para afetar as emoções estético-morais do público (FRIEDMAN, 1975, p. 79). Para descobrir o principal elemento da trama, é necessário primeiramente identificar qual é sua questão e como ela é resolvida.

> Se essa questão e sua resolução, tanto em termos da estrutura da ação como das nossas emoções estético-morais, dependem do sucesso ou fracasso do(a/e) protagonista na obtenção de algo fora de si mesmo, e se isso depende, em última análise, de circunstâncias externas e não da sua vontade ou conhecimento, então a parte principal é a fortuna. Se a questão principal depende de o que ele pensa e acredita ser adequado ou não, independentemente das suas circunstâncias e objetivos, e se isso depende, em última análise, do seu discernimento ou descoberta, então a parte principal é o pensamento. Finalmente, se a questão principal depende de ele ser capaz de tomar a decisão exigida ou não, e se isso depende, em última análise, dele mesmo e não das circunstâncias ou do conhecimento, então a parte principal é o caráter (FRIEDMAN, 1975, p. 81).

Pode-se concluir, portanto, que, dos três aspectos que definem as formas de trama propostas pelo autor (fortuna, pensamento e caráter), as tramas de fortuna são histórias centradas no arco externo da personagem (arco da história). Já as tramas de caráter e de pensamento são voltadas para o arco interno da personagem.

Como mencionado, a tradução de **personagem** para o inglês é *character*, que por sua vez também significa caráter. Diversos autores – a exemplo de Gulino (p. 35) e de Truby (2024, p. 100) – tratam o arco de personagem seguindo esse conceito da tradução, ou seja, considerando apenas as mudanças de caráter. Entretanto, este estudo considera o arco de personagem como seu arco interno. Isto é, em diálogo com a teoria de Aristóteles e de Friedman, as mudanças de pensamento também estão inseridas dentro de uma perspectiva de arco de personagem, pois se referem a mudanças na natureza interior de uma forma mais ampla, como também indica Mckee (2006, p. 108).

Em português, a palavra **personagem** é utilizada para definir a figura – a pessoa, a heroína, o herói – e não seu caráter especificamente. Como o arco da história é fruto das ações das personagens, este arco também pode ser conceituado como um arco de personagem, nesse caso o arco externo de personagem, como mencionado acima. Portanto, o mais elucidativo para tratar o objeto deste estudo seria o termo **arco interno de personagem**,

que tanto se opõe ao arco externo quanto abarca o que há de aspecto interno nessa mudança. Entretanto, como o termo **arco de personagem** já é mais comumente usado, ele está sendo tratado como sinônimo, adicionando agora apenas a ressalva de se referir aos aspectos internos da personagem, tanto caráter quanto pensamento.

Friedman (1975, p. 83-91) define seis tramas de fortuna (Ação, Patética, Trágica, Punitiva, Sentimental e Admiração), quatro tramas de caráter (Amadurecimento, Reforma, Provação e Degeneração) e quatro de pensamento (Educação, Revelação, Afetiva e Desilusão). Como este estudo se debruça sobre o arco interno de personagem, serão analisadas apenas as tramas de caráter e pensamento.

**Tramas de Caráter**

1. Trama de amadurecimento

> Uma mudança de caráter [...] para melhor [...] envolve um(a/e) protagonista simpático cujos objetivos foram erroneamente concebidos ou ainda não foram formados e cuja vontade é, consequentemente, sem leme e vacilante. Essa insuficiência é frequentemente o resultado da inexperiência e da ingenuidade [...] ou mesmo de absoluta equivocidade [...]. Nossas esperanças [...] de que o(a/e) protagonista escolha o caminho certo [...] são confirmadas, e nossa resposta final é uma sensação de satisfação justificada (FRIEDMAN, 1975, p. 86-87).

Essa forma de trama geralmente envolve protagonistas jovens (mas nem sempre), abrangendo a maioria dos filmes do gênero conhecido principalmente por sua terminologia em inglês, *coming-of-age* (chegada da idade), e grande parte também do gênero literário chamado de romance de formação ou *bildungsroman*. Alguns exemplos de personagens que cumprem essa forma de trama são Zezé, em *Meu Pé de Laranja Lima* (1970); Mauro, em *O Ano em que Meus Pais Saíram de Férias* (2006); e Tina, em *Confissões de Adolescente* (2013).

2. Trama de reforma

> Mudança de caráter para melhor, com a diferença de que o pensamento do(a/e) protagonista é suficiente desde o início. Ou seja, ele está agindo errado e sabe disso, mas sua fraqueza de vontade o faz se afastar do que ele mesmo sabe ser o caminho justo e correto. [...] sentimos [...] uma sensação de satisfação confirmada e justificada quando ele finalmente faz a escolha certa (FRIEDMAN, 1975, p. 87-88).

Há uma clara e expressa semelhança entre a **trama de reforma** e a **trama de amadurecimento**, pois ambas revelam uma mudança de caráter para melhor do(a/e) protagonista, levando ao público uma sensação de satisfação. Friedman não só aponta a

semelhança entre essas tramas, como reconhece a dificuldade de identificar o arco do protagonista em *Lord Jim*, afirmando que esta história pode ser vista como uma **trama de amadurecimento** ou como uma **trama de reforma** (FRIEDMAN, 1975, p. 87). Contudo, se essas tramas possuem finais semelhantes, as diferenças entre elas se apresentam, no início e ao longo do enredo; e nos sentimentos provocados no público durante esse percurso.

Friedman (1975, p. 87) explica que, na **trama de reforma**, o público começa a sentir impaciência e irritação ao enxergar além da máscara da personagem e depois, indignação e ultraje quando ela continua a enganar os outros. "Na trama de amadurecimento há uma certa pena do(a/e) protagonista, pois ele age e sofre sob uma visão equivocada das coisas, mas é exatamente esse elemento que falta à trama de reforma" (FRIEDMAN, 1975, p. 88). Pode-se então concluir que a diferença entre essas tramas depende do fator da consciência: a da personagem sobre seus atos e a do público sobre a consciência da personagem.

Entretanto, essa diferença crucial entre tais tramas pode não ser tão clara quanto suas semelhanças, pois, assim como na vida, nas narrativas nem sempre existe certeza sobre a consciência com que o indivíduo realiza seus atos. Muitas vezes, em algum momento das histórias, o nível de consciência da personagem é revelado, mas também pode ser sugerido de forma mais sutil ou implícita, ou até mesmo deixado a cargo da interpretação do espectador. Neste caso, isso permitiria diferentes classificações quanto ao tipo de trama.

A **trama de reforma** é chamada por Mckee (2006, p. 127-128) de **trama de redenção** e ele a cita como exemplo de história com ideia governante irônica. Mckee chama de ideia governante o que Truby (2024, p. 129) chama de argumento moral; Rodrigues (2014, p. 21) chama de pensata; e o que o senso comum chama de mensagem ou moral da história. Isto é, o princípio moral que norteia a história ou que eclode ao final dela. Ideia governante irônica se refere, portanto, a histórias com final negativo e positivo ao mesmo tempo, expressando a sensação realista de que a vida é complexa e dúbia (MCKEE, 2006, p. 127).

Não obstante, Mckee (2006, p. 127 e 129) classifica as ideias governantes irônicas, a depender da predominância, ou como ironias positivas ou como ironias negativas, nunca neutras. Ele reconhece a positividade dos finais da **trama de reforma** (ou de redenção), assim como Friedman a evidencia com as expressões "escolha certa" do(a/e) protagonista e "sensação de satisfação" no público, mas destaca a ironia presente nessa forma de trama: "A busca compulsiva pelos valores contemporâneos – sucesso, fortuna, fama, sexo, poder – vai destruí-lo, mas se você enxergar essa verdade a tempo e jogar fora sua obsessão, pode se

redimir" (MCKEE, 2006, p. 127). Em termos técnicos, o(a/e) protagonista abandona ou não alcança seu objetivo, mas realiza sua necessidade – como define Gulino (2024, p. 35). Ele vence "perdendo" (MCKEE, 2006, p. 128).

Uma curiosidade é que Mckee (2006, p. 128) cita diversos filmes premiados como exemplos de trama de redenção e conclui que, "como os títulos indicam, essa ideia é um 'ímã para Oscar'". Coincidência ou não, um exemplo de filme que revela essa forma de trama é *Central do Brasil* (1998), um dos poucos filmes brasileiros que já concorreram ao Oscar. Em duas categorias: melhor filme estrangeiro e melhor atriz, para Fernanda Montenegro, que interpreta a protagonista, Dora. Obviamente, sem tirar o mérito de nenhum elemento da produção audiovisual, o roteiro já continha essa potencial virtude da **trama de reforma**, apontada por Mckee.

3. Trama de provação

> Uma personagem simpática, forte e determinada é pressionada de uma forma ou de outra a comprometer ou renunciar aos seus fins e métodos nobres: ela tem uma escolha entre perder a coragem e aceitar o suborno, ou manter-se firme e sofrer as consequências. [...] Quando ela faz a única escolha correta, terminamos com um sentimento de satisfação por nossa fé nela ter sido justificada (FRIEDMAN, 1975, p. 88).

Aqui também há uma clara semelhança com as tramas anteriores, na medida em que o final é positivo, com a personagem agindo corretamente e gerando um sentimento de satisfação no público. A diferença é que, nesta forma de trama, o motivo do desajuste inicial da personagem não vem de uma imaturidade, nem de um vício de caráter, mas sim de uma pressão. Resumindo: na **trama de amadurecimento**, a personagem age errado sem saber; na **trama de reforma**, ela age errado sabendo, mas com algum ganho; e na **trama de provação**, a personagem age errado cedendo a uma pressão. Note que aqui há uma separação dos dois aspectos envolvidos nessas diferenças: consciência e intenção. Na Trama de Amadurecimento, não há consciência nem intenção do erro. Na Trama de Reforma, há consciência e intenção. Já na Trama de Provação, há consciência, mas não intenção do erro.

É importante ressaltar que a noção de certo e errado aqui tratada não se refere a um conceito *a priori* ou moralista, mas sim uma questão subjetiva e particular dentro do contexto de cada história. Dois exemplos de protagonistas de **trama de provação** são Buscapé, em *Cidade de Deus*; (2002) e Capitão Nascimento, da franquia Tropa de Elite. Este último protagonista tem sua provação concluída no *Tropa de Elite 2: o inimigo agora é outro* (2010).

4. Trama de degeneração

> Uma mudança de caráter para pior [...] com um(a/e) protagonista que já foi simpático e cheio de ambição, e o submetemos a alguma perda crucial que resulta em sua total desilusão. Ele então [...] [escolhe] desistir completamente de seus objetivos e ambições [...] não tenho certeza se o efeito final é de piedade ou de impaciência e desprezo por tal fraqueza. Tudo depende de quão convencidos ficamos de que o(a/e) protagonista tem, de fato, apenas uma escolha real (FRIEDMAN, 1975, p. 88-89).

Dentre as tramas de caráter, esta é nitidamente a mais diferente, por ser a única com final negativo. O autor não fala abertamente em que momento da história essa desilusão poderia ocorrer, nem se ela poderia ocorrer antes de a trama começar, isto é, na história pregressa. Mas, a partir dos exemplos que ele dá, *Ivanov* (1887) e *A Gaivota* (1896), ambas peças de Anton Pavlovitch Tchekhov, é possível concluir que essa forma de trama abarca tanto uma desilusão que ocorre durante o enredo quanto na história pregressa. Essa diferença de localização estrutural na mudança polar de valor da situação do(a/e) protagonista – ou seja, o momento em que ele passa do polo positivo para o negativo, devido à desilusão – naturalmente produz diferentes arcos de personagem, pois o arco é percebido apenas sobre o recorte de história contada.

Em *A Gaivota*, o protagonista, Konstantin Treplev, inicia a peça cheio de esperanças e aspirações, porém, ao longo da trama, ele enfrenta uma série de decepções que destroem seus sonhos, até levá-lo ao suicídio. Um arco claramente negativo (com mudança de polo). Em *Ivanov*, o protagonista, Nikolai Ivanov, também se suicida ao final, entretanto, ele já começa a história imerso em uma profunda desilusão e depressão, que são intensificadas ao longo da trama. No caso de Ivanov, não caberia considerar um arco neutro, pois a personagem estava viva no início e se mata no final. Mas, sem dúvida, o arco negativo de Ivanov é diferente do de Treplev, indo do negativo simples para um duplo negativo (sem mudança polar).

Friedman (1975, p. 88-89) ainda argumenta que, após passar pela desilusão, caso a personagem escolha retomar os fios de sua vida e começar tudo de novo ao invés de desistir de seus objetivos e ambições, isso se configura o que ele chamaria de “trama de resignação”. Nesse caso, se a desilusão acontecesse ao longo da narrativa, o arco continuaria sendo negativo, apenas o efeito comportamental da personagem diante da desilusão seria diferente. Mas, se a desilusão acontecesse na história pregressa, o arco gerado seria positivo. De todo modo, o autor não reserva uma categoria para essa trama, alegando o motivo de só conhecer um exemplo para ela: *Tio Vânia* (1896), também peça de Tchekov.

**Tramas de Pensamento**

1. Trama de educação

> Envolve uma mudança de pensamento para melhor em termos de concepções, crenças e atitudes do(a/e) protagonista. [...] uma pessoa simpática sofre algum tipo de ameaça e emerge para um novo e melhor tipo de totalidade no final, com uma sensação final de alívio, satisfação e prazer (FRIEDMAN, 1975, p. 89-90).

O autor também reconhece a semelhança entre esta trama e a **trama de amadurecimento** (caráter), "na medida em que o pensamento do(a/e) protagonista no início é de alguma forma inadequado e depois é melhorado". Porém, Friedman (1975, p. 89) explica que a diferença está no fato de que, na **trama de educação**, o(a/e) protagonista "não continua a demonstrar ou confirmar os efeitos da mudança benéfica no seu comportamento". Uma pessoa "pode ser capaz de distinguir entre o certo e o errado, por exemplo, mas ainda pode escolher o errado" (FRIEDMAN, 1975, p. 65).

A questão fica ainda mais clara quando os exemplos de Friedman são analisados: *Todos os Homens do Rei* (1946), romance de Robert Penn Warren; *O Agente Confidencial* (1939), romance de Graham Greene; *How Beautiful with Shoes* (1932), conto de Wilbur Daniel Steele; *A Morte de Ivan Ilitch* (1886), novela de Liev Tolstói; dentre outros. Trata-se de diversas narrativas em que, logo em seguida ao auge da iluminação de pensamento do protagonista, ele morre ou a história acaba. Nesses casos, não há a confirmação da mudança por não haver espaço-tempo narrativo para isso.

Diante desses pontos, é possível concluir que a **trama de amadurecimento** também revela uma mudança de pensamento do(a/e) protagonista. É como se a **trama de amadurecimento** contivesse uma **trama de educação** dentro de si, todavia com mais conteúdo de história em seguida, abarcando a repercussão comportamental de aprendizagem do(a/e) protagonista e revelando assim seu novo caráter. Este, por sua vez, acaba se destacando como elemento dramático predominante e definindo a forma da trama.

Talvez seja possível ampliar essa ideia, concluindo que toda trama de caráter contém uma trama de pensamento. Ou seria possível alguém mudar seu caráter sem mudar seu pensamento? De todo modo, para uma afirmação tão categórica, seria necessário adentrar mais profundamente as tramas de caráter para encontrar suas tramas de pensamento embutidas e buscar exemplos para sustentar ou rebater essa hipótese. Como o objetivo do estudo não é esse, fica aqui apenas a provocação.

2. Trama de revelação

> Este tipo depende da ignorância do(a/e) protagonista sobre os fatos essenciais da sua situação. Não é uma questão das suas atitudes e crenças,

> mas do seu conhecimento, e ele deve descobrir a verdade antes de poder tomar uma decisão [...] seguida por uma sensação final de alívio e prazer. (FRIEDMAN, 1975, p. 90).

Aqui, a dificuldade de entendimento se intensifica um pouco, pois poderia parecer que tomar uma decisão seria um gesto comportamental, logo, de caráter. Mas, nesse caso, o que a personagem descobre é considerado mais importante do que o que ela faz posteriormente; e o que ela faz posteriormente não caracteriza uma mudança de caráter, mas uma simples ação esperada por consequência da descoberta. Friedman quase não discorre sobre essa forma de trama e busca ilustrar com os exemplos *Beware of the Dog* (1946), conto de Roald Dahl; e *The Green Fly* (1874), conto de Kálmán Mikszáth.

O conto de Dahl conta a história de um piloto da Força Aérea que é ferido, entra em coma e é capturado pelo inimigo. Quando acorda, ele descobre aos poucos que está sob domínio das forças inimigas e, assim, evita o perigo de revelar involuntariamente informações confidenciais de combate. No conto de Mikszáth, um velho camponês teimoso se recusa a amputar seu braço gangrenado, preferindo morrer tranquilamente, até descobrir que sua jovem esposa está flertando com o empregado que, por sua vez, ficaria contente em ver o velho morrer. Ao descobrir isso, "o camponês ordena ao médico que prossiga com a faca" (FRIEDMAN, 1975, p. 90).

3. Trama afetiva

> Há aqui uma mudança de atitude e de crença, mas não do tipo geral e filosófico que caracteriza a trama de educação. O problema nesse tipo é passar a ver outra pessoa sob uma ótica diferente e mais verdadeira do que antes, o que envolve uma mudança de sentimento. Essa mudança, dependendo se a descoberta é agradável [...] ou desagradável [...], deixará o(a/e) protagonista feliz e esperançoso ou triste e resignado, e nossas respostas emocionais variarão de acordo (FRIEDMAN, 1975, p. 90-91).

Como o autor deixa claro, essa forma de trama comporta tanto arcos positivos quanto negativos. O exemplo positivo que ele dá é *Orgulho e Preconceito* (1813), romance de Jane Austen, cuja protagonista, Elizabeth Bennet, descobre que Fitzwilliam Darcy não é apenas um homem orgulhoso e arrogante, mas alguém com um profundo senso de responsabilidade, generosidade e humildade. À medida que a história avança, eles superam mal-entendidos e diferenças pessoais, culminando em um profundo respeito mútuo e, finalmente, amor.

Já o exemplo negativo é *O Coração das Trevas* (1899), romance de Joseph Conrad, que narra a jornada de Charles Marlow através do rio Congo, na África, em busca do enigmático Kurtz, um comerciante de marfim que se isolou da civilização e criou seu próprio

domínio. Conforme Marlow avança rio acima, ele testemunha os horrores da colonização e a degradação moral que acompanha a exploração e a ganância. Kurtz, uma figura inicialmente venerada, revela-se um homem que sucumbiu completamente às suas ambições e loucuras.

4. Trama de desilusão

> Em oposição à trama da educação, temos aquele tipo em que um(a/e) protagonista simpático começa em pleno florescimento da fé em um determinado conjunto de ideais e, após ser submetido a algum tipo de perda, ameaça ou provação, perde totalmente essa fé. [...] ficamos com uma sensação final de derrota e pena – mitigada, no entanto, por nossa sensação compensatória de que, para começar, havia algo excessivo nas ilusões do(a/e) protagonista e que, portanto, ele está melhor sem elas (FRIEDMAN, 1975, p. 91).

Aqui, Friedman (1975, p. 91) também reconhece mais um ponto nebuloso, afirmando que "essa trama se assemelha um pouco à trama afetiva". O autor não desenvolve sobre a semelhança, mas é possível concluir que toda **trama afetiva** com arco negativo é também uma **trama de desilusão**. Do mesmo modo, quando o objeto de desilusão nesta trama é uma pessoa, ela também se configura como uma **trama afetiva**. É possível também identificar uma grande semelhança entre a **trama de desilusão** e a **trama de degeneração**, pois, em ambas, a personagem se desilude. Porém, como a **trama de desilusão** não é de caráter, essa desilusão não causa um efeito no comportamento da personagem confirmado na narrativa.

O primeiro exemplo que o autor dá é *O Grande Gatsby* (1925), romance de Scott Fitzgerald onde Jay Gatsby idealiza Daisy Buchanan em um nível que se torna impossível para ela corresponder, transformando-a em um símbolo de tudo o que ele almeja na vida, sobretudo amor e aceitação social. Quando finalmente se aproxima de Daisy, Gatsby percebe que ela não é a mulher perfeita que imaginava, mas sim uma pessoa falível, presa às convenções de sua classe social e incapaz de deixar para trás sua vida de privilégios e confortos, expondo, assim, as fragilidades do sonho de Gatsby.

Essas são todas as tramas de caráter e de pensamento tratadas por Friedman. Alguns conceitos soam bem interessantes, funcionais e até possuem reconhecimento de sua originalidade: "Devemos a Friedman distinções como a Trama de Educação, a Trama de Redenção e a Trama de Desilusão" (MCKEE, 2006, p. 87). Já outros conceitos soam menos funcionais e não tão bem delineados. De todo modo, Friedman é bastante humilde em relação a sua teoria. Segundo ele, exceto pela divisão entre fortuna, caráter e pensamento, não há razão para considerar qualquer uma de suas definições como final ou qualquer um de seus grupos como completo. "Eles pretendem ser meramente sugestivos, exemplares e heurísticos,

e devem ser usados como pontos de partida de análise formal ao invés de caixas de gênero para guardar obras" (FRIEDMAN, 1975, p. 79).

### 2.4.2. CARGAS DE VALOR

Assim como Friedman, Weiland também retoma um dos critérios básicos de Aristóteles na definição dos gêneros de história (a carga de valor), mas, neste caso, para fundamentar sua teoria específica sobre arco de personagem. A autora faz uma divisão em três tipos, não somente com os polos positivo e negativo – como se tratava respectivamente a comédia e a tragédia ou como Friedman caracteriza suas formas de trama – mas incluindo também a carga neutra.

Weiland (2016, n.p.) defende que, embora as possibilidades de desenvolvimento de personagens sejam infinitas, pode-se restringir os arcos de personagem a três tipos básicos: o arco de mudança positiva; o arco de mudança negativa; e o arco plano (neutro). Suas definições de arco de personagem giram em torno da verdade ou da mentira em que a personagem acredita, no início da história, e o que ela faz diante disso: se cultiva essa mentira ou essa verdade; ou se afasta-se dela.

**O arco de mudança positiva**

> Para que sua personagem evolua de forma positiva, ela precisa começar com algo faltando em sua vida, algum motivo que torne a mudança necessária. [...] O(A/E) protagonista começará com vários níveis de insatisfação e negação pessoal. Ao longo da história, ele será forçado a desafiar suas crenças sobre si mesmo e sobre o mundo, até que finalmente derrota seus demônios internos. [...] O Arco da Mudança gira em torno da Mentira em que sua personagem acredita. (WEILAND, 2016, n.p.).

No arco positivo, a personagem muda e finaliza a história melhor do que começou. Esse é o arco de transformação interna mais frequente. Mas, antes de mudar, a personagem experimenta sentimentos e situações que expressam as consequências da **mentira** em que ela acredita, o que Weiland (2016, n.p.) destaca como "sintomas da mentira". Esses sintomas são encontrados nas ações e, especialmente, nas reações das personagens: medo, mágoa extrema, incapacidade de perdoar, culpa, segredos terríveis ou vergonha por algo feito ou sofrido.

De acordo com Weiland (2016, n.p.), a personagem pode estar ciente dos sintomas da mentira, mesmo que ainda não seja capaz de reconhecer a própria mentira. Inclusive, ela pode desejar nada mais do que se livrar do sintoma negativo, mas não consegue, pois é incapaz de

superar sua crença na mentira. Os exemplos dados pela autora de histórias com arco de mudança positiva e suas respectivas **mentiras** são:

- *Lições para toda a vida* (2003): As pessoas que você ama sempre mentirão para você.
- *Toy Story* (1995): Seu único valor está em ser o favorito.
- *Três Reis* (1999): O dinheiro deve ser mais valorizado do que as pessoas.
- *Hooligans* (2005): Os fracos devem sempre se submeter aos fortes.
- *Nosso querido Bob?* (1991): As pessoas só prestarão atenção em você se acharem que você é louco.

**O arco plano**

> O Arco Plano [...] gira em torno da Verdade em que a personagem acredita. [...] o(a/e) protagonista já tem domínio sobre a Verdade e usará essa Verdade para superar os desafios da trama – e, provavelmente, para transformar um mundo repleto de mentiras. [...] Seu compromisso com a Verdade será testado até o limite – mas ele nunca se afastará dela. Ele experimentará pouco conflito interno e não mudará significativamente como pessoa (WEILAND, 2016, n.p.).

Esse é o tipo de história mais popular. Nas histórias com arco plano, embora o(a/e) protagonista possa adquirir novas habilidades, mudar sua perspectiva ou assumir uma nova posição, não há arco interno de personagem, apenas arco externo. Por outro lado, como observa Weiland (2016, n.p.), "muitas histórias de heróis apresentam arcos narrativos planos, não por serem tramas complexas, mas porque permitem mudanças explosivas no mundo ao redor do personagem". Um arco plano oferece a oportunidade de se criar uma personagem competente e comprometida. Mas, ao invés de o mundo mudar a personagem, é a personagem que pode transformar o mundo ao seu redor. Os exemplos dados por Weiland (2016, n.p.), de histórias com arco plano e suas respectivas **verdades** confrontadas com a **mentira** são:

- *A Fuga das Galinhas* (2000): Seria melhor morrer tentando escapar do que viver em cativeiro.
- *O Último dos Moicanos* (1992): Lutar para proteger a família é mais importante do que lutar por um rei traidor.
- *Gladiador* (2000): Roma deve continuar sendo uma luz na escuridão de um mundo bárbaro, ao invés de escrava de um único homem.
- *Razão e Sensibilidade* (1811): Uma abordagem sensata da vida e do amor produzirá frutos maiores do que o abandono emocional selvagem.

Ao contrário do que pode parecer, para Weiland, uma história com arco plano não significa o mesmo que uma história sem arco. Apesar de nenhum dos dois tipos de história envolverem mudança interna para o(a/e) protagonista, a diferença entre elas reside no fato de que "histórias com arco plano ainda incorporam uma Mentira/Verdade. Por outro lado, em histórias sem arco, não haverá uma batalha entre uma Verdade e uma Mentira" (WEILAND, 2016, n.p.).

De acordo com a autora, histórias sem arco narrativo geralmente dão mais ênfase na jornada física/sobrevivência das personagens e tendem a aparecer predominantemente nos gêneros de ação/aventura. Porém, Weiland (2016, n.p.) faz uma ressalva quanto a isso: "à primeira vista, poderíamos querer incluir todo o universo da ação nessa categoria. No entanto, muitas histórias desse tipo incorporam mentiras e verdades relativamente superficiais, o que as caracteriza como histórias de arco narrativo plano".

Como exemplo de história com arco plano, Weiland cita o filme *Jurassic Park – Parque dos Dinossauros* (1993), que traz a verdade de que "a vida não pode ser contida". Já como exemplo de história sem arco, a autora dá o exemplo do filme *Indiana Jones e os Caçadores da Arca Perdida* (1981). É importante ressaltar que ela não faz um julgamento de valor sobre ter arco ou não e reconhece que, mesmo sem arco, a história do protagonista Indiana Jones se trata de "uma aventura atemporal e inovadora que continua a encantar o público" (WEILAND, 2016, n.p.).

**O arco de mudança negativa**

Segundo Weiland (2016, n.p.), o arco de mudança negativa "conta a história de uma personagem que termina em uma situação pior do que aquela em que começou". De acordo com a autora, existem três tipos de arco de personagem negativo e ela justifica seu conceito, alegando que "existem muito mais maneiras de fazer as coisas erradas do que certas" e que "o mesmo acontece com os arcos de personagem". Para o arco negativo, a autora evoca não só a carga de valor, mas também o outro critério aristotélico na definição dos gêneros de história: a estrutura. Nesse ponto, seus conceitos se aproximam tanto da teoria de Friedman que é possível supor que a autora tenha se baseado nela, mesmo que indiretamente, para respaldar sua teoria.

1. O Arco de Desilusão

> Assim como em um Arco de Mudança Positiva, o(a/e) protagonista está desenvolvendo uma melhor compreensão da Verdade. [...] Mesmo assim, a história continua deprimente. A personagem está passando de uma

> perspectiva positiva para uma negativa. Sua nova Verdade [...] são fatos frios e duros (WEILAND, 2016, n.p.).

A relação entre verdade e mentira neste tipo de arco acontece assim: A personagem acredita em uma mentira, supera a mentira, mas a nova verdade é ainda pior. O conceito de **arco de desilusão** é idêntico ao de **trama de desilusão**, de Friedman, e não é à toa que Weiland o nomeia dessa forma semelhante. Até o exemplo dado pela autora é o mesmo fornecido por ele. Como visto na teoria de Friedman, a **trama de desilusão** é uma trama de pensamento, logo, o **arco de desilusão** também revela uma mudança desse mesmo elemento dramático.

Conclui-se, então, que Weiland não faz distinção entre os elementos pensamento e caráter, como o faz Friedman. A autora qualifica ambas as mudanças como arcos de personagem (*character arcs*), usando o conceito como sinônimo para arco interno de personagem, assim como este estudo. O exemplo de história com **arco de desilusão**, seguido de sua respectiva **mentira**, é o romance de F. Scott Fitzgerald, *O Grande Gatsby*: As pessoas – especialmente as ricas, bonitas e populares – são exatamente quem parecem ser.

Em diálogo com a teoria junguiana, o arco de desilusão, embora represente um arco negativo, revela um avanço no processo de individuação, pois o que pauta esse processo não é a felicidade ou o estado da pessoa, mas seu crescimento a partir da aquisição de consciência. Nesse caso, há uma retirada de projeção do(a/e) protagonista sobre outra personagem e isso é um passo positivo no processo de individuação (JUNG, 2013, p. 478). Entretanto, nem sempre consciência e felicidade caminham no mesmo sentido. Como sugere Thomas Gray (1742), a ignorância pode ser uma bênção.

### 2. O Arco de Corrupção

> A personagem começa em um mundo que já conhece e abraça a Verdade. Ela tem todas as oportunidades para fazer o mesmo, mas é seduzida pela Mentira. [...] Este talvez seja o mais comovente de todos os arcos, já que apresenta uma personagem que é boa – ou pelo menos tem um grande potencial para a bondade – mas que desperdiça essa chance e escolhe conscientemente a escuridão (WEILAND, 2016, n.p.).

A relação entre verdade e mentira neste tipo de arco acontece da seguinte forma: A personagem enxerga a verdade, rejeita a verdade e abraça a mentira. O conceito de **arco de corrupção** apresenta certa semelhança com o de **trama de degeneração**, de Friedman, na medida em que expõe uma derrocada moral da personagem. Porém, no conceito de Friedman, a degeneração da personagem ocorre devido a uma desilusão e posterior abandono de seus valores, o que lhe denota uma certa condição de vítima. Weiland, por sua vez, não confere

similar conotação ao(a/e) protagonista do **arco de corrupção** e expressa um caráter mal-intencionado da derrocada moral neste arco.

Como já mencionado, por conta de também conter uma desilusão, a **trama de degeneração** acaba se assemelhando à **trama de desilusão** – e consequentemente ao **arco de desilusão** – mas se difere pelo fato de a degeneração revelar uma mudança de caráter e não (apenas) de pensamento. Apesar de não atribuir conotação de vítima no **arco de corrupção**, Weiland curiosamente afirma que o **arco de corrupção** é, de muitas maneiras (embora ela não apresente nenhuma), semelhante ao **arco de desilusão**. Mas, como aponta William Bernhardt (*apud* WEILAND, 2016, n.p.), em *Perfecting Plot*: "é possível estar desiludido sem estar corrompido, e é possível estar corrompido sem estar desiludido".

Dessa forma, por maior semelhança que possa haver entre o **arco de corrupção** e o **arco de desilusão**, há uma diferença sintática (estrutural) definida por Weiland, uma diferença morfológica (dos elementos dramáticos envolvidos) exposta por Friedman e também uma diferença semântica (dos significados com existências independentes) observada por Bernhard. O exemplo dado por Weiland (2016, n.p.), de história com **arco de corrupção**, seguido de sua respectiva mentira, é o romance de Mario Puzo, *O Poderoso Chefão* (1969): defender a família é um fim que justifica todos os meios.

De acordo com a teoria junguiana, no arco de corrupção há uma recusa e consequente estagnação do processo de individuação. A pessoa, a princípio, reconhece a verdade – configurando um passo positivo em direção à individuação – porém, seu ato decisivo acaba indo contra esse processo, de modo a estagná-lo, gerando uma espécie de anti-individuação. Isso ocorre devido a uma "identificação" do indivíduo com sua sombra, momento em que o inconsciente assume o comando da personalidade. Jung (2013, p. 456) explica que essa "identificação" é um processo que se dá de forma inconsciente.

Aparentemente pode parecer contraditório (ou até mesmo um equívoco de interpretação deste estudo) relacionar o arco de corrupção com uma identificação com a sombra, visto que Weiland afirma que, no arco de corrupção, a personagem "escolhe conscientemente a escuridão" e Jung declara que a identificação é um processo inconsciente. Entretanto, é preciso analisar a fundo a afirmação da autora, pois, descontextualizada, a declaração de Weiland soa equivocada do ponto de vista da psicologia junguiana e da fenomenologia.

De acordo com a teoria junguiana, a escolha conscientemente pela escuridão – isto é, o lado sombrio, a sombra – é uma incongruência, pois a sombra é exatamente um lado inconsciente do indivíduo. Por mais terríveis que sejam os atos de uma pessoa, ela o experiencia como uma decisão necessária, correta, justa, inevitável ou legítima, dentro de um contexto subjetivo, sob um ponto de vista próprio. Por mais consciente que um indivíduo seja de um comportamento egoísta, por trás sempre há uma justificativa positiva de estar fazendo o bem a alguém, mesmo que seja a si próprio, por uma noção pessoal, por exemplo, de justiça ou merecimento. Portanto, a prerrogativa do indivíduo não pressupõe escolher a escuridão.

A autora começa a frase em um julgamento de fato (a personagem escolhe conscientemente) e termina com um julgamento de valor (a escuridão), o que dá a entender que esse valor seria da personagem, mas, como acabou de ser esclarecido, não corresponde a ela. O ato é consciente, mas o significado e o valor do ato, não. Em um diálogo da teoria de Weiland com a teoria junguiana, a afirmação mais correta e precisa seria "a personagem escolhe conscientemente **o que ela desconhece ser** a escuridão".

Apesar de tudo, a teoria de Weiland não refuta esse pensamento. Inclusive seu exemplo de *O Poderoso Chefão* corrobora com isso, visto que os meios utilizados pelo protagonista são **justificados** por defender a família (um bem super valioso para ele). A questão é apenas que a teoria da autora parte de uma ideia de verdade e mentira como valor exterior ao da personagem, um valor do autor e do espectador. Isso fica muito claro em seus conceitos e tudo se fundamenta de forma compreensível ao redor dessa ideia. Afinal, se trata de ferramentas de construção de uma obra de arte, o que pressupõe um recorte de vida e um foco narrativo. Então, o ponto de vista deve ser mesmo do autor. Entretanto, ao cotejar a teoria de Weiland com a teoria junguiana – de análise psíquica de seres reais em processos ao longo de toda uma vida – fazem-se necessárias essas ressalvas.

### 3. O Arco de Queda

> É aquele que mais comumente associamos a tragédias. [...] a personagem começa exatamente como começaria em um Arco de Mudança Positiva: já imerso na Mentira. Mas, [...] rejeitará todas as chances de abraçar a Verdade e cairá cada vez mais fundo no pântano de seus próprios pecados – geralmente arrastando outros consigo. Sua história terminará em insanidade, imoralidade opressiva ou morte (WEILAND, 2016, n.p.).

A relação entre verdade e mentira neste tipo de arco acontece assim: A personagem acredita na mentira, se apega à mentira, rejeita a nova verdade, acredita em uma mentira ainda pior. O conceito de **arco de queda** também encontra respaldo na teoria de Friedman e é

idêntico ao de **trama trágica**. Embora Friedman (1975, p. 85) reconheça que nessa forma de trama há "uma relação mais complicada entre fortuna, caráter e pensamento" (apesar de não explicar o porquê), ele a classifica, pelos critérios já abordados, como uma trama de fortuna.

Por esse motivo, é possível questionar se esse **arco de queda** expressa de fato um arco interno de personagem ou se apenas um arco negativo sem necessariamente ser interno. Até porque, como define a própria autora, a personagem começa e termina acreditando na mentira, embora ao final seja uma mentira pior. A explicação para essa aparente divergência de entendimento entre Weiland e Friedman sobre o **arco de queda**/**trama trágica** pode vir de uma possível incoerência conceitual da autora sobre o arco negativo.

Nos conceitos de arco positivo e de arco plano, Weiland (2016, n.p., grifo do autor) fala respectivamente sobre "demônios **internos**" e sobre "pouco conflito **interno**". No arco negativo, por sua vez, ela descreve como "a história de uma personagem que termina em uma situação pior do que aquela em que começou". Entretanto, uma situação pior não significa necessariamente uma mudança interior.

Embora seja difícil conceber uma pessoa que sofra um infortúnio trágico e isso não a transforme internamente de alguma forma, tal situação não é nada impossível. Em caso de morte por conta da tragédia, pode-se considerar que a pessoa não teve espaço-tempo para uma mudança interior, ou seja, morreu sem mudar. Por outro lado, pode-se considerar também que a morte representa uma mudança tanto exterior como interior. De todo modo, não é nada incomum tratar de pessoas que não morrem e se mantêm inflexíveis mesmo depois de uma tragédia. Nesse caso, não haveria arco interno.

Mesmo no caso da morte, este estudo entende que o **arco de queda** só se classificaria como arco de personagem se essa morte viesse atrelada a algum conflito interno como, por exemplo, o medo da morte; os conflitos existenciais dos exemplos da **trama de degeneração** (Friedman); ou algo do tipo. A morte em si não é suficiente para caracterizar um arco de personagem. Lembrando: para que haja arco de personagem é necessário que haja conflito interno. O exemplo dado por Weiland (2016, n.p.), de história com **arco de queda**, seguido de sua respectiva Mentira é o romance de Emily Brontë, *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847): para encontrar plenitude ou felicidade pessoal, o protagonista deve possuir completamente sua irmã adotiva, namorada de infância e única amiga.

Em diálogo com Jung, nesse arco também há uma identificação do indivíduo com sua sombra e uma recusa ao processo de individuação. Entretanto, diferentemente do arco de

corrupção, aqui não cabe falar em estagnação, pois nenhum passo desse processo é dado. Talvez isso ajude a explicar por que Friedman classifica esse arco como uma trama de fortuna, pois o que acontece com a personagem não é definido nem por aquisição de consciência nem por transformação de caráter. Nenhum desses aspectos entra em jogo no arco de queda.

## 2.5. IMPLICAÇÕES DO ARCO DE PERSONAGEM

A implicação mais evidente na existência de um arco de personagem é o aprofundamento da mesma: sua aquisição de camadas, seu ganho de dimensão. Contudo, existem outras três implicações diretas referentes aos seguintes elementos da narrativa: o tema, a moral e a estrutura. Esses três elementos também estão intrinsecamente conectados entre si e um dos autores que mais discorre sobre isso é Truby. Sua fundamentação será resumida agora, antes de tratarmos das implicações moral, estrutural e temática a partir do arco de personagem.

Segundo Truby (2008, p. 108), “sempre que você mostra uma personagem usando meios para atingir um fim, está apresentando um dilema moral, explorando a questão da ação correta e defendendo um argumento moral sobre a melhor maneira de viver”. Os valores morais divergentes representados pelo(a/e) protagonista e pelos seus antagonistas podem ser expressos por meio de ações ou diálogos. Mas “uma boa estrutura é o principal modo de defender seu argumento moral em uma boa história [...]. Quando deixa a estrutura fazer o trabalho pesado, liberta o diálogo para o que ele faz melhor: fornecer sutileza e força emocional” (TRUBY, 2024, p. 162).

Portanto, de acordo com essa ideia, uma discussão moral em uma história deve ser predominantemente um debate de ação que o autor defende ao mostrar o(a/e) protagonista contra suas forças antagônicas. “Na verdade, um dos grandes princípios da narrativa é que a estrutura não apenas carrega o conteúdo, ela é o conteúdo. [...] Em nenhum lugar esse princípio é expresso com mais precisão do que no tema” (TRUBY, 2024, p. 141). O autor defende que o tema se expande para o público na medida em que a estrutura converge.

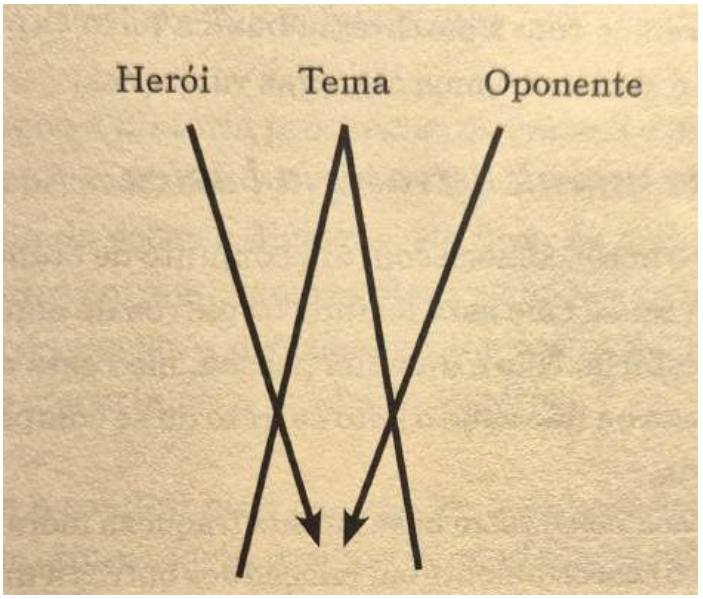



*Fig. 3 Tema permeando a estrutura (TRUBY, 2024, p. 141)*

### 2.5.1. MORAL

Argumento moral, ideia governante, princípio moral, pensata, moral da história, ideia, mensagem, pensamento. Diversos autores nomeiam esse elemento narrativo de forma diferente e tantos outros desprezam a ideia de se transmitir conceitos morais através de uma história. Isso acontece pelo fato de muitos autores confundirem argumento moral com moralismo. Não obstante, muitas histórias soam, de fato, moralizantes e consequentemente desinteressantes enquanto obras de arte. Como pondera Karl Kraus (2015, p. 23) "só é artista aquele que é capaz de transformar a solução num enigma".

Truby (2024, p. 18, grifo nosso) argumenta que a narrativa segue dois caminhos paralelos:

> Uma história acompanha o que uma pessoa quer, o que fará para conseguir isso e quais preços terá que pagar ao longo do caminho. Uma vez que uma personagem tem um desejo, a história "caminha" sobre duas "pernas": **ação** e **aprendizado**. Quando persegue um desejo, a personagem realiza ações para conseguir o que quer e aprende novas informações [...].

Sobre a evolução da narrativa ao longo dos anos, o autor observa que:

> De modo geral, [...] passou-se de uma ênfase quase total na ação – na forma mítica, em que o público aprende apenas se modelando nas ações do herói – para uma ênfase pesada no aprendizado – no qual a preocupação do público é descobrir o que está acontecendo, quem aquelas pessoas realmente são e quais eventos ocorreram de fato antes de compreender inteiramente como levar uma boa vida. (TRUBY, 2024, p. 100).

A percepção de Truby corrobora com o que o Hermes Leal (2021, p. 28) fala sobre a mudança de foco “dos estados de coisas aos estados de alma” da Semiótica das Paixões (GREIMAS; FONTANILLE, 1993). Ou seja, ao longo do tempo, o arco de personagem foi ganhando força e importância nas narrativas. Vale ressaltar que essa mudança de foco fornece profundidade não só à personagem, mas também à história como um todo. A oposição entre as personagens passa a não se limitar apenas à trama, a pessoas competindo por um objetivo, modos de vida inteiros também entram em questão (TRUBY, 2008, p. 119). Todavia, embora Truby reconheça e valorize a evolução da ênfase da narrativa da ação para o aprendizado, ele alerta que “o maior motivo para uma história parecer moralizante é um desequilíbrio entre argumento moral e trama” (TRUBY, 2024, p. 145).

Enfim, as mensagens podem ser morais ou moralizantes, pesadas ou sutis, conscientes ou inconscientes, intencionais ou involuntárias, mas, como afirma Carriger (2020, n. p.):

> As mensagens [...] estão sempre presentes em qualquer narrativa. [...] se você escreve ficção, você está transmitindo uma mensagem. Se você lê ficção, está absorvendo a mensagem de um autor. Muitas vezes mais de uma. [...] Sua escrita transmite uma mensagem (ou mensagens), quer você perceba ou não.

Geralmente há muitas mensagens em uma história e diferentes personagens carregam distintos argumentos morais. Contudo, existe um que se sobrepõe a todos os outros e que resguarda o valor moral da história como um todo. Esse argumento moral é determinado no fim da história, nas ações finais e definitivas do(a/e) protagonista.

### 2.5.2. ESTRUTURAL

O esforço do(a/e) protagonista para alcançar seu desejo mais profundo é chamado por Mckee (2006, p. 188) de **espinha** da história e de **superobjetivo** por Stanislavski (2010, p. 323). Esse é o componente estrutural que une todos os outros elementos da narrativa. “Não importa o que aconteça na superfície da estória, cada cena, imagem e palavra é, em última instância, um aspecto da Espinha, relacionado, causal ou tematicamente ao núcleo de desejo e ação” (MCKEE, 2006, p. 188). A seguir, o autor explica e ilustra como e por que a existência de um desejo inconsciente (necessidade) – elemento propulsor para a geração do conflito interno e consequentemente do arco de personagem – determina também a estrutura da história:




*Fig. 4 Espinha da história - desejo consciente (MCKEE, 2006, p. 188)*

De acordo com Mckee (2006, p. 188), "se o protagonista não tem um desejo inconsciente, então seu objetivo consciente torna-se a Espinha". Espinhas guiadas por um objetivo consciente (desejo) são histórias que só apresentam arcos externos, mas não revelam arcos de personagem. Em diálogo com a teoria de Friedman, trata-se de narrativas que podem compreender apenas tramas de fortuna.

> Se por outro lado, o protagonista tem um desejo inconsciente, ele se torna a Espinha da estória. Um desejo inconsciente é sempre mais poderoso e durável, enraizado no eu mais interno do protagonista. Quando um desejo inconsciente guia a estória, ele permite ao escritor criar um personagem muito mais complexo, que pode repetidamente mudar seu desejo consciente. (MCKEE, 2006, p. 188).

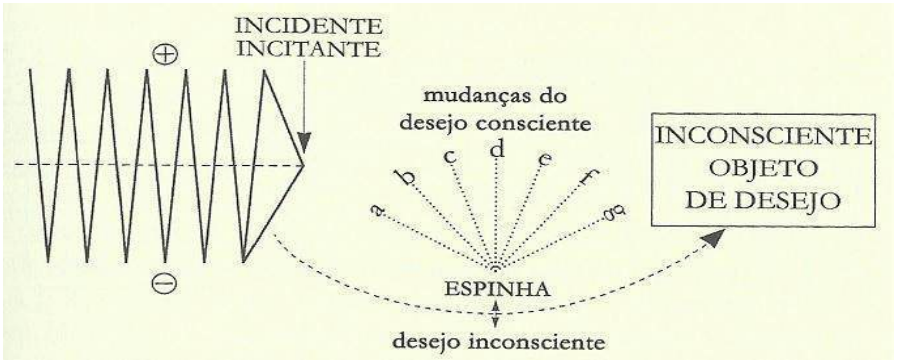



*Fig. 5 Espinha da história - desejo inconsciente (MCKEE, 2006, p. 189)*

Como será detalhado nos próximos capítulos, para que um modelo de narrativa seja eficiente no auxílio à criação de um arco de personagem, ele necessita dispor de certas etapas fundamentais em sua estrutura. Os modelos objetos deste estudo foram escolhidos justamente por conterem essas etapas específicas, que expõem os conflitos internos da personagem e revelam o que Mckee chama de desejo inconsciente. Essas etapas precisam figurar no início da estrutura, para permitir que essa necessidade profunda conduza a história, assim como prevê o autor. Dessa forma, a espinha segue até as ações finais e definitivas do(a/e)

protagonista – momento também que, como já mencionado, eclode o argumento moral da história.

### 2.5.3. TEMÁTICA

Truby (2024, p. 129) explica que uma história "não é uma simples sequência de eventos ou surpresas com a intenção de entreter o público", envolve "implicações e efeitos morais, com o propósito de expressar um tema maior". O tema é, portanto, segundo ele, justamente a visão moral do autor. Em sintonia com esse ponto de vista, Gulino (2024, p. 35) defende que, muitas vezes, o arco do(a/e) protagonista é o que define o tema da história, contido na verdade que a personagem não percebe até depois de sua transformação.

Weiland (2016, n.p.) segue na mesma linha de pensamento ao afirmar que "o arco de personagem não apenas influencia diretamente a estrutura da história, como também influencia diretamente o tema". Porém, a autora é ainda mais categórica ao tratar dessa implicação, e declara que, "em alguns aspectos, podemos até dizer que arco de personagem = tema".

Ou seja, além de conferir dimensão à personagem e à história, o arco interno, por partir de uma necessidade, uma demanda mais profunda do que o desejo, é, portanto, mais poderoso do que o arco externo. Consequentemente, o arco interno tende a carregar consigo o valor temático da história como um todo, fazendo que o enredo pareça se tratar do arco externo – o desejo ou objetivo da personagem – mas, na verdade, revele-se sobre o arco interno da personagem – a necessidade profunda de sua alma. Conclui-se, então, que há uma relação direta entre o arco de personagem, o tema, a moral e a estrutura da história.

Leal (2021, p. 13) explica que a Semiótica Narrativa e posteriormente a Semiótica das Paixões, criadas por Algirdas Julien Greimas, diferenciaram-se da Narratologia por mudarem a perspectiva de análise do objeto para o sujeito. Esse novo olhar promove uma mudança de foco 'do agir para o sentir' da personagem e a ênfase da narrativa passa a figurar na sua transformação interna. "Essas descobertas, chamadas de terceira onda da semiótica, anunciada como a ciência do século XXI, tirou o personagem da 'sombra da ação' [...] em razão de ser sugado pela própria existência" (LEAL, 2021, p. 9).

É importante ressaltar que, de acordo com as definições de tridimensionalidade da personagem apresentadas no primeiro capítulo, a noção de existência da personagem

mencionada por Leal refere-se à terceira dimensão (aflição), e não à primeira (caracterização). O arco de personagem se situa no campo da estrutura narrativa, isto é, nas etapas da história, e diz respeito à jornada que se origina dos conflitos internos da personagem. Trata-se, portanto, da integração de seus arquétipos inconscientes (na perspectiva junguiana), da trajetória de transformação de seu pensamento ou de seu caráter (em termos aristotélicos) ou da liquidação de suas paixões (na abordagem da semiótica). É justamente da relação entre o arco de personagem e a estrutura narrativa que tratará o próximo capítulo.

# 3. ESTRUTURAS NARRATIVAS

Assim como Rodrigues (2014), Pallottini (1989) e Leal (2021), diversas outras autoras e autores sobre o estudo da narrativa discorrem, de diferentes maneiras, a respeito do mesmo tema do arco de personagem. Porém, nem todos propõem modelos de estrutura narrativa e, mesmo entre os que propõem, a maioria se limita a descrever apenas o arco externo, pouquíssimos transformam suas teorias sobre os conflitos internos da personagem em etapas dentro dessas estruturas.

No primeiro capítulo foram abordadas as críticas feministas e femininas à Jornada do Herói. Agora, após examinados o conceito de arco de personagem, alguns de seus tipos e suas implicações, serão retomadas as críticas à Jornada do Herói com o intuito de examinar a previsão de seus modelos de estrutura narrativa na criação de um arco de personagem. Supõe-se que, embora tais modelos possam funcionar bem para a criação do arco da história (ou arco externo da personagem), pecam na criação de um arco (interno) de personagem.

Como tratado no segundo capítulo, o requisito primordial para a construção de um arco de personagem em uma história é a existência de conflitos internos. Para julgar a previsibilidade sobre este tipo de conflito, adotam-se dois fatores como referência: a teoria sobre os modelos, presente nas seções dos livros que tratam das etapas de cada estrutura; e sua capacidade auto-explicativa, o que leva em conta a nomenclatura adotada para cada etapa.

Considerando que é do contraste com o início que se revela o tipo de mudança presente no fim, primeiro será examinado se as etapas iniciais da estrutura prevêem conflitos internos. Em seguida, será verificado se, ao longo das etapas da estrutura, há conceitos que confirmam o desenvolvimento desses conflitos e a criação do arco de personagem. Respeitando a ordem cronológica de criação, começa-se pelo modelo de Propp.

## 3.1. AS 31 FUNÇÕES (PROPP)

Essas são as etapas (ou funções) do Conto Maravilhoso, observadas pelo autor:

1. Afastamento
2. Proibição

3. Transgressão
4. Interrogatório
5. Informação
6. Ardil
7. Cumplicidade
8. Dano ou carência
9. Mediação
10. Início da reação
11. Partida
12. Primeira função do doador
13. Reação do herói
14. Recepção do meio mágico
15. Deslocamento no espaço entre dois reinos, viagem com um guia
16. Combate
17. Marca, estigma
18. Vitória
19. Reparação de dano ou carência
20. Regresso
21. Perseguição
22. Salvamento, resgate
23. Chegada incógnito
24. Pretensões infundadas
25. Tarefa difícil
26. Realização
27. Reconhecimento
28. Desmascaramento
29. Transfiguração
30. Castigo, punição
31. Casamento

Embora Propp (2010, p. 26) reconheça a existência de uma situação inicial, anterior à primeira função, e sua importância morfológica no conto maravilhoso, o autor não a inclui na estrutura, por não considerá-la uma função. Ainda assim, no modelo de Propp, o gatilho da trama ocorre apenas na oitava função – o **dano ou carência** – porém etapas que a antecedem (afastamento; proibição; transgressão; interrogatório; informação; ardil; e cumplicidade) são circunstâncias de conflitos exclusivamente externos. Juntas, essas etapas iniciais disparam a trama, de forma causal e culminante.

Além de configurar fora de sua estrutura de 31 Funções, as possibilidades de situação inicial onde poderia haver alguma previsão de conflito interno, são descritas por Propp (2010, p. 83-84) apenas com diferentes formas de apresentação das personagens e seus atributos. Quanto a seu conceito de atributos, o autor deixa clara a ausência de qualquer elemento interno, ainda menos de conflito interno:

> Entendemos por atributos o conjunto das qualidades externas dos personagens: idade, sexo, situação, aspecto exterior com suas particularidades etc. [...] O estudo dos atributos dos personagens inclui apenas as três rubricas fundamentais, que são as seguintes: aparência e nomenclatura, particularidades da entrada em cena e *habitat*. A isto, podemos acrescentar uma série de elementos auxiliares de menor importância (PROPP, 2010, p. 85-86).

Quanto ao **dano ou carência**, nenhuma forma possível observada por Propp aponta para questões internas da personagem. O **dano** sempre impõe conflitos externos, como rapto, roubo, lesão corporal, assassinato, enfeitiçamento, encarceramento, etc. (PROPP, 2010, p. 31-34). No mesmo sentido, a **carência** sempre expressa objetos físicos, materiais, animais ou pessoas, como por exemplo carência de uma noiva (PROPP, 2010, p. 31-34). Após essa etapa, vem a **mediação**, função que tem como principal objetivo comunicar o dano ao herói. Logo em seguida, ele aceita ou decide agir no **início da reação**, sem expressar nenhum conflito interno.

No capítulo intitulado "O conto como totalidade", Propp (2010, p. 90) define seu conceito e resume em linhas gerais a estrutura do que é considerado aqui como sua Jornada do Herói:

> Do ponto de vista morfológico podemos chamar de conto de magia todo desenvolvimento narrativo que, partindo de um dano (A)[15] ou uma carência (a) e passando por funções intermediárias, termina com o casamento (W) ou outras funções utilizadas como desenlace. A função final pode ser a recompensa (F), a obtenção do objeto procurado ou, de modo geral, a reparação do dano (K), o salvamento da perseguição (Rs) etc. A este

[15] Esses símbolos entre parênteses são as representações alfabéticas de cada etapa no modelo de Propp.

> desenvolvimento damos o nome de sequência. A cada novo dano ou prejuízo, a cada nova carência, origina-se uma nova seqüência.

Note-se que o autor não confere, neste resumo, nenhum esboço do que poderia ser encarado como arco de personagem. O conto maravilhoso, segundo as 31 Funções de Propp, se assemelha, em diálogo com Friedman, a uma trama de fortuna, cujo conceito (já citado) é: se a principal questão da trama "e sua resolução [...] dependem do sucesso ou fracasso do(a/e) protagonista na obtenção de algo fora de si mesmo, e se isso depende, em última análise, de circunstâncias externas e não da sua vontade ou conhecimento, então a parte principal é a fortuna" (FRIEDMAN, 1975, p. 81). Portanto, por não haver previsão de nenhum conflito interno até o gatilho da trama – nem ao longo de sua estrutura – é confirmada a hipótese de que essa jornada não oferece nenhuma ferramenta para a construção de um arco de personagem.

## 3.2. A JORNADA DO HERÓI (CAMPBELL)

As etapas da Jornada do Herói, de Campbell, são:

1. O chamado da aventura
2. A recusa do chamado
3. O auxílio sobrenatural
4. A passagem pelo primeiro limiar
5. O ventre da baleia
6. O caminho de provas
7. O encontro com a deusa
8. A mulher como tentação
9. A sintonia com o pai
10. A apoteose
11. A benção última
12. A recusa do retorno
13. A fuga mágica
14. O resgate com auxílio externo
15. A passagem pelo limiar de retorno
16. Senhor dos dois mundos
17. Liberdade para viver

Embora o modelo de Campbell adote nomenclaturas bem diferentes, ele se assemelha muito à jornada de Propp. Do mesmo modo, Campbell também deixa a situação inicial do herói fora de seu modelo de estrutura. Mas, diferentemente de Propp, a Jornada do Herói de Campbell já começa com o gatilho da trama, definindo **o chamado da aventura** como a primeira etapa. Nesta etapa, Campbell (1997, p. 60-61) até caracteriza o chamado como um momento de "despertar do eu" e de início de uma "transfiguração", porém, a alusão ao que poderia ser o início de um suposto arco de personagem se encerra aí. O autor não aprofunda essas ideias, tampouco as desenvolve como conflitos internos.

Além do mais, para ilustrar seus conceitos, os exemplos que Campbell traz, que, de forma enfadonha, ocupam muito mais espaço em sua teoria do que seus próprios conceitos, também não aprofundam nem desenvolvem tais ideias. Na maior parte da seção desta primeira etapa, Campbell (1997, p. 62-66) discorre sobre a aparição do **arauto** – personagem arquetípico que manifesta **o chamado da aventura** – e suas distintas formas de representação em diferentes mitos.

Na etapa seguinte, a **recusa do chamado**, Campbell relaciona, como possíveis motivos dessa recusa, o tédio, o excesso de trabalho ou influências culturais. O autor alega que tais motivos fazem o sujeito perder "o poder da ação afirmativa dotada de significado" e se transformar "numa vítima a ser salva" (CAMPBELL, 1997, p. 66-67). Em diálogo com a psicanálise, Campbell (1997, p. 69) faz uma analogia desta etapa com a infância, associando a recusa a "uma impotência em abandonar o ego infantil". Entretanto, em nenhum momento, o autor considera como motivo da recusa o que poderia ser um conflito interno, decorrente, por exemplo, de um possível medo.

Campbell (1997, p. 241-242) resume a Jornada do Herói da seguinte forma:

> O herói mitológico, saindo de sua cabana ou castelo cotidianos, é atraído, levado ou se dirige voluntariamente para o limiar da aventura. Ali, encontra uma presença sombria que guarda a passagem. O herói pode derrotar essa força, assim como pode fazer um acordo com ela, e penetrar com vida no reino das trevas (batalha com o irmão, batalha com o dragão; oferenda, encantamento); pode, da mesma maneira, ser morto pelo oponente e descer morto (desmembramento, crucifixão). Além do limiar, então, o herói inicia uma jornada por um mundo de forças desconhecidas e, não obstante, estranhamente íntimas, algumas das quais o ameaçam fortemente (provas), ao passo que outras lhe oferecem uma ajuda mágica (auxiliares). Quando chega ao nadir da jornada mitológica, o herói passa pela suprema provação e obtém sua recompensa. Seu triunfo pode ser representado pela união sexual com a deusa-mãe (casamento sagrado), pelo reconhecimento por parte do pai-criador (sintonia com o pai), pela sua própria divinização (apoteose) ou, mais uma vez – se as forças se tiverem mantido hostis a ele –, pelo roubo,

> por parte do herói, da bênção que ele foi buscar (rapto da noiva, roubo do fogo); intrinsecamente, trata-se de uma expansão da consciência e, por conseguinte, do ser (iluminação, transfiguração, libertação). O trabalho final é o do retorno. Se as forças abençoaram o herói, ele agora retorna sob sua proteção (emissário); se não for esse o caso, ele empreende uma fuga e é perseguido (fuga de transformação, fuga de obstáculos). No limiar de retorno, as forças transcendentais devem ficar para trás; o herói reemerge do reino do terror (retorno, ressurreição). A bênção que ele traz consigo restaura o mundo (elixir).

Note-se que, embora Campbell não considere a situação inicial como uma etapa de sua estrutura, o autor comenta, no resumo da jornada, sobre a saída do herói de seu ambiente cotidiano. Porém, ainda assim ele não descreve nenhuma característica conflituosa para esse ambiente inicial. Note-se também que, nesse resumo, o autor simplesmente ignora **a recusa do chamado**, pois considera esta etapa como inviabilizadora da Jornada do Herói. Campbell entende a recusa como uma ação definitiva. Ou seja, quem recusa o chamado simplesmente não trilha a jornada. Isso se confirma em sua primeira afirmação da etapa seguinte (**o auxílio sobrenatural**): "para aqueles que não recusaram o chamado…" (CAMPBELL, 1997, p. 74).

Ao longo de todo o resumo da Jornada do Herói, a única referência a um possível arco de personagem estaria em "uma expansão da consciência e, por conseguinte, do ser (iluminação, transfiguração, libertação)". Entretanto, não há uma descrição de processo, de desenvolvimento dessa mudança, nem nenhuma descrição de conflito interno. De acordo com o autor, o herói simplesmente chegaria à expansão da consciência e do ser, como resultado de seu triunfo sobre as forças antagônicas externas. A Jornada do Herói, de Campbell, também se assemelha a uma trama de fortuna, de Friedman, e não revela um arco de personagem, o que confirma, portanto, a hipótese de que essa jornada não oferece, ao menos diretamente, ferramentas para a construção desse tipo de arco.

### 3.3. A JORNADA DO HERÓI (VOGLER)

As etapas da Jornada do Herói, de Vogler, são:

1. Mundo comum
2. Chamado à aventura
3. Recusa do chamado
4. Encontro com o mentor
5. Travessia do primeiro limiar
6. Testes, aliados, inimigos

7. Aproximação da caverna oculta
8. Provação
9. Recompensa
10. Caminho de volta
11. Ressurreição
12. Retorno com o elixir

O modelo de estrutura narrativa de Vogler é praticamente uma contração do de Campbell. Aquele autor até acrescenta, em sua estrutura, duas etapas inexistentes no modelo original de seu antecessor – incluindo uma etapa para a situação inicial e desdobrando o **caminho de provas** em duas etapas: **testes, aliados, inimigos** e **aproximação da caverna oculta**. Porém, Vogler suprime ou condensa sete outras, diminuindo de 17 para 12 etapas o conteúdo total de sua estrutura.

Vogler, por sua vez, vai mais longe na abordagem de um esboço de arco de personagem, sendo um dos fatores justamente a inclusão dessa etapa para a situação inicial, o **mundo comum**, antes do gatilho da trama, o **chamado à aventura**. Contudo, na primeira parte de sua teoria, intitulada Livro Um (VOGLER, 2006, p. 45-68), em que o autor mapeia a Jornada do Herói de forma mais genérica, não há qualquer menção a conflitos internos ou arco de personagem nessas etapas.

Vogler (2006, p. 53-55) apresenta o **mundo comum** como um ambiente "ordinário", "normal", equilibrado, desprovido de qualquer tipo conflito, muito menos um conflito interno de personagem. No **chamado à aventura**, ele naturalmente apresenta o conflito da história e o estabelecimento do objetivo do herói, mas sem qualquer menção à necessidade do herói – aquela demanda mais profunda que resguarda os conflitos internos.

A única etapa inicial que faz uma alusão a um conflito interno é a **recusa do chamado**. Diferentemente de Campbell, Vogler considera essa recusa como uma ação transitória ou apenas uma relutância e já reconhece, em seu motivo, um medo. Na verdade, "o maior dos medos – o terror do desconhecido" (VOGLER, 2006, p. 56). Isso certamente pode ser considerado um conflito interno, no entanto ele não se sustenta para um arco de personagem. Não há uma etapa definida apenas para a aceitação do chamado, mas essa aceitação fica subentendida ao passo que o herói vai ao **encontro com o mentor**, ou no máximo ao fim desse encontro, quando o herói já adquiriu domínio suficiente sobre seu possível medo e, logo após, se lança à aventura na **travessia do primeiro limiar**.

Ao final do Livro Um, Vogler (2006, p. 66, grifo do autor) faz um resumo "para recapitular a Jornada do Herói":

> 1. Os heróis são apresentados no MUNDO COMUM, onde
> 2. recebem um CHAMADO À AVENTURA.
> 3. Primeiro, ficam RELUTANTES OU RECUSAM O CHAMADO, mas
> 4. num Encontro com o MENTOR são encorajados a fazer a
> 5. TRAVESSIA DO PRIMEIRO LIMIAR e entrar no Mundo Especial, onde
> 6. encontram TESTES, ALIADOS E INIMIGOS.
> 7. Na APROXIMAÇÃO DA CAVERNA OCULTA, cruzam um Segundo Limiar,
> 8. onde enfrentam a PROVAÇÃO.
> 9. Ganham sua RECOMPENSA e
> 10. são perseguidos no CAMINHO DE VOLTA ao Mundo Comum.
> 11. Cruzam então o Terceiro Limiar, experimentam uma RESSURREIÇÃO e são transformados pela experiência.
> 12. Chega então o momento do RETORNO COM O ELIXIR, a bênção ou o tesouro que beneficia o Mundo Comum.

Esse resumo confirma que a questão do possível medo – motivo da **recusa do chamado** – não ganha progressão ao longo da jornada, que não há desenvolvimento de um conflito interno e que, portanto, não há uma previsão de arco de personagem. O único ponto, nesse resumo, que poderia indicar uma transformação de personagem seria a **ressurreição**, se entendida como uma metáfora. Ainda assim, do mesmo modo como em Campbell, não há uma descrição de processo. De acordo com Vogler, o herói experimenta uma ressurreição como resultado de seu triunfo sobre as forças antagônicas externas.

Isso também parece apontar para uma semelhança da Jornada do Herói, de Vogler, única e exclusivamente com uma trama de fortuna, de Friedman. Todavia, na segunda parte de sua teoria, intitulada Livro Dois, em que Vogler analisa detalhadamente os estágios da Jornada, existem vários momentos em que o autor aborda a questão dos conflitos internos ou do arco de personagem. No primeiro estágio, **mundo comum**, ele apresenta, dentre as diversas formas de se começar uma história, alguns elementos para a criação de um arco de personagem e defende a importância de se criar conflitos internos.

> *Todo herói precisa de um problema interno e outro externo*. [...] Personagens que não têm um problema interno parecem chatos e superficiais, por mais heróicos que sejam em suas ações. A fim de evitar essa impressão, é preciso que esses personagens tenham um problema íntimo, uma falha de personalidade ou um dilema moral, para que funcionem bem. Precisam aprender algo, no decorrer da história: como conviver com os outros, acreditar em si mesmos, enxergar além das aparências. O público adora quando um personagem aprende, cresce e enfrenta os desafios internos e externos da vida (VOGLER, 2006, p. 145-146, grifo do autor).

Dentre as formas de se começar uma história apresentando conflitos internos, o autor destaca três possibilidades: **incapacidade de um herói realizar uma tarefa simples**; **falha**

**trágica**; ou **herói ferido**. Sobre a **incapacidade de realizar uma tarefa simples**, Vogler (2006, p. 150) apresenta, como exemplo, o filme *Gente como a gente* (1980), em que o protagonista Conrad "não consegue comer a torrada que a mãe preparou para ele. Isso significa, em linguagem simbólica, que ele é incapaz de aceitar ser amado ou cuidado", devido à culpa que carrega pela morte do irmão.

Em relação à **falha trágica**, Vogler (2006, p. 151) fala sobre a "fraqueza ou defeito" que faz o herói "ser completamente humano e real". O autor explica que, "na maioria das vezes, essa falha trágica é uma espécie de orgulho ou arrogância, chamada *hybris*", pelo fato de, segundo ele, os heróis trágicos tenderem a se considerar iguais ou até superiores aos deuses. Como resultado, essas histórias inevitavelmente desencadeiam a "destruição do herói".

Como seria de se supor, a falha trágica é uma característica que dialoga diretamente com a **trama trágica**, de Friedman, e com o **arco de queda**, de Weiland. Como já mencionado, essas trajetórias não necessariamente representam arcos de personagem, assim como essa falha trágica não exprime necessariamente um conflito interno. Lembrando também que, diferente de Weiland, Friedman não considera a **trama trágica** como uma trama de caráter interno (ou ao menos não predominantemente), mas ainda assim reconhece nela "uma relação mais complicada entre fortuna, caráter e pensamento" (FRIEDMAN, 1975, p. 85).

A terceira possibilidade que Vogler (2006, p. 151-153, grifo do autor) apresenta como forma de começar uma história expondo um conflito interno é através do **herói ferido**: "uma *ferida* psicológica profunda". As feridas citadas pelo autor incluem rejeição, abandono, humilhação, traição, desapontamento e fracasso. Curiosamente, essas feridas citadas por Vogler são quase todas as mesmas feridas descritas por Lise Bourbeau (2020, p. 13) como as "cinco grandes feridas básicas vividas pelo ser humano": rejeição, abandono, humilhação, traição e injustiça (esta última não mencionada por Vogler).

Segundo a autora, cada uma dessas feridas cria uma máscara psicofísica no ser humano que impede sua plenitude. Essas máscaras são respectivamente de escapista, dependente, masoquista, controlador ou rígido (BOURBEAU, 2020, p. 14). Em consonância com Bourbeau, Vogler (2006, p. 153) afirma que "muitas histórias têm como tema a jornada que é percorrida com o propósito de curar uma ferida e restaurar a peça que faltava num

psiquismo quebrado". Este enunciado expressa claramente um arco positivo de personagem, como prevê Weiland.

Outro momento em que, no Livro Dois, Vogler aborda conflitos internos é na **travessia do primeiro limiar**. De acordo com o autor, "eventos internos também podem detonar uma Travessia de Limiar. Os heróis chegam a pontos de decisão em que suas almas estão em jogo, onde têm que resolver: 'Continuo vivendo minha vida como está ou arrisco tudo, para crescer e mudar?'" (VOGLER, 2006, p. 197). O autor novamente apresenta o filme *Gente como a gente*, como exemplo, e explica que "a deterioração da vida do jovem herói Conrad, passo a passo, o pressiona a fazer uma opção, apesar dos medos – e ele procura um terapeuta, para explorar o trauma da morte do irmão".

No estágio da **provação**, Vogler aborda conflitos internos ou um possível arco de personagem em mais três momentos, porém de maneira bem superficial. Ao tratar sobre "Mudança", o autor afirma que "os heróis não se limitam a visitar a morte e voltar para casa. Voltam mudados, transformados. Ninguém pode viver uma experiência no limiar da morte sem se modificar de alguma maneira" (VOGLER, 2006, p. 231). Ao relacionar as forças antagônicas de um herói com a teoria junguiana dos arquétipos, Vogler (2006, p. 239-240) declara que "um vilão pode ser um personagem externo mas, [...] o maior adversário do herói é sua própria Sombra".

O momento, nesse estágio, em que Vogler aborda menos superficialmente conflitos internos é quando trata do antagonismo "Juventude contra velhice". Note-se que o conceito que ele traz dialoga perfeitamente com a **trama de amadurecimento**, de Friedman – uma trama de caráter – que, como já mencionado, envolve a maioria dos filmes sobre a chegada da idade (*coming-of-age*) e grande parte do gênero literário chamado de romance de formação ou *bildungsroman*:

> O conflito entre juventude e velhice pode se manifestar também internamente, e não apenas nas batalhas externas entre pais e filhos. O combate ferrenho que inflama a Provação pode ser uma luta íntima entre uma estrutura de personalidade velha e confortável, bem defendida, e uma outra nova, que é fraca, incompleta, mas está louca para nascer. Mas esse novo "eu" não poderá nascer enquanto o velho não morrer ou, pelo menos, enquanto não se retirar e deixar espaço no centro do palco (VOGLER, 2006, p. 251).

No **caminho de volta**, etapa que, na divisão clássica em três atos, descortina o terceiro ato, o autor mais uma vez tange superficialmente a questão dos conflitos internos. Ao tratar de "Cenas de perseguição", Vogler (2006, p. 276) observa que "num drama psicológico,

um herói pode ter que escapar a um demônio interior que o persegue, através de uma mudança no comportamento ou de uma transformação interna".

Na penúltima etapa de sua Jornada do Herói, a **ressurreição**, há mais alguns momentos em que Vogler aborda o arco de personagem. Ao falar sobre a nova personalidade do herói, Vogler (2006, p. 282) afirma que:

> Para um novo mundo, é preciso ser criado um novo "eu". Da mesma forma que os heróis tiveram que se desfazer de seus antigos "eus" para entrar no Mundo Especial, agora devem se despir da personalidade adquirida na jornada e construir outra, nova, adequada a essa volta ao Mundo Comum. Deve refletir as melhores partes da personalidade antiga e as lições aprendidas ao longo do caminho.

Ao tratar sobre a "Escolha", Vogler (2006, p. 287) observa que "outra possibilidade para um momento de Ressurreição poderá ser a criação de um clímax em que o herói seja obrigado a fazer uma escolha entre várias alternativas; a sua escolha indicará se ele aprendeu, de fato, as lições da transformação". De maneira muito similar, o autor fala da "Incorporação", defendendo que "a Ressurreição é uma oportunidade para o herói mostrar que absorveu, incorporou, todas as lições de todos os personagens – que fez dessas lições parte de seu corpo. Um clímax ideal testaria tudo aquilo que ele aprendeu" (VOGLER, 2006, p. 297). Ainda nesse estágio, ele volta a falar de uma nova "Mudança":

> O maior propósito dramático da Ressurreição é dar um sinal externo de que o herói realmente mudou. É preciso provar que o antigo "eu" está completamente morto, e o novo "eu" é imune às tentações e aos vícios que aprisionavam a forma velha. [...] Não basta que as pessoas em volta de um herói percebam que ele mudou, não basta que ele diga que mudou. O público tem que poder ver isso – em seus trajes, conduta, atitude e ações (VOGLER, 2006, p. 298).

No último estágio de sua estrutura da Jornada do Herói, o **retorno com o elixir**, Vogler segue em alguns momentos abordando os conflitos internos e o arco de personagem. Note-se que na medida em que a Jornada do Herói se aproxima do fim, os momentos dessa abordagem aumentam em quantidade, no intuito de expressar as possíveis transformações do(a/e) protagonista. Ao falar da comparação do final com o início e a sensação de círculo completo, Vogler (2006, p. 306) observa que "muitas vezes os escritores fazem com que seus heróis passem, no Retorno, por uma experiência que, no início da história, era muito difícil ou parecia impossível para eles. Assim o público pode ver como os heróis se transformaram".

Para ilustrar seu argumento, o autor mais uma vez evoca o filme *Gente como a gente*. Ele conta que o protagonista Conrad "só depois de ter vivido uma Jornada de Herói emocional, revivendo e processando essa morte [do irmão], por meio de uma terapia, é que

consegue aceitar o amor" (VOGLER, 2006, p. 150). Então, no **retorno com o elixir**, Conrad "pedirá desculpas à namorada por ter se portado como um bobo. Quando ela o convida a entrar e tomarem juntos o café da manhã, ele agora descobre que tem apetite. Sua capacidade de comer é um sinal externo de sua mudança interna" (VOGLER, 2006, p. 306). De acordo com Weiland, um exemplo claro de arco positivo de personagem.

A última abordagem a um arco de personagem na Jornada do Herói, de Vogler, ocorre quando o autor menciona heróis que terminam a história "mais triste, porém mais sábio". Note-se que esse conceito equivale exatamente à **trama de desilusão**, de Friedman – uma trama de pensamento – e ao **arco de desilusão**, de Weiland:

> Por vezes, o Elixir trazido pelo herói é uma visão melancólica dos erros que cometeu pelo caminho. Cria-se uma sensação de desfecho quando o herói percebe que se tornou mais triste, porém mais sábio, por ter vivido a experiência. O Elixir que ele traz pode ser um remédio amargo, mas evita que ele cometa o mesmo erro outra vez, e sua dor serve de advertência para que o público não escolha aquele caminho (VOGLER, 2006, p. 313).

Depois de relacionados todos esses elementos da Jornada do Herói, de Vogler, constata-se que, em sua estrutura, há previsão de conflito interno até o gatilho da trama – e também ao longo de sua estrutura – além de suas etapas finais sugerirem mudanças para a personagem. Portanto, a hipótese de que essa Jornada do Herói não oferece ferramentas para a construção de um arco de personagem é refutada. Entretanto, ainda assim, cabem algumas considerações.

Os elementos de conflito interno e arco de personagem são possibilidades sugeridas, mas não são intrínsecos às etapas, tanto é que não figuram nas linhas gerais do mapeamento da jornada (Livro Um). A nomenclatura das etapas do modelo também não é auto-explicativa nesse sentido. O termo **mundo comum**, por exemplo, não deixa evidente (e nem sequer sugere) nenhuma das três possibilidades de conflito interno relacionadas por Vogler para esta etapa, já que "comum" é um adjetivo que não imprime nenhuma conotação conflituosa, tampouco de um conflito interno. Então é preciso examinar a fundo a teoria de Vogler para que se possa extrair aspectos desse tipo de conflito.

A segunda consideração é que os elementos de conflito interno são tratados por Vogler de forma superficial. Embora tenham sido relacionados vários elementos, sua teoria é imensamente maior que isso, o livro que a condensa tem mais de 400 páginas. Portanto, há relativamente muito poucos elementos sugestivos de conflito interno, comparados com seus elementos de conflito externo e com os elementos de conflito interno dos outros modelos aqui

estudados (como será mostrado). Além do mais, nem todas as mudanças observadas pelo autor apontam necessariamente para um arco de personagem. Podem sugerir apenas uma mudança, mas não interna.

Por último, a Jornada do Herói, de Vogler, peca na sistematização do arco de personagem, pois pouco relaciona os conflitos internos dentro da estrutura. O senso comum da escrita dramática prevê ao menos três cenas para que uma ideia de percurso, trajetória ou trama seja transmitida. Assim como são três os atos clássicos e como a ideia de início, meio e fim se resolve em uma tríade. É possível afirmar que o exemplo de *Gente como a gente* cumpre essa ideia. O filme é citado três vezes como exemplo de conflito interno, em momentos cruciais de sua trama, representando: apresentação, confrontação e solução. Entretanto, isso só acontece com um exemplo e com um número mínimo de cenas. Por isso, conclui-se que a sistematização é superficial. Em sua maioria, o modelo conduz à criação de um arco externo, norteada pelos conflitos externos.

Além dessas pinceladas sobre conflitos internos e arco de personagem ao longo de sua teoria sobre a Jornada do Herói, Vogler cria uma outra estrutura alternativa, exclusiva para o arco de personagem. Ele argumenta que, embora pessoas possam mudar de forma repentina, "o mais comum é que as pessoas mudem aos poucos, crescendo em estágios graduais, da intransigência para a tolerância, da covardia para a coragem, do ódio para o amor" (VOGLER, 2006, p. 292). Não obstante se trate de um modelo à parte da Jornada do Herói, ele é apresentado de forma comparativa, com equivalência cronológica entre as etapas dos dois modelos:

| **Arco de personagem** | **Jornada do Herói** |
|---|---|
| 1. Consciência limitada do problema | Mundo Comum |
| 2. Aumento dessa consciência | Chamado à Aventura |
| 3. Relutância em mudar | Recusa |
| 4. Superando a relutância | Encontro com o Mentor |
| 5. Compromisso com a mudança | Travessia do Primeiro Limiar |
| 6. Experimentando a primeira mudança | Testes, Aliados, Inimigos |
| 7. Preparando para a grande mudança | Aproximação da Caverna Oculta |
| 8. Tentando a grande mudança | Provação |
| 9. Conseqüências da tentativa (melhorias e recuos) | Recompensa (Apanhando a Espada) |

| | |
|---|---|
| 10. Nova dedicação à mudança | Caminho de Volta |
| 11. Tentativa final da grande mudança | Ressurreição |
| 12. Domínio final do problema | Retorno com o Elixir |

Esse arco de personagem proposto por Vogler, a princípio, parece bem interessante e aparenta ser a sistematização que faltava dos conflitos internos, dispostos em um arco minucioso. No entanto, esse modelo traz duas questões importantes para o presente estudo. Primeiro, que essa teoria frustra o leitor, ao passo que o autor não oferece mais informações sobre ela. Em menos de duas páginas, Vogler apresenta e encerra seu conceito. Essa estrutura, portanto, acaba por se revelar uma teoria rasa e vaga sobre o arco de personagem, funcionando apenas como uma espécie de apêndice.

Ficam muitas dúvidas, dentre elas, se essa estrutura se sustentaria de forma independente como uma trama principal. Ou, mais ainda, se ela se fundiria de forma orgânica à Jornada do Herói, pois, quando as mudanças do arco de personagem são relacionadas com as etapas da Jornada do Herói, parecem se referir a mudanças externas, não internas. Infelizmente o autor não esclarece isso. Seria necessária uma análise mais aprofundada, com descrições de cada etapa, exemplos e, ao menos, um estudo de caso completo para fazer a verificação – exatamente como o próprio Vogler procede ao longo da teoria da Jornada do Herói.

A outra questão importante para este estudo trazida pelo modelo de Vogler sobre o arco de personagem é que, se por um lado, essa estrutura é uma evidência irrefutável da existência de elementos sistematizados (embora superficiais) para a criação de um arco de personagem em sua teoria, por outro, ela evidencia o reconhecimento do próprio autor de que a Jornada do Herói é insuficiente para a criação de um arco de personagem. Caso contrário, ele não precisaria ter criado esse modelo alternativo.

Então, diante de tudo que foi exposto sobre Vogler, é inegável que sua teoria aborda elementos de conflito interno e arco de personagem e ainda oferece um modelo alternativo de estrutura narrativa – que não representa a Jornada do Herói – para trabalhar exclusivamente o arco de personagem. Porém, este estudo entende que existem outras teorias mais profundas e modelos mais eficientes para tal propósito, como será mostrado agora.

## 3.4. A JORNADA DA HEROÍNA (MURDOCK)

Por ordem cronológica de criação, o primeiro modelo de estrutura narrativa que trabalha detalhadamente o arco de personagem examinado por este estudo é A Jornada da Heroína, de Murdock. A autora conta que "até então, não havia um padrão arquetípico reconhecível que se adequasse à experiência das mulheres". Ela, que também é terapeuta junguiana, admite que costumava recorrer à Jornada do Herói, descrita por Campbell, em seu trabalho como terapeuta familiar e professora de escrita criativa. Entretanto, já naquele período, Murdock sentia que a Jornada do Herói "deixava a desejar em termos espirituais, pois não tratava da ferida profunda do feminino, fosse no nível pessoal ou cultural" (MURDOCK, 2020, p. 17).

Ao entrevistar Campbell para entender como a jornada da mulher se relacionava com a Jornada do Herói, ouviu a famigerada resposta de que as mulheres não precisavam realizar a jornada e não deviam se deixar confundir com a ideia de ser um pseudo-homem (CAMPBELL *apud* MURDOCK, 2022, p. 22). A autora afirma que essa resposta a chocou e que a considerou profundamente insatisfatória. Então, como reação ao modelo de Campbell, Murdock escreve, em 1990, *A Jornada da Heroína: a busca da mulher para se reconectar com o feminino*, apontando a falha do autor em abordar a jornada psíquica das mulheres, sobretudo da mulher contemporânea. "O modelo da jornada da heroína deriva, em parte, do modelo de Campbell da jornada do herói. A linguagem das etapas, entretanto, é específica das mulheres" (MURDOCK, 2022, p. 23). São elas:

1. Separação do feminino
2. Identificação com o masculino
3. Caminho de provas
4. A dádiva ilusória do sucesso
5. Despertar para sentimentos de aridez espiritual: morte
6. Iniciação e descida para a Deusa
7. Anseio urgente de reconexão com o feminino
8. Cura da ruptura mãe/filha
9. Cura do masculino ferido
10. Integração de masculino e feminino

Apesar de ter sido absorvida pelo estudo da narrativa, a teoria de Murdock possui uma linguagem pouco familiar a ele, pois sua ênfase recai sobre um estudo psicológico e mitológico. A obra da autora traz relatos de mitos; de histórias e sonhos de pacientes; e

possui uma finalidade terapêutica e sócio-ambiental, “descrevendo a experiência de muitas pessoas que se esforçam para se manter ativas e oferecer uma contribuição ao mundo, mas que também temem o que nossa sociedade voltada para o progresso vem causando à psique humana e ao equilíbrio ecológico do planeta (MURDOCK, 2022, p. 24)” ou, em outras palavras, da “Mãe Terra” (MURDOCK, 2022, p. 203).

Confirmando a ênfase terapêutica sobre a narrativa, da Jornada da Heroína, Murdock (2022, p. 24) afirma que:

> O movimento ao longo das etapas da jornada é cíclico e a pessoa pode estar em mais de uma etapa ao mesmo tempo. Por exemplo, estou trabalhando para curar minha ruptura mãe/filha e também para integrar as duas partes da minha natureza. A jornada da heroína é um ciclo contínuo de desenvolvimento, crescimento e aprendizado.

Murdock (2022, p. 24) defende que seu modelo não se limita à experiência somente das mulheres, mas, por outro lado, alerta que ele não se aplica necessariamente à experiência de todas as idades. Essa afirmação é importante para perceber certas limitações da Jornada da Heroína. Mais do que a questão etária, a trajetória é descrita sob o ponto de vista predominante de uma filha em relação à mãe e ao pai. Por mais que se amplie a questão de gênero – para abarcar jornadas *heroínicas* para pessoas do gênero masculino ou não-binário – e se amplie também a representação arquetípica de mãe e pai, ainda assim, é uma teoria que se mostra um tanto específica sobre um determinado conflito de uma pessoa em relação a suas figuras materna e paterna.

No entanto, a nomenclatura das etapas da Jornada da Heroína é mais abrangente do que o ponto de vista adotado para descrevê-las, permitindo uma maior amplitude do conceito. Por exemplo: embora sua primeira etapa (**separação do feminino**) seja descrita predominantemente como a separação entre mãe e filha – um conflito inclusive aparentemente externo, e não interno – o objetivo da Jornada da Heroína é a cura e a integração dentro de si dos aspectos femininos e masculinos arquetípicos. Portanto, a mãe e o pai são também e principalmente simbólicos. A **separação do feminino** pode ser entendida não somente como um conflito com a figura materna, mas sobretudo como a rejeição do feminino arquetípico em si mesmo.

> A jornada começa com a luta da heroína para se separar física e psicologicamente tanto de sua mãe quanto do arquétipo da mãe, que tem um peso ainda maior. O arquétipo da mãe costuma ser referido como o inconsciente, sobretudo em seu aspecto maternal, que envolve o corpo e a alma. (MURDOCK, 2022, p. 37).

Uma das maiores importâncias da teoria de Murdock é ter sido pioneira no desenvolvimento de um modelo que questionasse a então hegemônica Jornada do Herói – e toda sua problemática patriarcal – e na proposição de um modelo feminino. "O contexto do desenvolvimento do trabalho de Maureen Murdock está permeado pela chamada Segunda Onda feminista" (VALENZUELA in MURDOCK, 2022, p. 10) e sua obra já foi amplamente aclamada. Entretanto, após algumas décadas de sua criação e mais duas ondas feministas, a Jornada da Heroína hoje em dia sofre com muitas críticas.

Essas críticas mostram como, mesmo tendo sido um avanço importante para a criação de uma narrativa feminina heroica, a teoria de Murdock possui limitações em termos de diversidade e aplicabilidade universal. As críticas apontam que, enquanto o modelo oferece apreensões importantes para muitas mulheres, ele também reflete uma abordagem específica que pode não abarcar a multiplicidade das experiências femininas e das questões de gênero. Além disso, a Jornada da Heroína apresenta muitas limitações enquanto estrutura narrativa (ambas as críticas, feministas e estruturais, serão detalhadas mais à frente).

Examinando a abordagem da Jornada da Heroína na criação de um arco de personagem, o modelo já inicia com o gatilho da trama e com o conflito interno ao mesmo tempo. O subtítulo do livro (*a busca da mulher para se reconectar com o feminino* ou, no original em inglês, *a busca da mulher pela plenitude*) declara o objetivo da jornada, de forma que a **separação do feminino** expressa seu motivo e representa o gatilho da trama, constituído, por sua vez, por um conflito interno. Embora o objetivo estampado no subtítulo da tradução seja a reconexão com o feminino e o início da jornada expresse seu motivo correspondente, toda a jornada é permeada pela dualidade feminino e masculino e suas últimas etapas (**cura do masculino ferido** e **integração de masculino e feminino**) revelam a importância dada também ao masculino, melhor expressa pelo subtítulo original.

Dessa forma, também pode-se considerar que trata-se de um gatilho de trama composto por duas etapas (a **separação do feminino** e a **identificação com o masculino**). Como prevê Mckee (2006, p. 184), às vezes o gatilho da trama requer dois eventos. A depender do recorte da história, é ainda possível considerar que a **separação do feminino** funcione com uma situação inicial e preparatória que propicia a **identificação com o masculino**, que, neste caso, funcionaria como o gatilho da trama.

De todo modo, o conflito interno é apresentado logo na primeira etapa e, ao longo da jornada, as etapas confirmam o caráter intrínseco desses conflitos. Não há como fugir da

representação de um conflito interno na Jornada da Heroína. A nomenclatura das etapas é auto-explicativa, não deixando margem para um entendimento alternativo a esse tipo de conflito, vide **despertar para sentimentos de aridez espiritual**; **iniciação e descida para a Deusa** (de forma simbólica); e **anseio urgente de reconexão com o feminino**.

As etapas também sistematizam o arco de personagem, conduzindo os conflitos internos até a solução com as curas e a integração. Em diálogo com Weiland e com Friedman, A Jornada da Heroína, de Murdock, portanto, se enquadra respectivamente em um arco positivo e uma trama de caráter. Dentre elas, essa jornada pode representar uma **trama de amadurecimento**, uma **trama de reforma** ou uma **trama de provação**, a depender da consciência do(a/e) protagonista sobre seus atos, no início da jornada.

### 3.5. OS 22 PASSOS (TRUBY)

Criado em 2007, Os 22 Passos, de Truby, se diferenciam dos outros modelos de estrutura narrativa aqui estudados, que trabalham detalhadamente o arco de personagem, por ser de autoria de um homem. O modelo traz uma linguagem mais familiar à da dramaturgia e menos elementos mitológicos, não se propondo a retratar uma jornada arquetípica feminina, nem abordando questões de gênero.

O modelo de Truby, no entanto, já traz elementos dessa preocupação contemporânea em aprofundar a personagem, criando seu arco interno. O autor desenvolveu uma estrutura básica de sete etapas, que ele alega servir para qualquer narrativa, que por sua vez “não deve ter menos do que sete etapas, porque esse é o menor número de etapas em uma história orgânica. Mesmo um comercial de trinta segundos, se for bom, seguirá as sete etapas” (TRUBY, 2008, p. 269). São elas:

1. Fraqueza e necessidade
2. Desejo
3. Oponente
4. Plano
5. Batalha
6. Auto-revelação
7. Novo equilíbrio

Mas o que será analisado aqui é seu maior e mais famoso modelo, que estampa o subtítulo de seu livro, *A Anatomia da História: 22 Passos para dominar a arte de criar histórias*. Truby (2024, p. 312) defende que seu modelo é tão eficaz porque os 22 Passos "nunca contam o que escrever, como fazem fórmulas ou gêneros, e sim mostram o jeito mais dramático de contar uma história". Essa ideia se opõe às estruturas com conteúdo mítico, como são os casos de todos os outros modelos citados nesse estudo: As Jornadas do Herói, A Jornada da Heroína e A Promessa da Virgem. Os 22 Passos são:

1. Auto-revelação, necessidade e desejo
2. Fantasma e mundo ficcional
3. Fraqueza e necessidade
4. Evento incitante
5. Desejo
6. Aliado(s)
7. Oponente/mistério
8. Oponente/falso aliado
9. Primeira revelação e decisão: mudança de desejo e de motivo
10. Plano
11. Plano de oponente e principal contra-ataque
12. Ofensiva
13. Ataque de aliado
14. Aparente derrota
15. Segunda revelação e decisão: ofensiva obsessiva, mudança de desejo e de motivo
16. Revelação ao público
17. Terceira revelação e decisão
18. Portão, corredor, visita à morte
19. Batalha
20. Auto-revelação
21. Decisão moral
22. Novo equilíbrio

Como mencionado no subcapítulo 2.5. Implicações do Arco de Personagem, Truby enfatiza muito a importância da questão moral envolvida em uma história. Uma característica muito interessante de sua estrutura é que o autor associa cada uma de suas etapas sempre a um dos quatro grandes elementos predominantes da história – personagem, trama, mundo

ficcional ou argumento moral. Isso contribui para uma análise mais consciente e minuciosa da narrativa e, segundo o autor, "representa uma coreografia detalhada do herói contra oponentes para alcançar um objetivo, enquanto tenta resolver um problema de vida muito mais profundo" (TRUBY, 2008, p. 269). Na tabela a seguir, destacam-se, em amarelo, as etapas que também compõem sua estrutura básica de sete passos.

| | PERSONAGEM | TRAMA | MUNDO FICCIONAL | ARGUMENTO MORAL |
|---|---|---|---|---|
| 1 | Auto-revelação, necessidade e desejo | | | |
| 2 | Fantasma | | Mundo ficcional | |
| 3 | Fraqueza / necessidade | | | |
| 4 | | Evento incitante | | |
| 5 | Desejo | | | |
| 6 | Aliado(s) | | | |
| 7 | Oponente | Mistério | | |
| 8 | Oponente / falso aliado | | | |
| 9 | Mudança de desejo e motivo | 1ª Revelação e decisão | | |
| 10 | | Plano (do herói) | | |
| 11 | | Plano do oponente e principal contra-ataque | | |
| 12 | | Ofensiva | | |
| 13 | | | | Ataque de aliado |
| 14 | | Derrota aparente | | |
| 15 | Ofensiva obsessiva, mudança de desejo e motivo | 2ª Revelação e decisão | | |
| 16 | | Revelação ao público | | |
| 17 | | 3ª Revelação e decisão | | |
| 18 | | Portão, corredor, visita à morte | | |
| 19 | | Batalha | | |
| 20 | Auto-revelação | | | |
| 21 | | | | Decisão moral |
| 22 | Novo equilíbrio | | | |

*TABELA 1 – Os 22 Passos (TRUBY, 2024, p. 314)*

Haja vista todos os exemplos trazidos por Truby, conclui-se que Os 22 passos são projetados para um formato de longa-metragem. O modelo se baseia em uma estrutura clássica de três atos, prevendo três revelações para o(a/e) protagonista. “A estrutura de três atos [...] exige que a história tenha dois ou três pontos de virada (revelações)”. No entanto, o autor defende que isso resulta em uma trama pobre e aconselha que as histórias tenham revelações extras. “Quanto mais revelações você tiver, mais rica e complexa será a trama” (TRUBY, 2008, p. 287-288).

Sobre a maior seção da história, presente no segundo ato (em uma estrutura clássica), Truby (2024, p. 333 e 338) propõe ciclos de revelação-efeito-reação que envolvem repetidas ofensivas e contra-ataques, até uma nova revelação. Segundo o autor, o número de revelações e, por consequência, o número de etapas depende do tamanho da história:

> Uma história pode ter mais ou menos que 22 passos, dependendo do tipo e extensão. Pense na história como um acordeão: ela é limitada só em relação a quanto pode contrair. [...] Quanto mais tempo durar uma história, mais passos de estrutura terá. Por exemplo, um conto ou sitcom, no tempo limitado à sua disposição, só consegue atingir os sete passos principais. Um filme, um romance curto ou um drama televisivo de uma hora geralmente terão pelo menos 22 passos (a não ser que o drama seja de múltiplos fios, cada um atingindo os sete passos). Um romance mais longo, com suas reviravoltas e surpresas extras, tem bem mais que 22 passos de estrutura (TRUBY, 2024, p. 313).

O autor prevê a flexibilização de sua estrutura não somente pelo tamanho da história. Apesar de revelar um certo tom sensacionalista e até um tanto soberbo, Truby (2008, p. 269) enfatiza também a flexibilização de sua estrutura no que tange à ordem das etapas e alerta: “seja flexível ao aplicá-las. Toda boa história segue as etapas em uma ordem ligeiramente diferente. Você deve encontrar a ordem que funciona melhor para seu enredo e personagens únicos”.

Ele usa o termo **herói** em todo o seu livro, apesar de não tratá-lo no sentido mítico e utilizá-lo simplesmente como sinônimo de protagonista ou “personagem principal” (TRUBY, 2024, p. 75). Infelizmente, o autor não faz nenhum esforço para romper com o machismo linguístico e justifica sua opção pelo termo exclusivamente masculino, alegando assumir que a personagem principal é masculina simplesmente porque é mais fácil para ele escrever assim (TRUBY, 2008, p. 40). De todo modo, reitera-se que, assim como nos outros modelos, o papel de **herói**, **heroína** ou **virgem** pode ser ocupado por qualquer gênero de personagem.

Sobre a abordagem dos 22 Passos na criação de um arco de personagem, o modelo possui uma característica bem peculiar. O primeiro passo (**auto-revelação, necessidade e**

**desejo**), diferentemente de todos os outros passos, não corresponde a uma etapa narrativa. Esse passo é, na verdade, uma etapa de criação e revela o segredo da sistematização do arco de personagem proposto pelo autor.

Para Truby, uma combinação das etapas 20 (**auto-revelação**), três (**fraqueza e necessidade**) e cinco (**desejo**) emoldura a jornada estrutural do(a/e) protagonista. Começa-se pelo ponto final do desenvolvimento da personagem, descobrindo sua **auto-revelação**, que é o fim de sua mudança de caráter. Depois, volta-se ao início para descobrir sua **fraqueza e necessidade** e seu **desejo**. Então, cada passo dado levará diretamente aonde se quer chegar (TRUBY, 2008, p. 84 e 271).

Depois do primeiro passo, puramente didático, existem ainda algumas etapas iniciais. A etapa **fantasma e mundo ficcional** pode apresentar ou não conflitos internos e apresentará, caso a história revele a origem pregressa desse tipo de conflito (fantasma), que virá à tona ao longo da trama. **Fraqueza e necessidade** é, portanto, a etapa que apresenta, intrinsecamente e em tempo presente, os conflitos internos e aquela demanda mais profunda da alma da personagem, existente antes mesmo de um objetivo (**desejo**) ter sido gerado em decorrência do gatilho da trama (**evento incitante**).

É na etapa **fraqueza e necessidade** que Truby (2024, p. 322) traz o conceito de **problema**: “a dificuldade ou crise que o herói enfrenta bem no começo da história. Ele está ciente da crise, mas não sabe como resolvê-la”. É o **problema** que dramatiza a exposição do conflito interno. Esse conceito aparenta muito – e, na verdade, pode englobar – a ideia já mencionada de Vogler (2006, p. 150) de mostrar a **incapacidade de um herói realizar uma tarefa simples**, sugerida como uma forma de se começar uma história apresentando conflitos internos.

Os 22 Passos dispõem de etapas que resguardam uma relação intrínseca com os conflitos internos e possuem uma nomenclatura auto-explicativa em relação a eles. Isso acontece mesmo quando a expressão é simbólica, como são os casos de **fantasma e mundo ficcional** e **portão, corredor, visita à morte**. O arco de personagem é sistematizado ao longo da estrutura até iniciar sua conclusão com a **auto-revelação** e ser finalizado na **decisão moral**, que confirma a mudança de caráter da personagem.

Por alguns motivos, o modelo de Truby aparentemente fornece ferramentas para todas as três formas de trama de Friedman – fortuna, pensamento e caráter. Primeiro, por não haver conteúdo sugestivo baseado em temas específicos, mitos ou convenções de gênero, o que não

limita tematicamente o modelo. Segundo, pela divisão de suas etapas nos quatro grandes elementos da história – o que favorece a dosagem de ênfase na personagem ou na trama.

O terceiro motivo é pela previsão de dois tipos diferentes de antagonismo: oponente ou mistério, o que pode levar a formas de trama distintas. Quarto motivo, pelos conceitos próprios de Truby (2024, p. 304 a 310) sobre tipos de trama: **jornada**, **três unidades**, **revelações**, **antitrama**, **gênero** e **múltiplos fios**. Em diálogo com Friedman, suas definições passeiam pelas tramas de fortuna, pensamento ou caráter. O último motivo são os exemplos de Truby, que confirmam a diversidade de formas de trama.

### 3.6. A PROMESSA DA VIRGEM (HUDSON)

O último modelo aqui estudado é A Promessa da Virgem, de Hudson, uma das autoras críticas da Jornada do Herói. Criado em 2010, está presente no livro, ainda não traduzido para o português, *A promessa da Virgem: escrevendo histórias sobre o despertar criativo, espiritual e sexual feminino*. Utilizando um arquétipo diferente dos arquétipos heroicos (herói ou heroína) de até então, Hudson resgata a teoria junguiana para criar seu modelo de estrutura narrativa, dessa vez partindo do arquétipo da Virgem. Porém, a Virgem não é o objeto idealizado de um herói, mas sim a protagonista de sua própria história, defendendo seus princípios e reivindicando a realização de seus sonhos, perante um mundo opressor.

Segundo Hudson (2010, n.p.), existem "doze arquétipos principais", que "representam os três estágios ou atos da vida: início, meio e fim; criança, adulto e idoso". Ela reconhece que há outros arquétipos que também podem auxiliar na escrita criativa, mas defende que esses doze "representam o mínimo com o qual um roteirista precisa estar familiarizado". De acordo com a autora, para cada fase da vida existem quatro arquétipos: dois femininos e dois masculinos; dentre eles, dois luminosos e dois sombrios.

> Os arquétipos têm um lado luminoso e um lado sombrio, ambos importantes para a passagem por transformações. Arquétipos do lado luminoso, como a Virgem e o Herói, representam o potencial humano superior. Personagens sombrios, por exemplo, a Prostituta e o Covarde, representam a contraparte, que se torna o ponto de partida para o crescimento, a inspiração para o crescimento ou um ponto de referência (HUDSON, 2010, n.p.).

Hudson (2010, n.p.) explica que "a Virgem, a Prostituta, o Herói e o Covarde representam o estágio inicial dos três atos da vida. [...] A Mãe/Deusa, o Amante/Rei, a Femme Fatale e o Tirano [...] representam a fase intermediária". Já a fase final, é "o tempo da Anciã, da Bruxa, do Mentor e do Avarento". A autora alerta que esses principais arquétipos

podem ser conhecidos por outros nomes e relaciona alguns nomes associados a cada um deles, em um esquema auto-explicativo que os divide por gênero; fase da vida; e lucidez (luz ou sombra, o que também pode ser entendido como carga de valor positiva ou negativa):

| | Arquétipos Femininos | | Arquétipos Masculinos | |
|---|---|---|---|---|
| | Luz | Sombra | Luz | Sombra |
| Início | princesa, príncipe, virgem, donzela, artista, rebelde, trenzinho que podia, criança mágica | prostituta, vítima, escravo, michê, palhaço triste | herói, heroína, aventureiro, libertador, resgatador, vingador, salvador, cowboy | covarde, valentão, criança eterna |
| Meio | mãe, pai, deusa, deus, curandeiro, contador de histórias, sacerdotisa, samaritano | femme fatale, vampira, malvada, madrasta má, vadia/manipuladora | amante, rei, rainha, guerreiro, mediador, juiz, anjo, advogado | tirano, rainha má, ditador, destruidor |
| Fim | anciã, fada madrinha, malandro, tolo, bobo da corte, metamorfo, alquimista místico | bruxa, libertina, ladra, sabotadora, puma, fofoqueiro, Don Juan | homem sábio, mulher sábia, filantropo, benfeitor | avarento, celibatário, eremita |

*TABELA 2 – Vários nomes associados aos doze arquétipos principais (HUDSON, 2010, n.p)*

Curiosamente, a motivação de Hudson para criar sua teoria partiu de uma situação semelhante à de Murdock: uma resposta insatisfatória a um questionamento sobre a teoria de Campbell. Ao cursar um programa de Escrita para Cinema e Televisão, descobriu a teoria do autor e sua premissa de que "toda história, ao longo da história e em todas as culturas, segue um monomito que ele chamou de Jornada do Herói; a história do arquétipo masculino do estágio inicial, que se aplica igualmente a mulheres e homens" (HUDSON, 2010, n.p.). Inquieta, a então aluna perguntou sobre os arquétipos femininos, ao que a professora respondeu: "os arquétipos femininos são considerados mais passivos e internos. Bom em romances, mas filmes são tudo sobre ação". Inconformada, Hudson relata que essa resposta não lhe "caiu bem" e iniciou sua pesquisa.

Hudson (2010, n.p.) afirma que sua teoria "desafia a suposição de que toda história seja centrada em um Herói e propõe que a Virgem tenha um caminho arquetípico único [...] a busca para se tornar verdadeira consigo mesma". A autora confirma a ideia de que seu modelo de estrutura narrativa mira o desenvolvimento dos conflitos internos, ao declarar que "as etapas formam o arco de personagem e as ações que representam simbolicamente a transformação arquetípica". A Promessa da Virgem segue as seguintes etapas:

1. Mundo dependente
2. Preço da conformidade

3. Oportunidade de brilhar
4. Veste-se a caráter
5. Mundo secreto
6. Não cabe mais em seu mundo
7. Flagrada brilhando
8. Desiste do que a mantinha presa
9. Reino em caos
10. Vagueia pelo deserto
11. Escolhe sua luz
12. Re-ordenação (resgate)
13. O reino é mais brilhante

A flexibilidade também está prevista no modelo de Hudson, ao afirmar que "as etapas podem ser usadas em ordem diferente ou repetidas". A autora também dedica uma parte de sua teoria a discorrer sobre a história anti-Virgem, que "inverte os papéis da Virgem e do reino: a Virgem é levada a suprimir sua natureza interior ou sonho e sua comunidade a pressiona a trazer seu verdadeiro eu à vida". Hudson explica que "A técnica anti-Virgem também pode ser usada como uma etapa única em um filme". Por exemplo, em vez de **desistir do que a mantinha presa**, a personagem adota o que a manteve presa (HUDSON, 2010, n.p., grifo da autora). Só depois então ela retorna a seu processo de individuação.

Hudson (2010, n.p.) também prevê uma flexibilização combinatória ou adaptabilidade de seu modelo à Jornada do Herói. Segundo a autora, histórias podem adotar somente a jornada arquetípica da Virgem, como em *Para Sempre Cinderela* (1998); podem revelar protagonistas que crescem nos níveis da Virgem e do Herói simultaneamente, como em *Mulan* (1998); ou podem apresentar uma trama totalmente desenvolvida da Virgem ao lado de uma totalmente desenvolvida do Herói, como em *Shrek* (2001).

Para Hudson, "as histórias da Virgem e do Herói são, em muitos aspectos, polos opostos, duas metades que compõem um todo". Juntos, a Virgem e o Herói representam os aspectos internos e externos do processo de autoconhecimento humano. Entretanto, enquanto o herói deve se perguntar se poderia sobreviver no mundo lá fora ou se deveria se apegar ao seu mundo conhecido e acolhedor, "a Virgem deve responder à pergunta: Quem eu sei que sou e o que eu quero fazer no mundo, independentemente do que todos os outros esperam de

mim?" (HUDSON, 2010, n.p.). Existem diversas diferenças nas trajetórias arquetípicas da Virgem e do Herói, sintetizadas na tabela abaixo:

| | Virgem | Herói |
|---|---|---|
| Impulso | conhecer a alegria | superar o medo |
| Individuação | resolução do Complexo Paterno: separar-se emocional ou psicologicamente; desenvolver valores pessoais | resolução do Complexo Materno: separar-se fisicamente, desenvolver habilidades |
| Limites | internos | externos |
| Qualidades | criatividade, sensualidade, espiritualidade, autorrealização | coragem, força, robustez, autossacrifício |
| Cenário | ambiente doméstico | terra estrangeira |
| Gênero | contos de fadas | mitos |
| Efeito na Comunidade | caos e mudança | estabilidade e segurança |
| Personagens Secundários | amigos | aliados |
| Relação com o Poder | foco individual: ser tudo o que você é capaz de ser; ser | foco em grupo: afirmar sua vontade mesmo contra a vontade dos outros; fazer |
| Efeito do Fracasso | insanidade, depressão, suicídio | morte, covardia |

*TABELA 3 – Comparação das histórias da Virgem e do Herói (HUDSON, 2010, n.p).*

No prefácio do livro de Hudson, escrito por Vogler, embora o autor rasgue elogios à teoria da autora, ele demonstra não ter completamente entendido ou concordado com ela. Vogler confirma A Promessa da Virgem como uma importante teoria feminina, mas não a reconhece como a contraparte à sua teoria, alegando que a Jornada do Herói seria neutra em termos de gênero. "Sempre achei que a Jornada do Herói é na verdade assexuada e sem gênero e, portanto, alguém precisa fazer pela jornada exclusivamente masculina o que Kim Hudson fez pelo feminino" (VOGLER *apud* HUDSON, 2010, n.p.).

Entretanto, este estudo evidencia que A Jornada do Herói é essencialmente uma trajetória de conflitos externos e que representa um mito arquetipicamente masculino. O que na verdade a teoria de Vogler parece apontar é para uma percepção do autor de uma tendência mais moderna em se narrar histórias com conflitos internos de personagem, reconhecendo a ineficiência da Jornada do Herói original, de Campbell, para tal propósito. Dessa forma, sua teoria flexibiliza A Jornada do Herói original, ampliando os conceitos para abarcar algumas

situações que dizem respeito a conflitos internos e arco de personagem, que por sua vez, dialogam com as trajetórias arquetípicas femininas.

Examinando a abordagem da Promessa da Virgem na criação de um arco de personagem, o modelo possui duas etapas para a situação inicial (**mundo dependente** e **preço da conformidade**) antes do gatilho da trama – **oportunidade de brilhar**. Diferentemente de Vogler (2006, p. 53-55), que também inicia sua estrutura apresentando o ambiente, o mundo da Virgem não é "ordinário", "normal", equilibrado nem desprovido de conflito, como é o **mundo comum** do Herói. O **mundo dependente** da Virgem já se apresenta como um ambiente opressor e gerador de conflito interno.

O **preço da conformidade** dá prosseguimento aos conflitos internos da Virgem, como consequência de sua aceitação da condição de dependência conferida pelo mundo. Ambas as etapas estão intrinsecamente ligadas aos conflitos internos e a nomenclatura delas é auto-explicativa em relação a eles. A expressão usada por Hudson para a primeira etapa da Promessa da Virgem já informa o tipo de relação que a Virgem tem com o mundo e o termo usado na etapa seguinte comunica a consequência disso. O seguinte resumo da jornada expõe como o arco de personagem é sistematizado e confirma o caráter auto-explicativo da nomenclatura das etapas seguintes:

> A Virgem começa sua história em um **Mundo Dependente**. Ela carrega as esperanças de seu reino para a continuação delas, que são contrárias ao seu sonho para si mesma. No início, ela tem medo de ir contra sua comunidade e realizar seu próprio sonho. Mas então ela tem uma pequena **Oportunidade** de seguir seu sonho em segredo. Ela reconhece seu sonho **Vestindo-se a Caráter**, ainda que apenas temporariamente. Animada por esta primeira experiência, a Virgem vai e volta, fazendo malabarismos entre os dois mundos, realçando seu sonho no **Mundo Secreto**, enquanto apazigua seu **Mundo Dependente**. Eventualmente, ela **Não Cabe Mais em Seu Mundo** e é **Flagrada Brilhando**. Nesta crise, a Virgem tem um momento de clareza e **Desiste do Que a Tem Mantido Presa**. O **Reino Entra em Caos**. Agora, ela **Vagueia pelo Deserto** tentando decidir se vai se tornar pequena novamente para fazer as pessoas felizes ou se escolherá viver seu sonho. Ela **Escolhe Sua Luz**! Perde sua proteção e isso é assustador, mas o reino se **Reordena** para acomodar a florescente Virgem e muda para melhor (HUDSON, 2010, n.p., grifo da autora).

A possível combinação, prevista por Hudson, da Promessa da Virgem com a Jornada do Herói – revelando protagonistas que crescem nos níveis da Virgem e do Herói simultaneamente – fortalece o valor das ações externas. Em caso de o crescimento no nível do Herói ultrapassar em ênfase o do nível da Virgem, as ações externas da história se sobressairiam sobre o arco de personagem, gerando, em diálogo com Friedman, tramas de

fortuna. Entretanto, A Promessa da Virgem por si só aponta para uma trama de caráter com final positivo (amadurecimento, provação ou reforma), assim como a Jornada da Heroína.

## 3.7. CRÍTICAS ÀS JORNADAS ARQUETÍPICAS FEMININAS

Não só a Jornada do Herói e os modelos de estrutura narrativa amparados em arquétipos masculinos são passíveis de crítica. Existem também muitas críticas feministas a conceitos associados às jornadas arquetípicas femininas. A maioria das críticas não são direcionadas às teorias de Murdock ou de Hudson nem a seus modelos de estrutura narrativa especificamente. Mas são críticas que podem ser aplicadas ao caráter restritivo ou simplificativo dessas teorias, ao apresentar as mulheres de forma genérica em situações que, na verdade, não representariam a complexidade das suas vivências.

Pelo mesmo motivo da Jornada do Herói, as jornadas arquetípicas femininas também podem ser criticadas por sua **universalização**. As abordagens femininas que se propõem a universais acabam falhando em abordar as experiências de mulheres negras ou de minorias sociais, cujas jornadas são frequentemente mais complexas e não seguem necessariamente o mesmo padrão, enfrentando outros desafios interseccionais. Bell hooks (2019a, n.p.) alega que, na maioria das vezes, as teorias feministas de cinema "se revelam problemáticas se a raça for incluída como uma categoria de análise". Audre Lorde (2019, p. 137) é ainda mais contundente ao declarar que é uma arrogância iniciar qualquer discussão sobre teoria feminista sem examinar as muitas diferenças das mulheres, sem uma contribuição significativa de mulheres pobres, lésbicas, negras e oriundas de países subdesenvolvidos.

Importantes pensamentos sobre essa questão **racial** e **geopolítica** atreladas às questões de gênero foram trazidos. Ao falar da escassez de vozes femininas representativas do terceiro mundo, Gloria Anzaldúa (2000, p. 231) lamenta: "é preciso uma enorme energia e coragem para não aquiescer, para não se render a uma definição de feminismo que ainda torna a maioria de nós invisíveis". Do mesmo modo, Lélia Gonzalez também lastima que "o feminismo latino-americano perde muito de sua força abstraindo um fato da maior importância: o caráter multirracial e pluricultural das sociedades da região". A autora defende que "o eurocentrismo e seu efeito neocolonialista [...] são formas alienadas de uma teoria e prática que são percebidas como libertadoras" (GONZALEZ, 2020, p. 142).

Outra crítica muito recorrente às jornadas arquetípicas femininas é sobre a **essencialização** de gênero, que reforça a visão dualista (masculino e feminino) e falha em representar identidades mais diversas, como gêneros não-binários ou fluidos. Além disso, as teorias arquetípicas podem inadvertidamente reforçar estereótipos de gênero ao sugerir que as mulheres têm uma essência feminina única que precisa ser "reconectada" ou "resgatada". Como já mencionado, Butler desafia a ideia de que exista uma identidade de gênero inerente, argumentando que gênero é constituído através de atos e performances repetidos.

> O fato de a realidade do gênero ser criada mediante performances sociais contínuas significa que as próprias noções de sexo essencial e de masculinidade ou feminilidade verdadeiras ou permanentes também são constituídas, como parte da estratégia que oculta o caráter performativo do gênero e as possibilidades performativas de proliferação das configurações de gênero fora das estruturas restritivas da dominação masculinista e da heterossexualidade compulsória. (BUTLER, 2003, p. 201).

Uma outra questão que pode ser observada nas teorias de Murdock e de Hudson é uma ênfase excessivamente **individualista** das jornadas. Isso inclusive fica evidente na TABELA 3 (p. 105), sobre a relação da Virgem com o poder e seu foco individual. Essa visão pode limitar as aspirações femininas a esferas introspectivas e levanta a suposição de que a transformação interna precise ser acompanhada de ações externas mais veementes para se combater a opressão e não apenas desviar dela. Abordagens mais centradas no desenvolvimento individual que carecem de um engajamento coletivo podem ser insuficientes como solução para problemas sistemicamente enraizados.

Embora A Promessa da Virgem tenha contribuído para expandir e diversificar a narrativa arquetípica feminina, enfrenta críticas semelhantes às recebidas pela Jornada da Heroína. A teoria de Hudson foca ainda mais em arquétipos e mitos antigos, o que pode não refletir as realidades e desafios enfrentados pelas mulheres nos dias atuais. Somado a isso, o fato de ter sido criada 20 anos depois da Jornada da Heroína, A Promessa da Virgem pode gerar uma sensação ainda maior de **desatualização**, sobretudo para um público mais jovem ou que vivencia a luta de gênero em um contexto contemporâneo mais complexo.

> Numa época em que estamos além das divisões de heroísmo de gênero, nosso passado continua a pesar sobre nós, nos assombrando e nos convidando a refletir sobre a evolução dos valores embutidos nas histórias que contamos, escrevemos e reencontramos. O que era necessário para ser um herói ou uma heroína antes e o que é preciso hoje? (TATAR, 2022, p. 29).

A solução **conciliadora** de integração entre feminino e masculino, presente na Jornada da Heroína, é ainda mais polêmica. Hooks critica abordagens feministas reformistas

ou conciliatórias do feminismo, que se concentram apenas em mudanças dentro do sistema existente. A autora defende que o empoderamento feminino deve envolver uma ruptura com as estruturas patriarcais e outras formas de opressão e dominação interseccionais (como o racismo e o capitalismo).

> Atualmente, muitas feministas radicais já sabem que não é focando nem na autonomia e liberdade pessoal da mulher nem na igualdade de oportunidades que o feminismo poderá dirimir da sociedade o sexismo e a dominação masculina. O feminismo luta para acabar com a opressão sexista. E, assim, está necessariamente comprometido com a erradicação da ideologia de dominação que permeia a cultura ocidental em seus vários níveis (HOOKS, 2019, n.p.).

Este estudo corrobora com todas as críticas levantadas, sobretudo em relação à universalização e suas implicações, entretanto é necessário fazer algumas ressalvas. A essencialização de gêneros parece se tratar mais de um problema linguístico (como apresentado no subcapítulo 1.4) do que conceitual. A teoria junguiana dos arquétipos não deve ser desconsiderada, o conhecimento do comportamento ancestral não deve ser ignorado. Acredita-se e reitera-se que a teoria deve ter sua linguagem adaptada às demandas do mundo contemporâneo.

> Hoje podemos estar expandindo nossa compreensão sobre gênero com novas identidades não binárias, identidades de gênero-fluido, mas esse fato torna ainda mais importante a compreensão das *performances* culturalmente roteirizadas e dos códigos binários inflexíveis fixados através dos mitos, lendas e contos de fadas de tempos passados (TATAR, 2022, p. 48, grifo da autora).

A outra ressalva é que nenhuma dessas teorias de jornadas arquetípicas femininas devem ser desprezadas, principalmente se seu conhecimento vier atrelado a todas essas críticas. Essas teorias narrativas lançam luz sobre determinados cantos anteriormente sombrios da experiência humana e da escrita criativa. No mesmo sentido, as críticas vêm para iluminar ainda mais os pontos cegos e alertar que esses modelos narrativos são descrições que não representam uma totalidade (gênero, sexualidade, raça, cultura, época) e não podem ser encarados como únicas sugestões prescritivas de escrita criativa.

Essas críticas são fundamentais para o desenvolvimento contínuo de narrativas que representem de forma justa e inclusiva as experiências de todos os indivíduos. Logo, partindo do pressuposto que reconhecer padrões é a melhor forma tanto de repeti-lo como de refutá-lo (a depender da intenção), entende-se que essas críticas também convidam à criação de novos modelos de estrutura narrativa baseados em recortes interseccionais e mais específicos, sem aspirações totalitárias.

# 4. *QUE HORAS ELA VOLTA?*

## 4.1. ROTEIRO

Doc Comparato (2009, p. 27) define o roteiro, de maneira simples e direta, como “a forma escrita de qualquer projeto audiovisual”. A relevância do roteiro destacada neste conceito é reafirmada por Flávio de Campos (2011, p. 327), ao dizer que hoje é consenso reconhecer que é o roteiro a matéria-prima da cadeia de produção do cinema, do qual se originam direção e montagem. Contudo, os estudos de roteiro atualmente vão além da defesa de sua importância na produção cinematográfica e defendem a compreensão do roteiro como obra de arte autônoma, independente de sua adaptação em obra audiovisual.

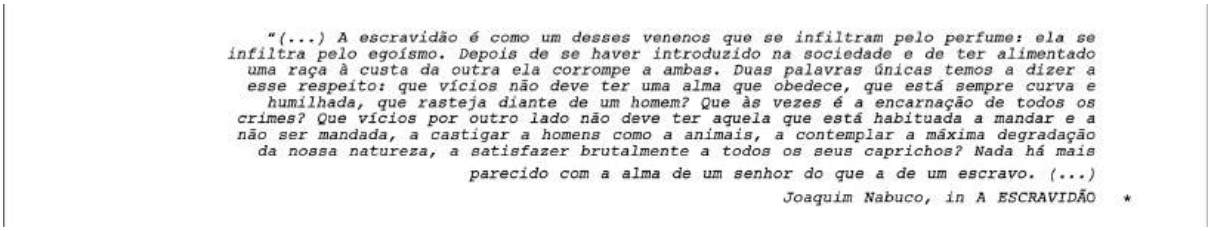
Embora essa discussão tenha ganhado corpo nos debates mais recentes, figuras clássicas como o cineasta, poeta e escritor, Pier Paolo Pasolini, já levantavam questões acerca do significado e do valor do roteiro. O autor alega que não se pode restringir o roteiro a uma técnica cinematográfica nem tampouco defini-lo como mero objeto que serve para estabelecer um diálogo com a equipe cinematográfica (PASOLINI; CALHEIROS, 2022).

Quanto a suas características, o roteiro possui os mesmos componentes da literatura dramática, como personagem, trama, cena, diálogo, contexto, gênero, significado e estilo. É evidente que um roteiro é escrito com a intenção de ser produzido, assim como a dramaturgia, de ser encenada. Porém, "sua escrita e leitura – como já ocorre com a dramaturgia teatral – prescindem da encenação, da materialização na tela” (MONTEIRO; GONÇALO, 2021, p. 9). Portanto, se uma peça de teatro é enquadrada como obra de arte literária, não faz sentido excluir o roteiro dessa categoria. O roteiro escrito pelo(a) roteirista é inclusive chamado de roteiro literário, assim se diferenciando do roteiro técnico – a adaptação do roteiro literário, feita pelo diretor, visando a filmagem.

O roteiro literário *Que horas ela volta?* de Anna Muylaert, gentilmente disponibilizado pela própria autora para este estudo, contém claros elementos de um trabalho feito por uma roteirista que já seria a diretora do filme. Escrito em 2013 para o longa-metragem homônimo lançado em 2015, o roteiro se permite subverter algumas convenções técnicas da escrita para audiovisual, já que nesse caso isso não implicaria em nenhum possível ruído de comunicação, nem mal estar com outro(a) diretor(a).

A formatação padrão para roteiros, conhecida internacionalmente como *Master Scenes*, não deve conter, dentre outras informações, indicações sobre ponto de vista de câmera ou corte de cena, a não ser que sejam absolutamente indispensáveis para a narrativa (MOSS, 1998, p. 2). Mas, apesar de os elementos tecnicamente subversivos presentes no roteiro de Muylaert serem desaconselhados por manuais de roteiro ou pertencerem à esfera da direção, eles conferem estilo ao texto e, para este estudo, são riquíssimos, pois revelam parte do processo de escrita da autora.

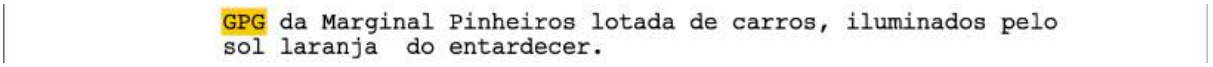
Alguns desses elementos são: um texto temático de introdução antes da primeira cena (fig. 6); várias indicações de câmera (figs. 7-17), um diálogo apenas sugerido como segunda opção (fig. 18) e sugestões de trilha sonora (fig. 19-20). As indicações de câmera feitas por Muylaert, através do nome ou da sigla do enquadramento, dizem respeito ao "tamanho do objeto em relação ao quadro total, [...] determinado pela distância entre a câmera e o objeto, além da distância focal da lente usada para filmar o plano" (MASCELLI, 2010, p. 31).



*"(...) A escravidão é como um desses venenos que se infiltram pelo perfume: ela se infiltra pelo egoísmo. Depois de se haver introduzido na sociedade e de ter alimentado uma raça à custa da outra ela corrompe a ambas. Duas palavras únicas temos a dizer a esse respeito: que vícios não deve ter uma alma que obedece, que está sempre curva e humilhada, que rasteja diante de um homem? Que às vezes é a encarnação de todos os crimes? Que vícios por outro lado não deve ter aquela que está habituada a mandar e a não ser mandada, a castigar a homens como a animais, a contemplar a máxima degradação da nossa natureza, a satisfazer brutalmente a todos os seus caprichos? Nada há mais parecido com a alma de um senhor do que a de um escravo. (...)*

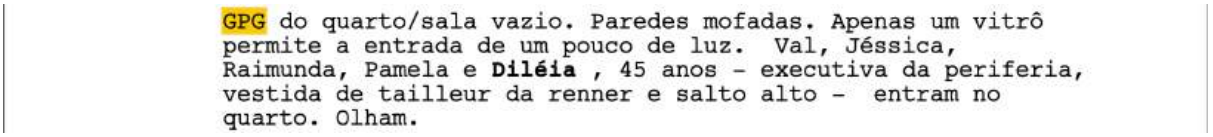
*Joaquim Nabuco, in A ESCRAVIDÃO*

*Fig. 6 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 1)*



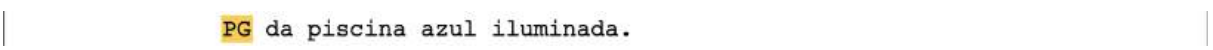
GPG da Marginal Pinheiros lotada de carros, iluminados pelo sol laranja do entardecer.

*Fig. 7 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 19)*[16]



GPG do quarto/sala vazio. Paredes mofadas. Apenas um vitrô permite a entrada de um pouco de luz. Val, Jéssica, Raimunda, Pamela e **Diléia** , 45 anos - executiva da periferia, vestida de tailleur da renner e salto alto - entram no quarto. Olham.

*Fig. 8 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 62)*



PG da piscina azul iluminada.

*Fig. 9 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 30)*[17]

[16] GPG significa Grande Plano Geral.
[17] PG significa Plano Geral.

Som de trânsito. PG do Edificio Copan. O motorista Vandré pára o carro na frente do Copan. De lá saem Jéssica e Seu Zé Carlos. Jéssica observa o prédio.

*Fig. 10 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 52)*

Plano geral de uma PISCINA AZUL CLARA E LIMPÍSSIMA. Na beira da piscina uma mulher de trinta e tantos anos, UNIFORMIZADA COMO BABÁ. Esta é **Val**, que termina de vestir o calção de banho no menino **Fabinho**, 5 anos, branco. Ao lado,a filhote de labrador, **Laika**. Ele senta-se na beira da piscina. Bota os pés na água.

*Fig. 11 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 1)*

Ele passa, Jéssica fuma. Plano geral dos dois na beira da piscina que se esvai.

*Fig. 12 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 72)*

Plano geral: Jéssica e Fabinho andam pela FAU.

*Fig. 13 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 73)*

PM da piscina ESVAZIADA 1/3 . Barulho de água esvaindo-se.

*Fig. 14 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 65)*[18]

Val desliga o telefone. Senta-se na cama, desliga a TV. Close de Val, emocionada, confusa, pensativa.

*Fig. 15 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 13)*

Ela sorri. Dona Bárbara fica tensa. Carro sai. Close de Val amoroso.

*Fig. 16 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 88)*

Elas terminam de tirar as roupas. Ela pega uma CAMISETA DE ROCK do Fabinho. Estende. Tempo na camiseta preta voando com o vento. Close de Val olhando a camiseta, saudosa.

*Fig. 17 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 89)*

FABINHO
Hein? Eu não quero aprender francês! Porque não California?

DONA BÁRBARA
Eu sei porque você quer Califórnia!

OPÇÃO B: Fabinho pergunta, atônito: Ela passou? Mãe comenta que ele está fumando maconha demais.

*Fig. 18 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 84)*

[18] PM significa Plano Médio

Na frente do pequeno espelho de seu mínimo banheiro, Val se arruma. No lugar da empregada mal tratada, surge uma mulher bonita. Ela se olha, se perfuma. No rádio, música animada, como "DANCE AND SHAKE YOUR TAMBOURINE" ou "BOM TCHI BOM"

*Fig. 19 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 13)*

Val leva um susto feliz. Jéssica levanta-se. Câmera aproxima-se do rosto de Val que ABRE UM SORRISO ao mesmo tempo contido e profundo. Val dá mais um gole no café. Entra música.

*Fig. 20 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 94)*

Porém, de todos os elementos tecnicamente subversivos do roteiro, o mais interessante para este estudo é, sem dúvida, a divisão que Muylaert faz do roteiro em atos e sequências (conjunto de cenas), inclusive os nomeando (figs. 21-30). A autora divide o roteiro *Que horas ela volta?* em três atos dramáticos, precedidos de um prólogo, contendo o primeiro ato, duas sequências; o segundo, cinco sequências; e o terceiro ato, mais duas. Não à toa Muylaert é uma roteirista experiente e renomada, ela sabe da importância de uma boa estrutura dramática na amarração de uma história e isso fica evidente em seu roteiro.

**PRÓLOGO**

1 EXT. PISCINA CASA MORUMBI - DIA 1

*Fig. 21 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 1)*

**ATO 1 - QUASE DA FAMÍLIA**

**SEQUÊNCIA 1 - A DONA DA CASA**

1A INT. ESCADA - DIA 1A

*Fig. 22 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 2)*

**SEQUÊNCIA 2 - QUASE DA FAMÍLIA**

16 INT. BANHEIRO VAL - ENTARDECER 16

*Fig. 23 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 13)*

**ATO 2 A PORTA DA COZINHA**

**SEQUÊNCIA 1 - O QUARTO DE HÓSPEDES**

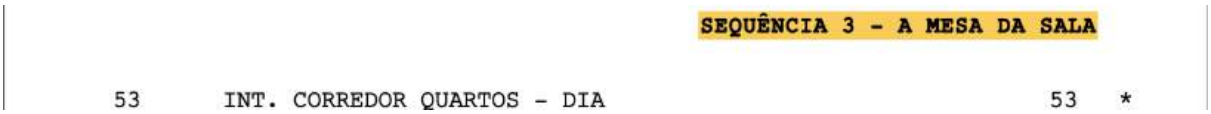
37 INT. QUARTO DE VAL - NOITE 37

*Fig. 24 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 25)*


SEQUÊNCIA 2 - A MESA DA COZINHA

45 INT. QUARTO VAL - NOITE 45

*Fig. 25 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 34)*


SEQUÊNCIA 3 - A MESA DA SALA

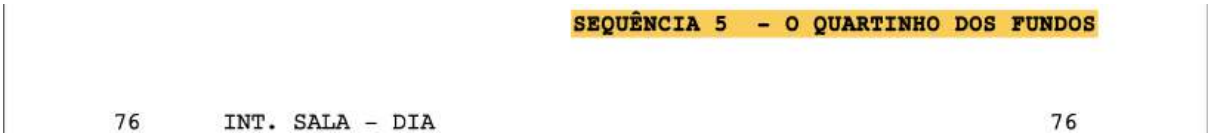
53 INT. CORREDOR QUARTOS - DIA 53 *

*Fig. 26 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 40)*


SEQUÊNCIA 4 - A PISCINA

65 INT. CORREDOR QUARTOS - NOITE 65

*Fig. 27 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 50)*


SEQUÊNCIA 5 - O QUARTINHO DOS FUNDOS

76 INT. SALA - DIA 76

*Fig. 28 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 62)*


ATO 3 A família

SEQUÊNCIA 1 O VESTIBULAR

92 INT. COZINHA - DIA 92

*Fig. 29 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 77)*


SEQUÊNCIA 2 - DA FAMÍLIA

111 EXT. GARAGEM - NOITE 111

*Fig. 30 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 88)*

Sobre seu processo de estruturação, Muylaert lembra que, em um laboratório de roteiro, conheceu um roteirista belga, chamado Chris Caps, que lhe apresentou um modelo de estrutura narrativa e que, desde então, ela passou a usá-lo em todos os seus roteiros (informação verbal)[19]. Ela explica que a estrutura utilizada é composta por sequências fundamentais distribuídas em três atos e aponta a referência de origem:

> Este sistema aqui divide para além do Ato 1, 2 e 3. O Ato 1 é a "sequência-mãe", formado por duas sequências. O Ato 1 tem meia hora, então são duas sequências de 15 minutos. [...] Cada sequência tem sete

[19] Comunicação feita por Anna Muylaert no curso *Roteiro Cinematográfico com Anna Muylaert* da plataforma navega.art.br.

> cenas. Cada cena dessas tem 2 minutos. [...] No Ato 2, não é mais por sequência de 7, ele é de 5 sequências de 5 cenas, também de 2 minutos. [...] o Ato 3 são duas [sequências] de 5 [cenas] [...] Isso é um negócio que o cinema clássico faz; Kubrick usava isso. Todos os clássicos usam isso. E eu gosto disso (MUYLAERT, 2019, p. 27, 30 e 32).

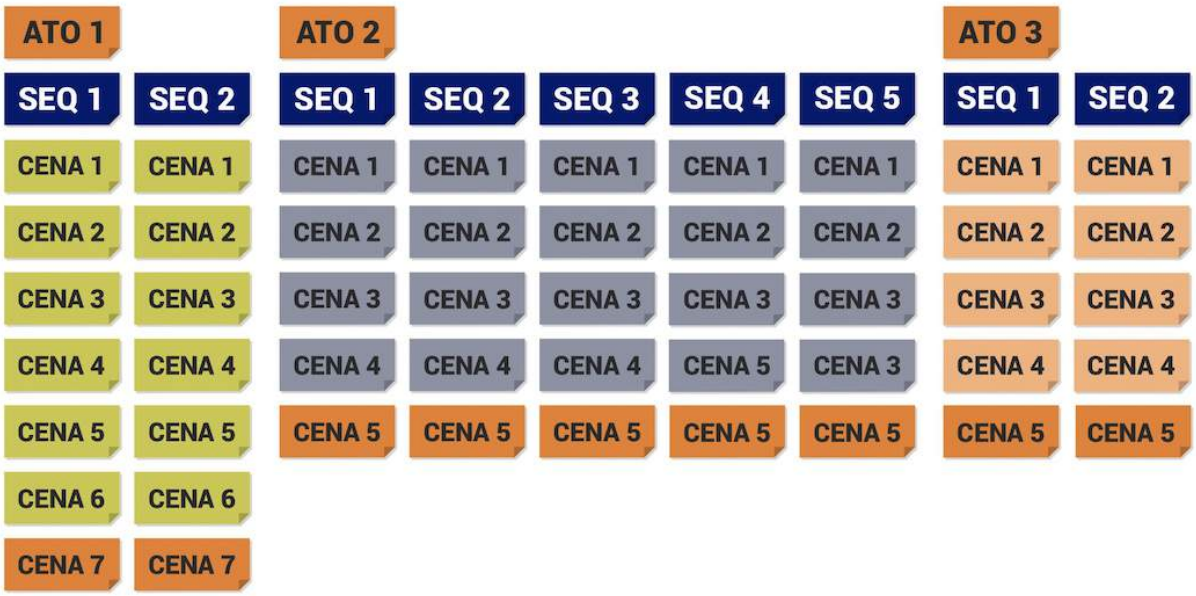



*Fig. 31 Sequence Approach (MUYLAERT, s.d., p. 33)*

Na estrutura utilizada por Muylaert não há descrição conceitual para as etapas, muito menos de conteúdos míticos. Embora o conteúdo específico de uma história obviamente seja sempre particular de cada obra, todos os modelos de estrutura narrativa analisados no capítulo três trazem conceitos para cada uma de suas etapas, e quase todos (com exceção dos 22 Passos) também sugerem conteúdo. Já o paradigma ensinado por Caps – segundo Muylaert (informação verbal)[20], intitulado como *Sequence Approach*[21] – só diz respeito à forma estrutural, no caso para um formato de longa-metragem. "A forma que eu trabalho é métrica, tem uma estrutura pré-pronta. Os meus filmes são de estrutura pré-fabricada. Os conteúdos, não; mas, a estrutura, sim" (MUYLAERT, 2019, p. 20).

Chama atenção a existência de um certo nível de rigidez na sua estruturação, sobretudo quanto à duração das cenas, porém, defendida por Muylaert 2019, p. 27-28): "Por que 2 minutos? Porque isso dá ritmo, igual à música, todo mundo vai junto. Não é cena de 4

[20] Comunicação feita por Anna Muylaert no curso *Roteiro Cinematográfico com Anna Muylaert* da plataforma navega.art.br.

[21] *Sequence Approach* é um termo, em inglês, comumente relacionado ao livro e à técnica de Paul Gulino, fato esse confirmado pela própria plataforma Navega, que, ao final da aula de Muylaert sobre essa estrutura, indica o livro de Gulino (2004), para quem quiser saber mais sobre o tema. Entretanto, a estrutura ensinada por Muylaert não corresponde exatamente à *Sequence Approach* de Gulino. Embora ambos os modelos sejam puramente métricos e também prevejam certas variações nessa métrica, a técnica de Gulino, diferentemente da de Muylaert, prevê uma estrutura base de 8 sequências de cerca de 15 minutos e não fala em duração de cena.

minutos, depois 30 segundos... que não tem métrica. Isso aqui é métrica" . Entretanto, em seu curso, Muylaert se mostra mais flexível, reafirmando em alguns momentos que ela se refere a uma minutagem aproximada: "em volta de dois minutos" (informação verbal)[22]. Ela também admite uma flexibilização da quantidade de cenas da segunda sequência do ato três. "Se quiser fazer um filme menor, faz com 4 ou 1" (MUYLAERT, 2019, p. 32).

Muylaert (informação verbal)[23] intitula a última cena de cada sequência de "cena tônica" e explica que são elas que carregam o poder narrativo do enredo. "Nove cenas contam a história". Apesar de um filme ter muito mais cenas, ela esclarece que, por estar controlada dentro dessa sequência rítmica, ela tem muito mais liberdade no restante das cenas e revela que, depois que aprendeu essa técnica, seus filmes ficaram mais lúdicos. "Tem gente que pensa que isso aí vai amarrar, mas na verdade vai soltar". Sobre a aplicação dessa estrutura na criação do roteiro *Que horas ela volta?*, Muylaert (2019, p. 20-21) afirma:

> Eu já tinha esse desenho da estrutura [...] e já coloquei nos pontos centrais: Jéssica avisa; Jéssica chega; Jéssica entra no quarto de hóspedes; Jéssica senta na mesa com o patrão; Jéssica entra na piscina. E aí começa o retorno: Jéssica sai da casa; Jéssica passa no vestibular; Val pede demissão. Esse é o filme.




*Fig. 32 Estrutura dramática de Que horas ela volta? (MUYLAERT, s.d., n.p.)*

[22] Comunicação feita por Anna Muylaert no curso *Roteiro Cinematográfico com Anna Muylaert* da plataforma navega.art.br.
[23] Idem.

## 4.2. HISTÓRIA

*Que horas ela volta?* (MUYLAERT, 2013) conta a história de Val, uma pernambucana de cerca de 50 anos, interpretada no filme homônimo (2015) por Regina Casé. Aos trinta e tantos anos, Val se muda para São Paulo para trabalhar como babá e empregada doméstica de uma família de classe média alta e assim conseguir sustentar sua filha, Jéssica, deixada em Pernambuco, aos cuidados de outra mulher.

O prólogo conta a história pregressa de Val, tomando conta do filho da patroa (uma então criança de 5 anos) que brinca na piscina, enquanto ela fala ao telefone com Jéssica. Pelo diálogo entre Val e sua filha, já se percebe a revolta de Jéssica pelo sentimento de abandono em relação à mãe e, logo em seguida, vem a ironia da situação, quando o menino pergunta pela própria mãe. A cena expõe duas mães ausentes por conta do trabalho, mas ironicamente Val não pode criar sua filha pois seu trabalho é criar o filho de outrem – a realidade de inúmeras mulheres brasileiras que trabalham como babás.

Treze anos depois, Jéssica vai para São Paulo prestar vestibular e fica na casa dos patrões da mãe, onde ela também mora, dormindo no quartinho de empregada. O conflito gira em torno justamente da chegada de Jéssica e seu comportamento que perturba as relações de poder na casa. De acordo com Mariana Souto (2019, p. 178), "Jéssica é portadora de um olhar curioso, inquieto, questionador de tudo aquilo que é dado como natural". Ela questiona a submissão da mãe; incomoda a patroa; faz amizade com Fabinho, o filho dos patrões; e, para piorar, o patrão ainda se apaixona por ela. Seu espírito desafiador ultrapassa as relações de poder pessoais e reverbera no macrocosmo social, pois ela se propõe a prestar vestibular para a FAU, a mais renomada e concorrida faculdade de arquitetura do país.

Jéssica representa figurativamente o que Souto (2019, p. 48) chama de "'invasor' – um personagem de uma classe que adentra o território de outra gerando instabilidade, [...] promovendo um deslocamento de perspectiva e a desnaturalização de costumes e de modos de vida". Enquanto invasora, Jéssica funciona como um dispositivo que promove narrativamente o encontro de classes e a manifestação da diferença. Ela representa a invasão da elite pela classe baixa (SOUTO, 2019, p. 174).

A trama principal, que define o arco da história, é trilhada por Val, que busca a todo custo enquadrar Jéssica naquela relação de poder a que está submetida, tentando conciliar a estadia da filha com a manutenção e a ordem de seu emprego. O roteiro ainda articula uma trama secundária, conduzida por Jéssica, de confrontação com a hostilidade da patroa, o

assédio do patrão, o remorso por seu filho deixado para trás – para que ela pudesse ir para São Paulo prestar vestibular – e seu confronto com a mãe, pelo abandono e pelo comportamento subserviente perante os patrões. “Para Jéssica, o comportamento de Val demonstra uma percepção pessoal de inferioridade, aspecto que ela questiona diversas vezes durante a narrativa” (GUTEMBERG; LIMA, 2017, p. 306).

Nesse jogo de poder entre personagens de classes sociais distintas, Muylaert lança mão de alguns importantes símbolos. Além do quarto de empregada, com todas as suas características insalubres, símbolo mais evidente de subalternidade, a autora intensifica o símbolo da piscina e da mesa de jantar como ambientes de poder e cria dois novos símbolos originais: o sorvete e a garrafa térmica. O primeiro, símbolo não só de poder, mas também de exclusividade, pertencente ao filho da patroa; e o segundo, símbolo do afeto doado por Val àquela família.

Apesar de o contexto da história evidenciar mais a questão classista (dos interesses de classe), o enredo trata, de forma subjacente, de um outro problema social muito sério que é o patriarcado ou, em termos mais claros, a cultura misógina. Val é uma mãe solteira que precisou se afastar da filha para sustentá-la sozinha. Ela é vítima de uma condição financeira em uma sociedade onde mulheres ganham menos do que homens e, muitas vezes, ainda precisam sustentar seus filhos sem a ajuda do pai.

Consequentemente, ela também se torna vítima de um dilema afetivo, sendo impelida a se afastar da pessoa que mais ama para prover sua sobrevivência, tendo que cuidar do filho dos outros e terceirizar os cuidados de sua própria cria. Como observam Alisson Gutemberg e Tiago José Lima (2017, p. 305), “a dinâmica da imigração permitindo o sustento familiar, tema recorrente na representação dos indivíduos nordestinos no cinema, na literatura e nas telenovelas”.

### 4.3. ENGENHARIA NARRATIVA REVERSA

Agora será feita uma análise de *Que horas ela volta?*, a partir dos três modelos de estrutura (A Jornada da Heroína, A Promessa da Virgem e Os 22 Passos), em um processo de engenharia narrativa reversa, isto é, a análise estrutural de uma história já escrita. Serão trazidos breves conceitos de cada etapa narrativa e estas serão relacionadas com o roteiro de Muylaert. A base de associação é o roteiro, mas o foco, nesse primeiro momento, é a

comparação entre as estruturas, portanto será seguida a ordem estrutural de cada modelo, não necessariamente a ordem dos eventos da história. As etapas de um modelo, que no roteiro correspondam às etapas de outro, serão apresentadas juntas para um melhor efeito comparativo. Para ajudar na compreensão, os cabeçalhos das etapas sempre terão uma cor única para cada autor e seguirá a seguinte configuração:

**Etapa (Modelo) - posição da etapa na ordem estrutural/total de etapas - AUTOR(A)**

**Auto-revelação, necessidade e desejo (Os 22 Passos) - 1/22 - TRUBY**

Como já mencionado, esse primeiro passo de Truby não corresponde a uma etapa narrativa, mas sim a uma etapa de criação. Entretanto, ele está mantido aqui apenas para ser fiel ao disposto no modelo. Como a engenharia narrativa reversa se trata de um processo contrário ao da criação, esse passo não será relacionado com o roteiro, para não antecipar as etapas narrativas na ordem sequencial em que elas aparecem ao longo do modelo.

**Separação do feminino (A Jornada da Heroína) - 1/10 - MURDOCK**

**Fantasma[24] (Os 22 Passos) - 2/22 - TRUBY**

> Você provavelmente conhece o termo "história pregressa". [...] Raramente uso esse termo porque [...] O público não está interessado em tudo o que aconteceu com o herói, só no essencial. É por isso que o termo "fantasma" é muito melhor [...] é **um evento do passado que ainda assombra o herói no presente**. O fantasma é **uma ferida aberta** que muitas vezes origina a fraqueza psicológica e moral do herói. [...] Você também pode pensar nesse tipo de fantasma como o(a/e) **oponente interno do herói**. (TRUBY, 2024, p. 316-317, grifo nosso, grifo do autor).

Como já mencionado, a teoria de Murdock narra a Jornada da Heroína do ponto de vista da filha e "começa com a luta da heroína para se separar física e psicologicamente tanto de sua mãe quanto do arquétipo da mãe, que tem um peso ainda maior" (MURDOCK, 2022, p. 37). Contudo, Murdock (2022, p. 43-44 e 46) também cita casos em que a rejeição parte da mãe para a filha: rejeição ao corpo físico dela ao entrar na puberdade por menosprezar ou invejar sua juventude e beleza; rejeição quando a mãe sofre de alguma doença (depressão ou alcoolismo, por exemplo), deixando a filha desamparada; ou rejeição quando a mãe dá a filha para adoção.

[24] Nos 22 Passos, **fantasma e mundo ficcional** fazem parte da mesma etapa narrativa. Mas aqui foram separados para um melhor efeito de comparação entre os modelos.

Nenhum dos casos citados é propriamente o da protagonista de *Que horas ela volta?*. Embora a intenção de Val não tenha sido abandonar a filha, pode-se até falar em abandono pois este é o sentimento que fica para Jéssica. Porém, definitivamente Val não rejeita a filha. Abandono e rejeição são diferentes feridas que produzem consequências distintas (BOURBEAU, 2020, p. 14). Logo, os exemplos de Murdock não dão conta desse recorte social em que a mãe precisa se afastar da filha por motivo de trabalho. Mesmo assim, há uma evidente equivalência da **separação do feminino** no roteiro quando Val deixa sua filha em Pernambuco para trabalhar em São Paulo.

Ao se separar de Jéssica, Val acaba rejeitando (aí sim) o feminino arquetípico em si mesma. E embora ela transfira sua energia arquetípica feminina, de cuidado e proteção, para Fabinho – por quem ela nutre um amor verdadeiro – isso não desfaz o fato de ter deixado sua filha verdadeira para trás. Logo, o abandono de Jéssica assombra Val como um fantasma. Esse evento acontece na história pregressa, ou seja, quando o roteiro começa já houve a separação.

**Identificação com o masculino (A Jornada da Heroína) - 2/10 - MURDOCK**

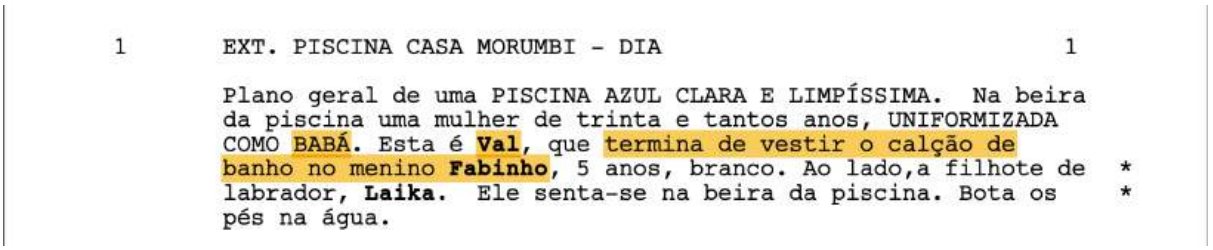
> A mulher deseja se identificar com o masculino ou ser salva por ele [...], ela inevitavelmente inicia a tradicional jornada do herói: [...] deixa os entes queridos para trás e segue em busca do tesouro reluzente. [...] Esses aliados masculinos podem assumir a forma de um pai, um namorado, um professor, um chefe ou um treinador; da **instituição que lhe garanta o** título ou **salário** que ela almeja. [...] O aliado também pode ser **uma mulher com identificação ao mundo masculino** [...] que tenha aprendido bem as regras do jogo e conquistado seu lugar no topo (MURDOCK, 2022, p. 56, grifo nosso).

Essa etapa também compreende uma parte da história pregressa de *Que horas ela volta?*, representando a saída de Val de sua cidade natal em busca do emprego em São Paulo. Ela virá encontrar pela frente a então patroa, uma mulher de sucesso também identificada com seu mundo masculino arquetípico. Mas essa informação sobre a patroa só será exposta bem mais à frente no roteiro (cena 25), quando ela dá uma entrevista a um programa de TV.

**O Caminho de provas (A Jornada da Heroína) - 3/10 - MURDOCK**

> Ela enfrentará obstruções pelo caminho tanto em seu mundo racional exterior quanto no mundo interior da psique. O caminho exterior de provas a conduzirá através da esperada trajetória repleta de obstáculos que leva à graduação acadêmica, a promoções, a títulos de prestígio, ao casamento e ao **sucesso financeiro**. [...] Ao longo da jornada interior, ela encontrará as forças das próprias dúvidas, de sua autoaversão, sua indecisão, da paralisia e do medo (MURDOCK, 2022, p. 69, grifo nosso).

Essa etapa está representada na primeira cena do roteiro. Assim que Val começa a trabalhar em São Paulo, na casa da família, seu primeiro emprego é como babá. Então, nessa cena, o caminho exterior de Val é representado pela tarefa que ela exerce cuidando de Fabinho ao brincar na piscina.

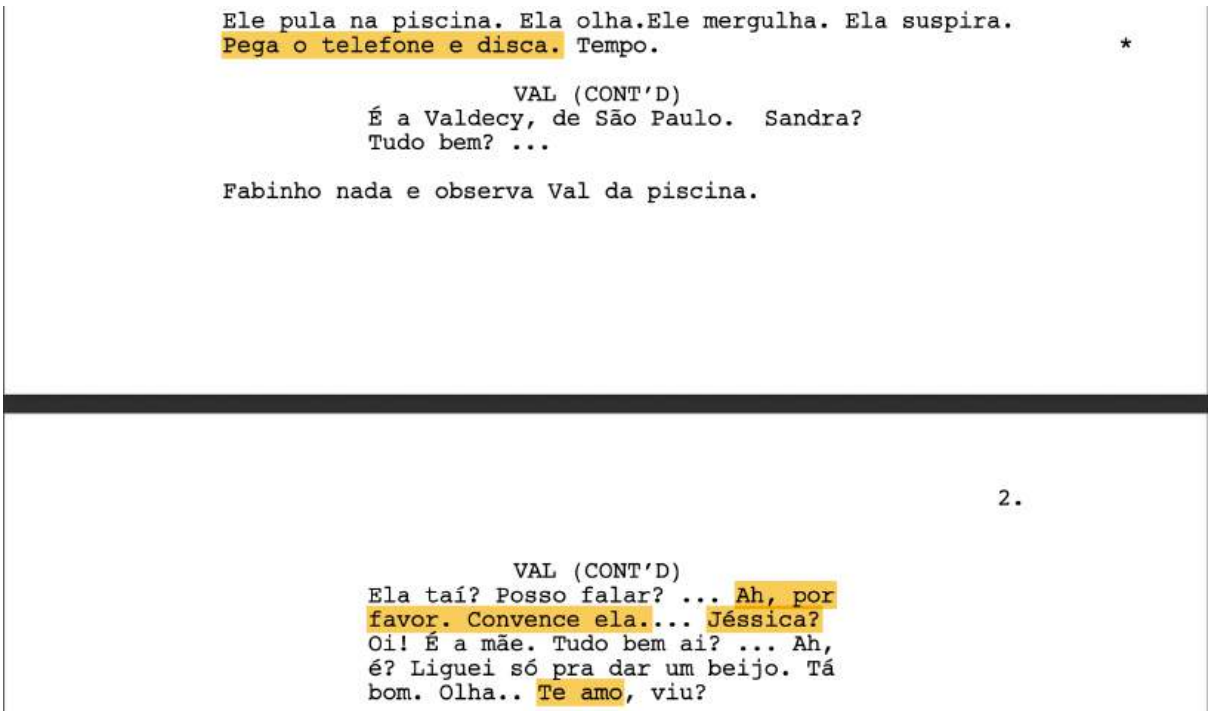


1 EXT. PISCINA CASA MORUMBI - DIA 1

Plano geral de uma PISCINA AZUL CLARA E LIMPÍSSIMA. Na beira da piscina uma mulher de trinta e tantos anos, UNIFORMIZADA COMO BABÁ. Esta é **Val**, que termina de vestir o calção de banho no menino **Fabinho**, 5 anos, branco. Ao lado,a filhote de labrador, **Laika**. Ele senta-se na beira da piscina. Bota os pés na água.

*Fig. 33 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 1)*

Já a jornada interior está representada pela luta contra a saudade que Val sente da filha – expressa na ligação ao telefone – e pela reação de Val à recusa de Jéssica em falar com ela, que expõe o fantasma do abandono.



Ele pula na piscina. Ela olha.Ele mergulha. Ela suspira. Pega o telefone e disca. Tempo.

VAL (CONT'D)
É a Valdecy, de São Paulo. Sandra? Tudo bem? ...

Fabinho nada e observa Val da piscina.

2.

VAL (CONT'D)
Ela taí? Posso falar? ... Ah, por favor. Convence ela.... Jéssica? Oi! É a mãe. Tudo bem ai? ... Ah, é? Liguei só pra dar um beijo. Tá bom. Olha.. Te amo, viu?

*Fig. 34 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 1-2)*

No filme, essa reatividade de Jéssica para falar com a mãe é intensificada pela fala de Val: "Não fale assim, não. Fale direitinho com a sua mãe". Esse acréscimo no diálogo foi benéfico, pois intensificou a força antagônica da jornada interior de Val, apresentando, logo de início, a revolta que Jéssica tem, devido ao sentimento de abandono. Essa cena (e apenas essa) compõe o prólogo na divisão estrutural de Muylaert.

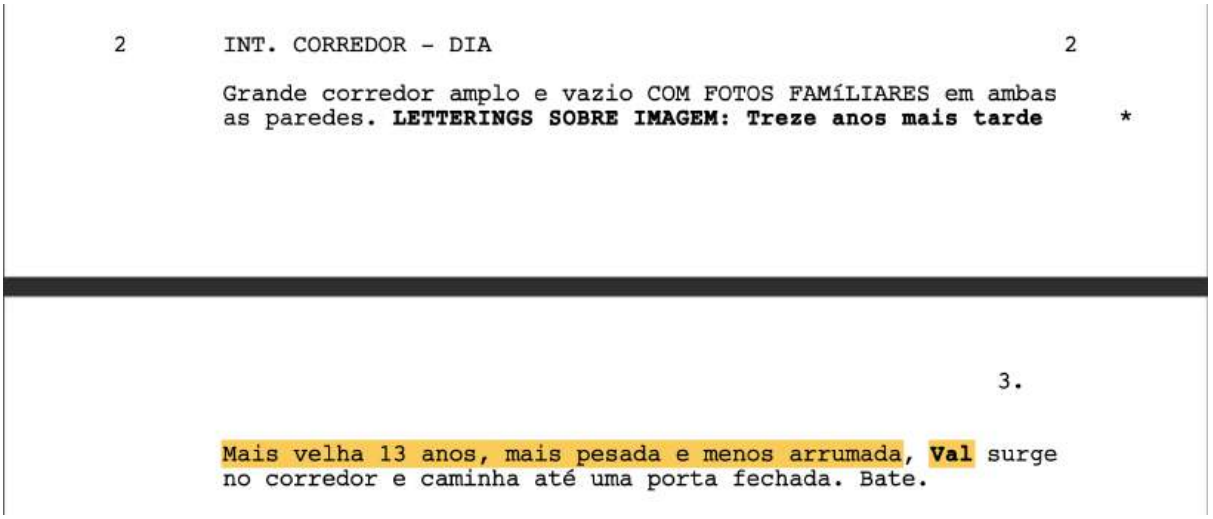
**A dádiva ilusória do sucesso (A Jornada da Heroína) - 4/10 - MURDOCK**

**Mundo dependente (A Promessa da Virgem) - 1/13 - HUDSON**

**Mundo ficcional (Os 22 Passos) - 2/22 - TRUBY**

> Nossa heroína se sente forte dentro de si mesma, conhece as próprias capacidades e [...] conquistou o poder, o reconhecimento e o sucesso no mundo exterior. [...] Ela se conduz incansavelmente até a **beira da exaustão** [...], tem que ser tudo para todas as pessoas e ignora sua própria necessidade de ser cuidada e amada (MURDOCK, 2022, p. 84 e 87-88, grifo nosso).
>
> É uma autoridade externa que garante a existência da Virgem. [...] O mundo no qual uma parte dela está adormecida. [...] Geralmente as histórias de Virgem ocorrem no **âmbito doméstico** [...] Existem quatro cenários comuns que estabelecem a dependência da Virgem. Isso inclui ser **dependente de outros para sobrevivência material**, por convenção social, por proteção e pela necessidade de amor (HUDSON, 2010, n.p., grifo nosso).

O **mundo ficcional** / **mundo dependente** de Val também está exposto a partir da primeira cena, mas ele ganha uma forma atualizada a partir da segunda – após uma elipse de 13 anos – e segue sendo reiterado ao longo da história.



2 INT. CORREDOR - DIA 2

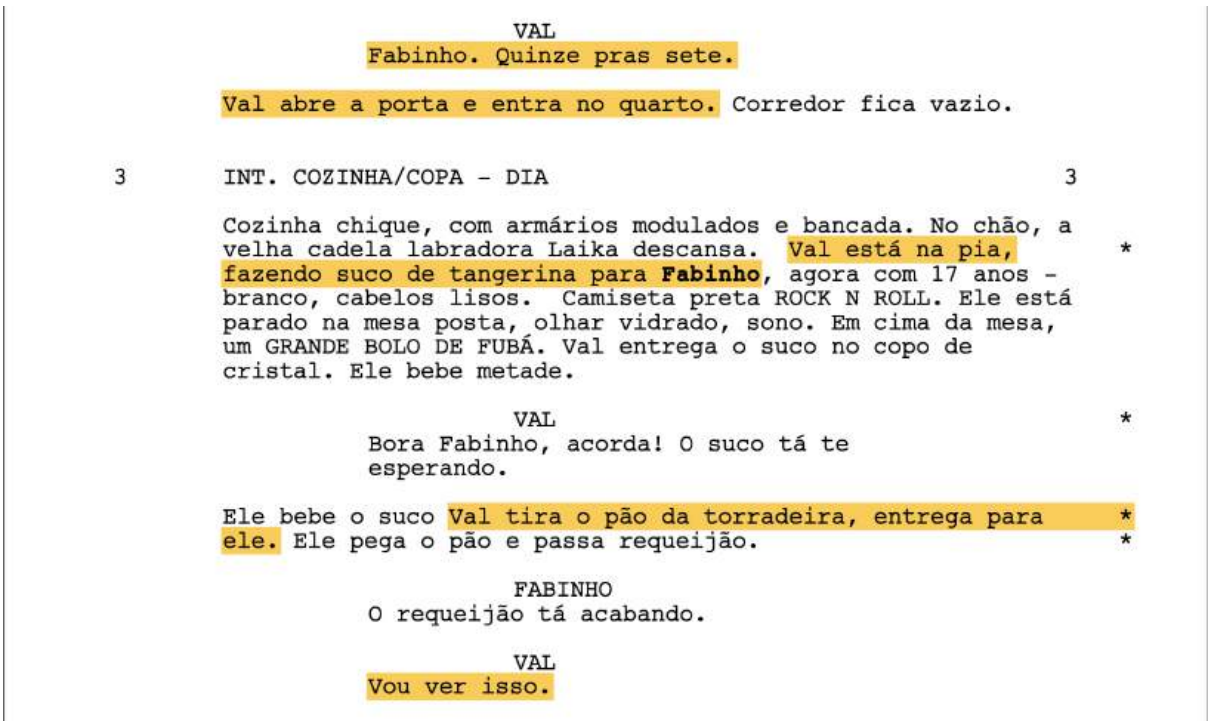
Grande corredor amplo e vazio COM FOTOS FAMíLIARES em ambas as paredes. **LETTERINGS SOBRE IMAGEM: Treze anos mais tarde** *

3.

Mais velha 13 anos, mais pesada e menos arrumada, **Val** surge no corredor e caminha até uma porta fechada. Bate.

*Fig. 35 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 2-3)*

Val é dependente dos outros para sobrevivência material: trabalha como empregada doméstica e mora na casa dos patrões, em São Paulo. Dessa forma, ela se sustenta e sustenta a filha, deixada em Pernambuco. Esse é o "tesouro reluzente" (MURDOCK, 2022, p. 56) e "sucesso financeiro" (MURDOCK, 2022, p. 69) de Val, guardando as devidas proporções de uma ambição realista para uma pessoa de sua classe social. Ela também conquistou a total confiança e o respeito dos patrões e a simpatia de todos na casa, inclusive de outros funcionários e da cachorra dos patrões.



VAL
Fabinho. Quinze pras sete.

Val abre a porta e entra no quarto. Corredor fica vazio.

3 INT. COZINHA/COPA - DIA 3

Cozinha chique, com armários modulados e bancada. No chão, a velha cadela labradora Laika descansa. Val está na pia, * fazendo suco de tangerina para **Fabinho**, agora com 17 anos - branco, cabelos lisos. Camiseta preta ROCK N ROLL. Ele está parado na mesa posta, olhar vidrado, sono. Em cima da mesa, um GRANDE BOLO DE FUBÁ. Val entrega o suco no copo de cristal. Ele bebe metade.

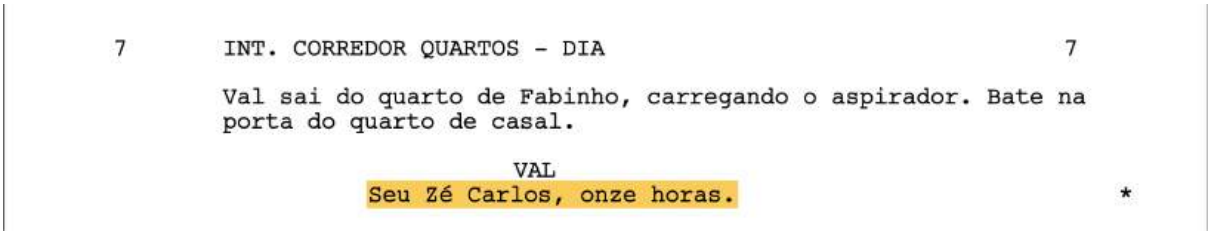
VAL *
Bora Fabinho, acorda! O suco tá te esperando.

Ele bebe o suco Val tira o pão da torradeira, entrega para * ele. Ele pega o pão e passa requeijão. *

FABINHO
O requeijão tá acabando.

VAL
Vou ver isso.

*Fig. 36 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 3)*

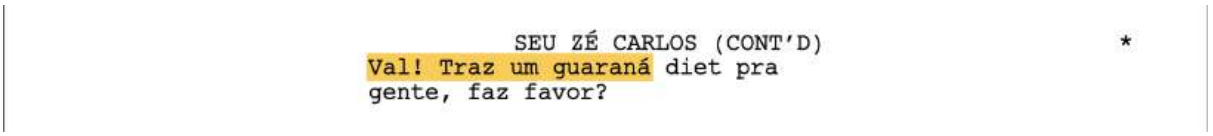


7 INT. CORREDOR QUARTOS - DIA 7

Val sai do quarto de Fabinho, carregando o aspirador. Bate na porta do quarto de casal.

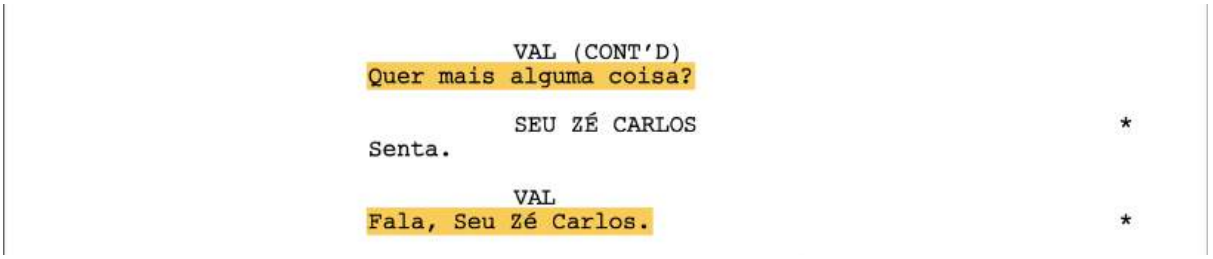
VAL
Seu Zé Carlos, onze horas. *

*Fig. 37 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 4)*



SEU ZÉ CARLOS (CONT'D) *
Val! Traz um guaraná diet pra gente, faz favor?

*Fig. 38 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 7)*

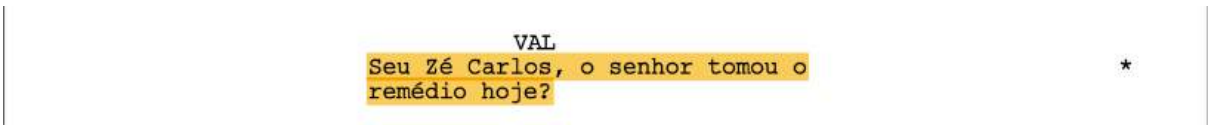


VAL (CONT'D)
Quer mais alguma coisa?

SEU ZÉ CARLOS *
Senta.

VAL
Fala, Seu Zé Carlos. *

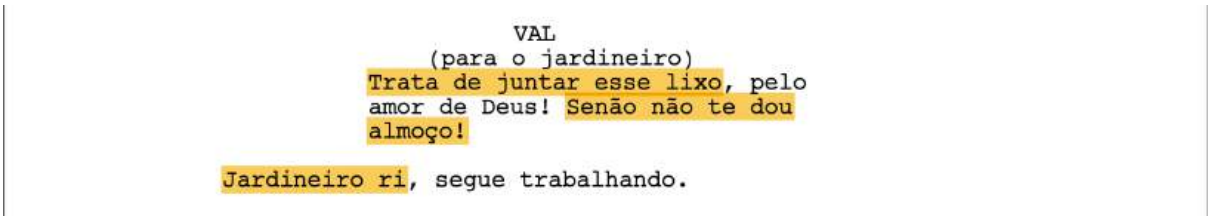
*Fig. 39 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 7)*



VAL
Seu Zé Carlos, o senhor tomou o remédio hoje?

*

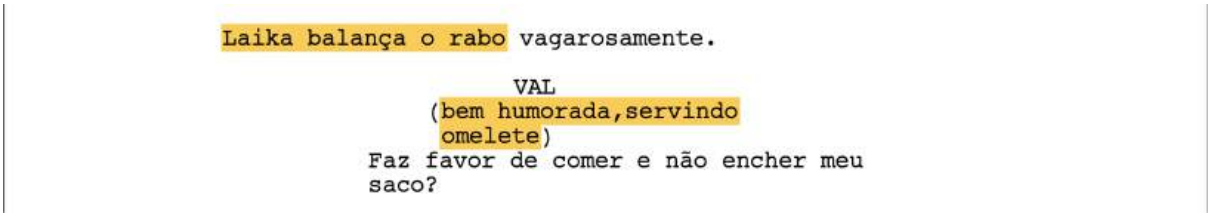
*Fig. 40 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 7)*



VAL
(para o jardineiro)
Trata de juntar esse lixo, pelo amor de Deus! Senão não te dou almoço!

Jardineiro ri, segue trabalhando.

*Fig. 41 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 5)*

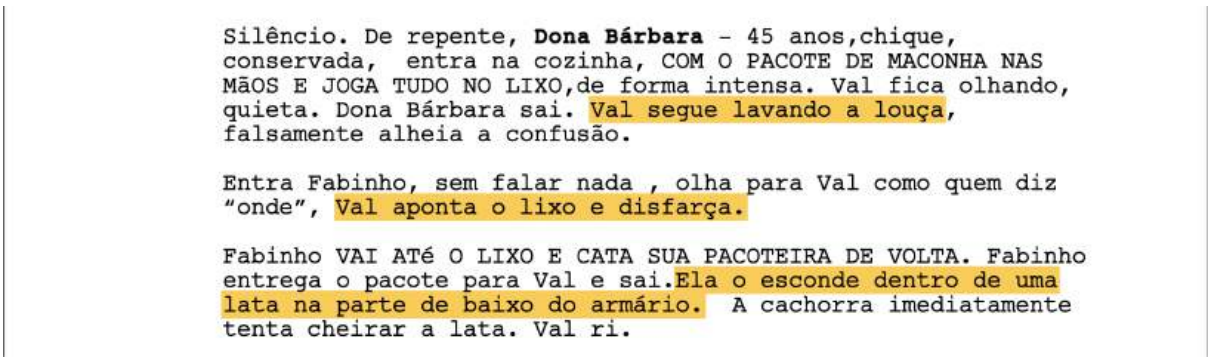


Laika balança o rabo vagarosamente.

VAL
(bem humorada,servindo omelete)
Faz favor de comer e não encher meu saco?

*Fig. 42 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 8)*

Em uma relação ainda mais especial, Val conquistou o amor de Fabinho e o ajuda, de forma sigilosa, até contra a autoridade da patroa. Isso acontece em dois momentos do roteiro. O primeiro é na cena 13, quando a patroa descobre que Fabinho está fumando maconha e ela joga fora o pacote da erva. Então, Val, que observava tudo atentamente, revela a Fabinho onde sua mãe jogou o pacote e o esconde para ele.



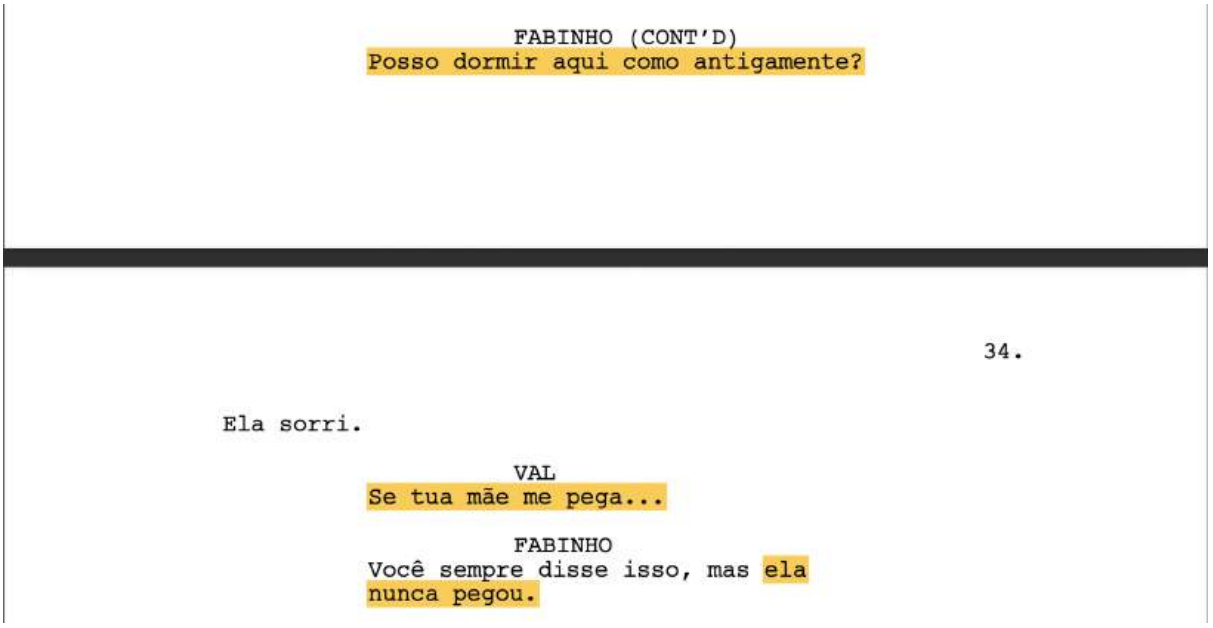
Silêncio. De repente, **Dona Bárbara** - 45 anos,chique, conservada, entra na cozinha, COM O PACOTE DE MACONHA NAS MãOS E JOGA TUDO NO LIXO,de forma intensa. Val fica olhando, quieta. Dona Bárbara sai. Val segue lavando a louça, falsamente alheia a confusão.

Entra Fabinho, sem falar nada , olha para Val como quem diz "onde", Val aponta o lixo e disfarça.

Fabinho VAI ATé O LIXO E CATA SUA PACOTEIRA DE VOLTA. Fabinho entrega o pacote para Val e sai.Ela o esconde dentro de uma lata na parte de baixo do armário. A cachorra imediatamente tenta cheirar a lata. Val ri.

*Fig. 43 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 10)*

O segundo momento é bem mais à frente no roteiro (cena 45), quando Fabinho dorme no quartinho de empregada com Val, escondido da patroa, e revela que isso era um hábito em sua infância.



FABINHO (CONT'D)
Posso dormir aqui como antigamente?

34.

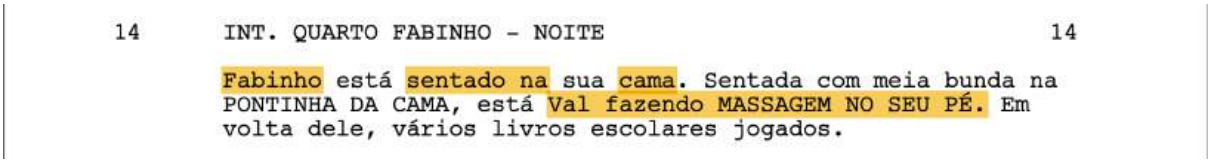
Ela sorri.

VAL
Se tua mãe me pega...

FABINHO
Você sempre disse isso, mas ela nunca pegou.

*Fig. 44 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 33-34)*

Fabinho simboliza um paradoxo na alma de Val. Ele é, ao mesmo tempo, parte de seu mundo masculino arquetípico, de provisão e conquista; e objeto e válvula de escape de sua energia arquetipicamente feminina e materna, de cuidado e proteção.



14 INT. QUARTO FABINHO - NOITE 14

Fabinho está sentado na sua cama. Sentada com meia bunda na PONTINHA DA CAMA, está Val fazendo MASSAGEM NO SEU PÉ. Em volta dele, vários livros escolares jogados.

*Fig. 45 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 10)*

Essa relação é tão especial e revela tanto sobre as dimensões da alma da protagonista, que o cartaz do filme é estampado por uma fotografia que captura um instante de uma linda cena de carinho entre eles.




*Fig. 46 Cartaz do filme Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2015)*

Enfim, Val detém o poder de ser necessária a todos e – como muitos patrões definem esse tipo de relação com sua empregada doméstica – ela é "praticamente da família". Isso gera um tipo de prazer secundário e um certo entorpecimento em relação a seus sentimentos relegados e sua má condição. Val praticamente vive para o trabalho há 13 anos, realizando diversas atividades exaustivas, cuidando de todos e trabalhando desde que acorda até quando vai dormir, no diminuto quartinho de empregada, sem muito tempo para se cuidar nem espaço para ser cuidada.

4 INT. CORREDOR QUARTOS - DIA 4

Val entra carregando o aspirador. Abre a porta de Fabinho, tira o chinelo, entra. PD dos pés tirando chinelo.

5 INT. QUARTO FABINHO - DIA 5

QUARTO DE ADOLESCENTE BAGUNÇADO. Roupas espalhadas no chão, portas dos armários abertas, gavetas escancaradas.

Trabalho: Val cata as roupas do chão. Guarda no armário. Estende toalha. Ajeita os livros em cima da mesa.

Passa vassoura em baixo da cama. Encontra um objeto. Olha. É um PACOTE DE JORNAL cheio de MACONHA. Ela fecha e volta o pacote para de baixo da cama. Arruma a cama do Fabinho. Liga o aspirador. Passa o aspirador. Entra no banheiro.

6 INT. BANHEIRO DE FABINHO - DIA 6

Val termina de passar um pano, tira o lixo. Em cima da pia, pega um CREME e de modo traquinas passa nas mãos e na cara. Pega a roupa suja do cesto.

*Fig. 47 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 4)*

10 INT.COZINHA - DIA 10

LOUÇA SUJA NA PIA: Val serve FRANGO EMPANADO, ARROZ E FEIJÃO * para todos, enquanto Edna come, em pé, encostada na pia, com as pernas em quatro. Na mesa, Vandré e o jardineiro olham a cachorra Laika, no chão, bodeada.

*Fig. 48 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 10)*

11 INT. LAVANDERIA - DIA 11

Máquina de lavar trabalha. Val passa roupa. Ventilador ligado.

12 EXT. ÁREA DE SERVIÇO - ENTARDECER 12

Val pendura os lençóis no varal. Eles voam sob a luz laranja do final do dia. Edna passa, toda arrumada.

*Fig. 49 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 10)*

15 INT. QUARTO VAL - NOITE 15

Ventilador ligado. Quarto diminuto, MUITO BAGUNÇADO. Em cima do armário, eletrodomésticos novos na caixa, como LIQUIDIFICADOR, BATEDEIRA etc. Ao lado da cama, uma foto de uma menina DE 12 ANOS.

*Fig. 50 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 11)*

Como defende Truby (2024, p. 318), o mundo é uma das principais maneiras de definir as personagens e seus valores que, por outro lado, também são responsáveis por definir o mundo. Como Val é dependente desse mundo e ele aparenta ser o que ela procurava, Val segue se identificando com ele e consequentemente contribui para sustentar e fortalecer os valores desse mundo e as relações de poder e afeto que nele existem. Um ciclo aparentemente virtuoso, mas que esconde uma realidade extremamente tóxica e viciosa.

**Preço da conformidade (A Promessa da Virgem) - 2/13 - HUDSON**

**Fraqueza e necessidade (Os 22 Passos) - 3/22 - TRUBY**

> É a supressão do verdadeiro eu da Virgem. [...] Existem quatro cenários comuns em que a Virgem se conforma com os planos de outras pessoas para sua vida enquanto seu próprio sonho estagna. Ela pode estar dormindo na vida, **concordando em viver dentro de limites restritivos**, **levando uma vida de servidão** ou enfrentando perigo psicológico (HUDSON, 2010, n.p., grifo nosso).

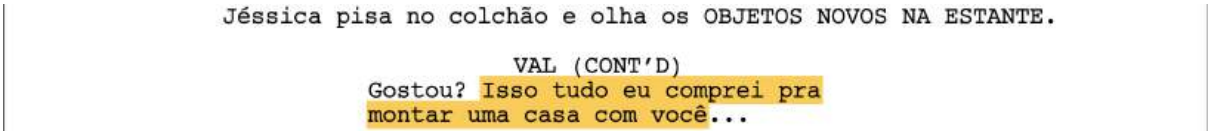
> Fraqueza: O herói tem uma ou mais falhas de caráter tão sérias que estão arruinando sua vida. As fraquezas vêm em duas formas: psicológica e moral. [...] Todas as fraquezas são psicológicas, **a pessoa interior é danificada** de alguma forma. Uma fraqueza também é moral se **causar dano a outra pessoa**. [...] Necessidade: é o que o herói deve cumprir para ter uma vida melhor. Quase sempre exige superar suas fraquezas [...] Em histórias melhores, o herói tem uma necessidade moral além de uma necessidade psicológica. O herói deve superar uma falha moral e aprender a agir corretamente em relação a outras pessoas (TRUBY, 2008, p. 41 e 276, grifo nosso).

**Preço da conformidade** funciona como um oposto complementar a **dádiva ilusória do sucesso** (etapa anterior de Murdock) e juntas as etapas representam uma espécie de custo-benefício da condição da personagem. Enquanto **dádiva ilusória do sucesso** enfatiza o benefício ou o caráter pseudo-positivo dessa condição, **preço da conformidade** revela o alto custo disso. Nesse sentido, dois aspectos complementares operam em Val. Por sobrevivência material, ela leva uma vida de servidão – trabalhando quase o tempo todo, desde a hora em que acorda até quando vai dormir – e pelo mesmo motivo, ela concorda em viver dentro de limites restritivos. Ambos os aspectos afastaram Val da filha e continuam afastando, mais à frente, depois da chegada de Jéssica. Eis o preço da conformidade de Val: mesmo tendo seu motivo, ela sente a falta da filha e se ressente por tê-la deixado.

A **fraqueza psicológica** de Val é composta por duas falhas de caráter: passividade e sujeição. Essas falhas causam danos a Jéssica e, portanto, também configuram uma **fraqueza moral**. A passividade impediu Val de voltar para a filha em Pernambuco e é dessa indagação de Jéssica sobre a mãe que nasce o título do roteiro *Que horas ela volta?*. Porém, quando

Jéssica aparece, não é só a mágoa pela mãe não ter voltado que afeta a garota. A sujeição de Val em relação a suas condições na casa também afeta Jéssica.

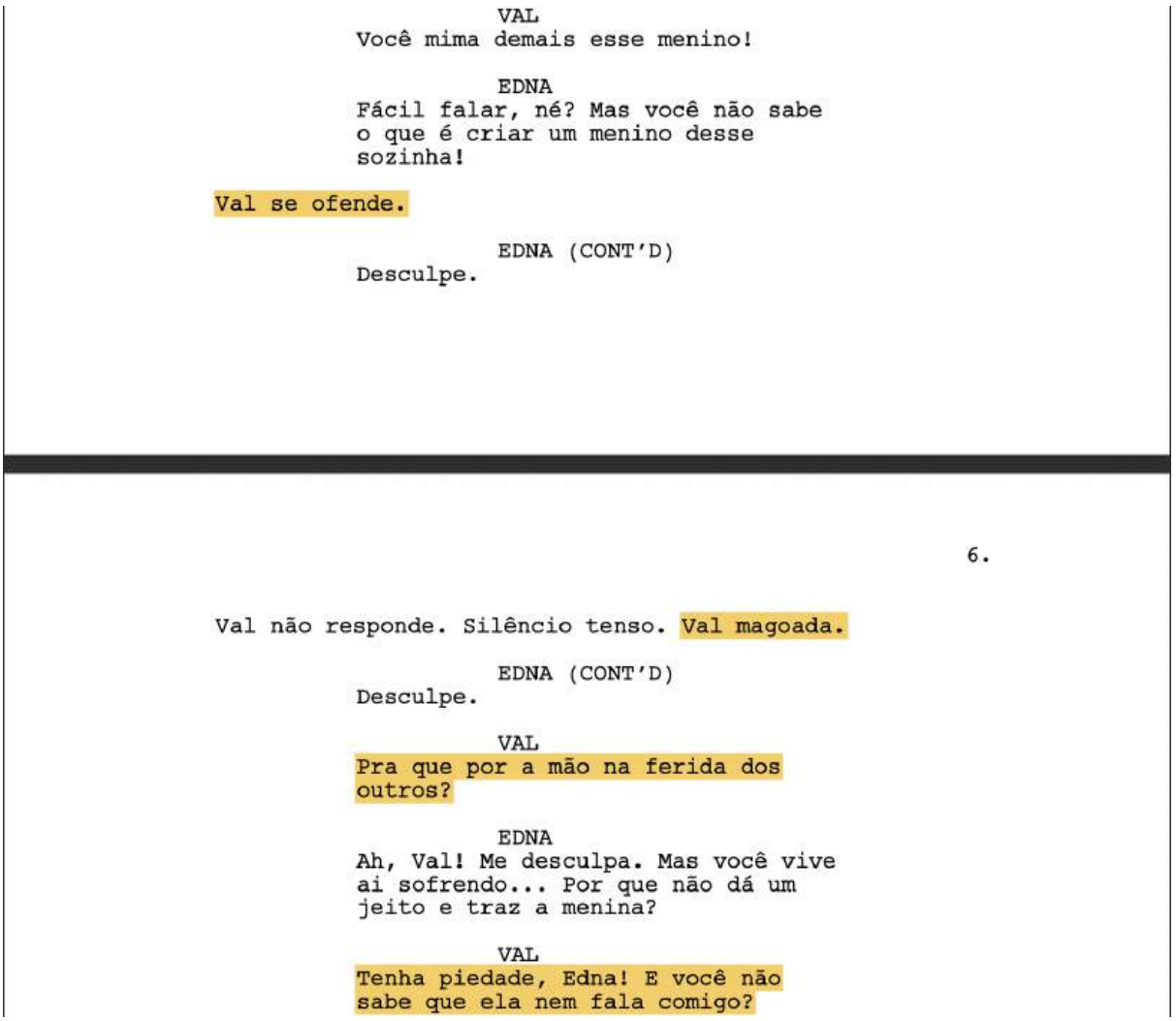
A **necessidade moral** de Val é reconquistar o amor de Jéssica e cuidar dela, informação que é inclusive explicitada, mais à frente (cena 37), quando ela apresenta seu quartinho para Jéssica e lhe revela suas intenções em relação à filha (fig. 51 abaixo). Mas para isso, Val precisa antes suprir sua **necessidade psicológica**, superando sua sujeição e sua passividade.


Jéssica pisa no colchão e olha os OBJETOS NOVOS NA ESTANTE.

VAL (CONT'D)
Gostou? Isso tudo eu comprei pra montar uma casa com você...

*Fig. 51 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 25)*

O conceito de **preço da conformidade** se assemelha muito ao conceito já mencionado de Truby (2024, p. 322) de "problema". O autor não define o "problema" como uma etapa narrativa, mas sim como um aspecto da **fraqueza e necessidade**. A fraqueza é um aspecto abstrato, já o "problema" é uma situação concreta, é a consequência da fraqueza de forma dramatizada. As etapas **preço da conformidade** / **fraqueza e necessidade** ficam evidentes quando Val e Edna, uma outra faxineira, conversam sobre o filho dela enquanto faxinam (cena 8).



VAL
Você mima demais esse menino!

EDNA
Fácil falar, né? Mas você não sabe o que é criar um menino desse sozinha!

Val se ofende.

EDNA (CONT'D)
Desculpe.

6.

Val não responde. Silêncio tenso. Val magoada.

EDNA (CONT'D)
Desculpe.

VAL
Pra que por a mão na ferida dos outros?

EDNA
Ah, Val! Me desculpa. Mas você vive ai sofrendo... Por que não dá um jeito e traz a menina?

VAL
Tenha piedade, Edna! E você não sabe que ela nem fala comigo?

*Fig. 52 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 5-6)*

Entretanto, mesmo ofendida por sua ferida ter sido cutucada, Val não dá muita vazão a isso e segue com seu trabalho e sua vida nas cenas seguintes. Essa passividade em relação à questão com Jéssica parece custar um preço suportável, que ela segue disposta a pagar, mas o fato é que "mesmo quando está ciente do que quer, ela não vê como poderia alcançá-lo" (HUDSON, 2010, n.p.). Por isso a Virgem se conforma.

**Oportunidade de brilhar (A Promessa da Virgem) - 3/13 - HUDSON**

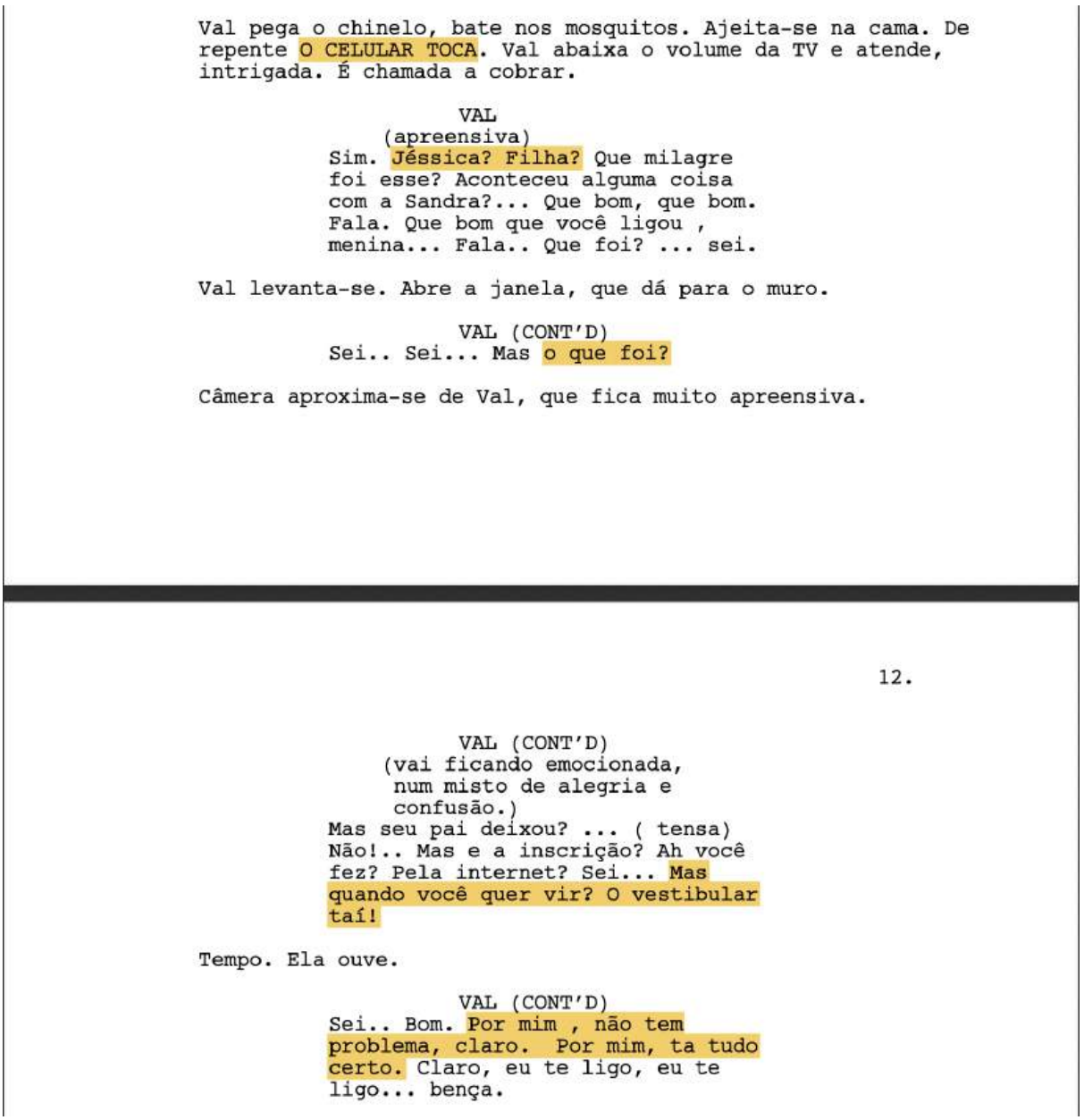
**Evento incitante (Os 22 Passos) - 4/22 - TRUBY**

> Ação que leva à primeira expressão do potencial da Virgem. [...] Revela uma prova tangível de que a Virgem poderia tornar seu sonho realidade. [...] Existem várias maneiras comuns pelas quais a Oportunidade de Brilhar ocorre. Pode ser dirigida pelo destino, perseguida ativamente, um desejo

> realizado[25], **uma resposta a alguém em necessidade** ou o resultado de um empurrão da Anciã[26] (HUDSON, 2010, n.p., grifo nosso).
>
> É um evento externo que leva o herói a encontrar um objetivo e entrar em ação. [...] Ele conecta necessidade e desejo. No início da história, quando fraqueza e necessidade estão sendo estabelecidas, o herói está paralisado de alguma forma. Você precisa de algum tipo de evento para tirar o herói de sua paralisia e forçá-lo a agir (TRUBY, 2008, p. 278).

Esse é o gatilho da trama, o ponto onde a ação dramática da história de fato se inicia. O **evento incitante** e a **oportunidade de brilhar** de Val acontecem na cena 15, quando ela responde à necessidade de Jéssica, que liga pedindo para ficar com a mãe, para poder prestar vestibular em São Paulo. Esse evento tira Val da inércia e gera uma oportunidade para ela brilhar, recuperando o afeto da filha, que nutre um sentimento de abandono e raiva por ter sido deixada para trás.

[25] Híbrido entre o destino e a perseguição ativa.
[26] Arquétipo com função conselheira.



Val pega o chinelo, bate nos mosquitos. Ajeita-se na cama. De repente O CELULAR TOCA. Val abaixa o volume da TV e atende, intrigada. É chamada a cobrar.

VAL
(apreensiva)
Sim. Jéssica? Filha? Que milagre foi esse? Aconteceu alguma coisa com a Sandra?... Que bom, que bom. Fala. Que bom que você ligou , menina... Fala.. Que foi? ... sei.

Val levanta-se. Abre a janela, que dá para o muro.

VAL (CONT'D)
Sei.. Sei... Mas o que foi?

Câmera aproxima-se de Val, que fica muito apreensiva.

12.

VAL (CONT'D)
(vai ficando emocionada, num misto de alegria e confusão.)
Mas seu pai deixou? ... ( tensa) Não!.. Mas e a inscrição? Ah você fez? Pela internet? Sei... Mas quando você quer vir? O vestibular taí!

Tempo. Ela ouve.

VAL (CONT'D)
Sei.. Bom. Por mim , não tem problema, claro. Por mim, ta tudo certo. Claro, eu te ligo, eu te ligo... bença.

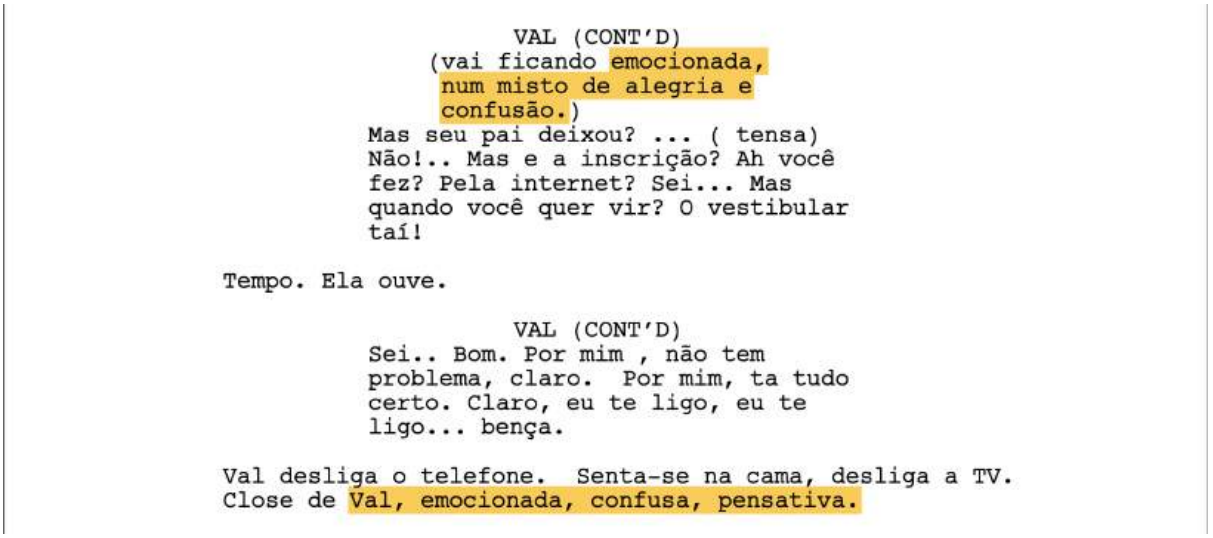
*Fig. 53 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 11-12)*

**Desejo (Os 22 Passos) - 5/22 - TRUBY**

Desejo é o que o(a/e) protagonista quer na história, seu objetivo particular, é a força propulsora da história da qual todo o restante depende (TRUBY, 2008, p. 43). Como funcionária, Val sabe que o pedido da filha impacta não só na sua vida, mas também na dos patrões e que, por isso, seu emprego entra em jogo. Obviamente Val quer que tudo dê certo, portanto, ao aceitar o pedido de Jéssica, imediatamente surge o desejo de conciliar a estadia da filha com a manutenção de seu emprego.

Desde a etapa anterior (**oportunidade de brilhar** / **evento incitante**) até o clímax final da história, todas as ações de Val passarão pelo dilema desse desejo. Esse é o arco da história (ou arco externo da protagonista). Entretanto, nesse ponto, Val ainda não tem consciência da **oportunidade de brilhar** (ao menos, não totalmente). Enquanto mãe, atender a esse pedido da filha é um tanto esperado por Jéssica e pelo público. Por outro lado, Val sabe muito bem que abrigar a filha na casa dos patrões não é algo esperado por eles, foge às regras e, como tal, sempre há um risco envolvido. O invasor "denota alguma agressividade ou violência; soa indesejável, malquisto" (SOUTO, 2019, p. 190).

Segundo Souto (2019, p. 190), "faz sentido pensarmos na invasão como um revestimento de medo e apreensão que envolve a entrada das classes populares em espaços de outras classes, pois assim esse ingresso é sentido pelos anfitriões". Porém, enquanto responsável por acolher a filha na casa dos patrões e maior prejudicada em caso de fracasso, Val é a primeira a sentir o perigo, muito antes dos anfitriões. Consciente do dilema envolvido em seu desejo, as primeiras reações de Val são ambíguas, ela fica alegre e emocionada, mas também confusa e pensativa.



VAL (CONT'D)
(vai ficando emocionada, num misto de alegria e confusão.)
Mas seu pai deixou? ... ( tensa)
Não!.. Mas e a inscrição? Ah você fez? Pela internet? Sei... Mas quando você quer vir? O vestibular taí!

Tempo. Ela ouve.

VAL (CONT'D)
Sei.. Bom. Por mim , não tem problema, claro. Por mim, ta tudo certo. Claro, eu te ligo, eu te ligo... bença.

Val desliga o telefone. Senta-se na cama, desliga a TV.
Close de Val, emocionada, confusa, pensativa.

*Fig. 54 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 12)*

**Aliado (Os 22 Passos) - 6/22 - TRUBY**

**Oponente e/ou mistério (Os 22 Passos) - 7/22 - TRUBY**

**Oponente falso-aliado (Os 22 Passos) - 8/22 - TRUBY**

> Uma vez que o herói tem um desejo, ele geralmente ganhará um(a/e) ou mais aliados(as/es) para ajudá-lo a superar o(a/e) oponente e alcançar o objetivo. [...] O(A/E) oponente é **a personagem que quer impedir o herói de alcançar seu objetivo**. [...] Em certos tipos de histórias, como policial e

> *thriller*, deve haver um mistério para compensar a falta de um(a/e) oponente. [...] O(A/E) oponente falso(a/e)-aliado(a/e) é uma personagem que parece ser um(a/e) aliado(a/e) do herói, mas na verdade é um(a/e) oponente ou trabalha para o(a/e) oponente principal (TRUBY, 2008, p. 281-282 e 285, grifo nosso).

Esses três passos representam muito mais elementos da narrativa do que etapas. Portanto, para facilitar a explicação deles e o entendimento a respeito do desenho de personagens em *Que horas ela volta?*, foi preferível juntá-los. Em qualquer história, esses passos dificilmente acontecerão em apenas um momento específico, pois diferentes personagens podem entrar ao longo do enredo e, mesmo os que já entraram, ainda podem mudar suas relações funcionais com o(a/e) protagonista. Além de Val, a personagem principal, existem mais sete personagens com alguma relevância narrativa: Jéssica, Fabinho, Zé Carlos (o patrão), Bárbara (a patroa), Edna, Raimunda, Diléia e o Peruano.

Fabinho e o patrão são claros **oponentes falsos-aliados**. Parecem aliados, mas tensionam a relação entre as classes, dificultando o trabalho de Val em manter a filha dentro de seus limites. Fabinho faz amizade com Jéssica, permitindo que ela ganhe espaço na casa, o que acaba incomodando a patroa. Já o patrão, se afeiçoa e se apaixona por Jéssica, deixando a patroa enciumada. Há, portanto, uma hierarquia de oposição a Val onde a patroa ocupa o topo, sendo sua maior **oponente**. Porém, até ela começa como uma aparente aliada – permitindo a estadia de Jéssica e ajudando Val na acomodação da filha – o que também faz dela uma **oponente falsa-aliada**.

Muylaert defende a importância da complexidade das personagens e explica que, em seu processo criativo, na primeira versão da história, as personagens normalmente são unidimensionais, frutos de estereótipos da sociedade. Porém, em um segundo momento, ela vai imprimindo contradições e humanizando as personagens. Ela revela, enfim, que em seus filmes nunca houve vilão (informação verbal)[27]. A partir disso, pode-se supôr, fazendo uma analogia a Truby, que nos filmes dela não haveria oponentes completamente puros, todos os(as/es) oponentes seriam, de algum modo, falsos(as/es)-aliados(as/es).

Truby (2024, p. 77) cria também a categoria "aliado(a/e) falso(a/e)-oponente" – personagem que parece ser um(a/e) oponente mas, na verdade, é um(a/e) aliado(a/e) – porém, o autor não inclui essa categoria em seus 22 Passos. Ele não explicita o motivo da não inclusão, mas pode-se deduzir que seja muito provavelmente pois, segundo ele, "o(a/e)

[27] Curso "Roteiro Cinematográfico com Anna Muylaert" da plataforma navega.art.br.

aliado(a/e) falso(a/e)-oponente não é tão comum nas histórias quanto o(a/e) oponente falso(a/e)-aliado(a/e), porque não é tão útil ao escritor" (TRUBY, 2008, p. 60).

Entretanto, é na categoria aliado(a/e) falso(a/e)-oponente que se encontra Jéssica. Em sentido contrário ao dos patrões, **oponentes falsos-aliados**, a filha de Val não parece ser uma **aliada** e, na verdade, se apresenta como a primeira **oponente** de Val. Insubordinada, a garota se opõe ao desejo conciliador da mãe, não se enquadrando em suas expectativas. De acordo com Souto (2019, p. 178), Jéssica "não só não entende como desafia as regras tácitas que sustentam as relações daquela casa". Suas atitudes acabam trazendo problemas para Val e para sua própria estadia na casa dos patrões.

Não obstante, na medida em que a trama se desenvolve e a necessidade de Val suplanta seu desejo, ela percebe que a filha na verdade não é uma **oponente** e sim sua grande **aliada**. É Jéssica "quem enxerga com clareza (ou ao menos as traduz como tais) as incoerências e injustiças de um sistema que se renova automaticamente sem verbalização e, por consequência, sem reflexão" (SOUTO, 2019, p. 179).

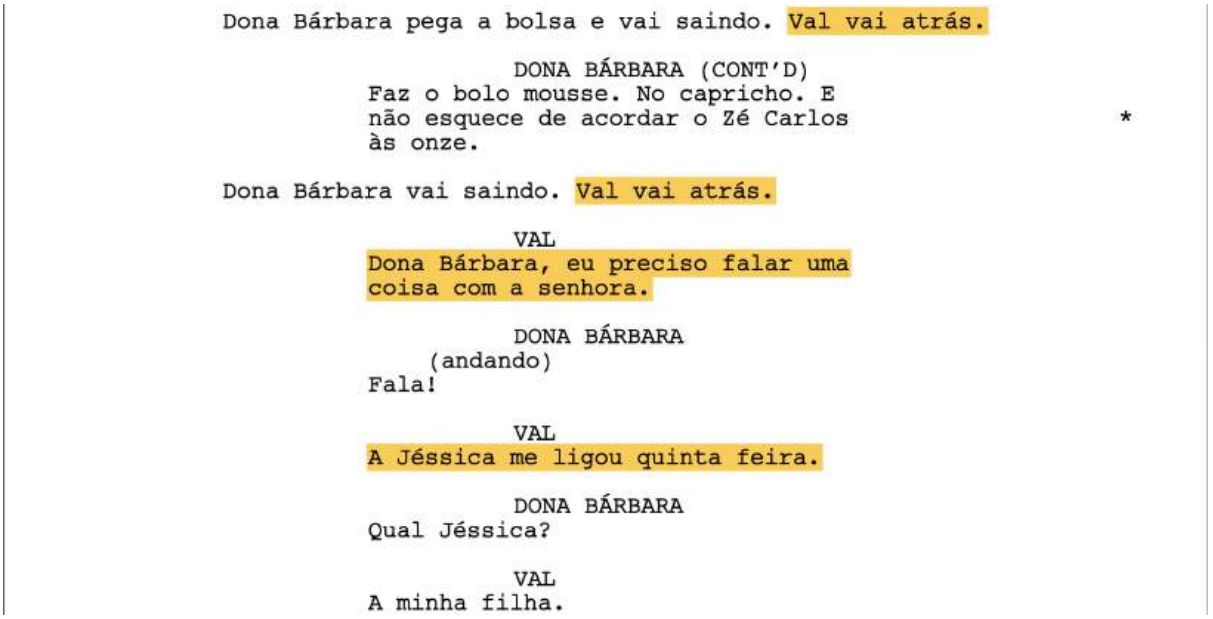
As **aliadas** puras de Val são Edna e Raimunda. Edna é uma outra faxineira que trabalha na mesma casa que Val e lhe ajuda, monitorando Jéssica e ouvindo os desabafos de Val sobre o comportamento da filha. Já Raimunda, é uma prima de Val e empregada doméstica de uma outra casa. Após Val aceitar o pedido de Jéssica para recebê-la, é com Raimunda – que já tinha passado pela mesma situação de receber a filha na casa dos patrões – que Val busca informação. É também Raimunda que ajuda Val a conseguir um novo quartinho para Jéssica.

Há também uma dupla de personagens, com função de **aliada** e **oponente** respectivamente, que só age em um momento muito específico da história: Diléia e o Peruano. Ela é uma executiva e atua como uma espécie de corretora de imóveis da periferia. Já ele, parece ser o proprietário de pequenos imóveis na região. Diléia ajuda Raimunda e Val, fazendo o intermédio com o Peruano para conseguir o quartinho para Jéssica, mas ele acaba alugando o quartinho pretendido para outra pessoa.

**Primeira revelação e decisão (Os 22 Passos) - 9/22 - TRUBY**

Segundo Truby (2008, p. 286), "neste ponto da história, o herói obtém uma revelação, que é uma informação nova e surpreendente. Essa informação o obriga a tomar uma decisão e se mover em uma nova direção". Apesar de responder positivamente à necessidade da filha e

ter criado um desejo em cima disso, Val ainda precisa da autorização da patroa para que Jéssica possa ficar hospedada com a mãe. Depois de uma tentativa frustrada de fazer esse pedido (cena 18), finalmente Val, cheia de cuidado e cerimônia, consegue pedir autorização (cenas 25 e 26). A **primeira revelação** é que a patroa consente com o pedido de Val (cena 26).



Dona Bárbara pega a bolsa e vai saindo. Val vai atrás.

DONA BÁRBARA (CONT'D)
Faz o bolo mousse. No capricho. E
não esquece de acordar o Zé Carlos *
às onze.

Dona Bárbara vai saindo. Val vai atrás.

VAL
Dona Bárbara, eu preciso falar uma
coisa com a senhora.

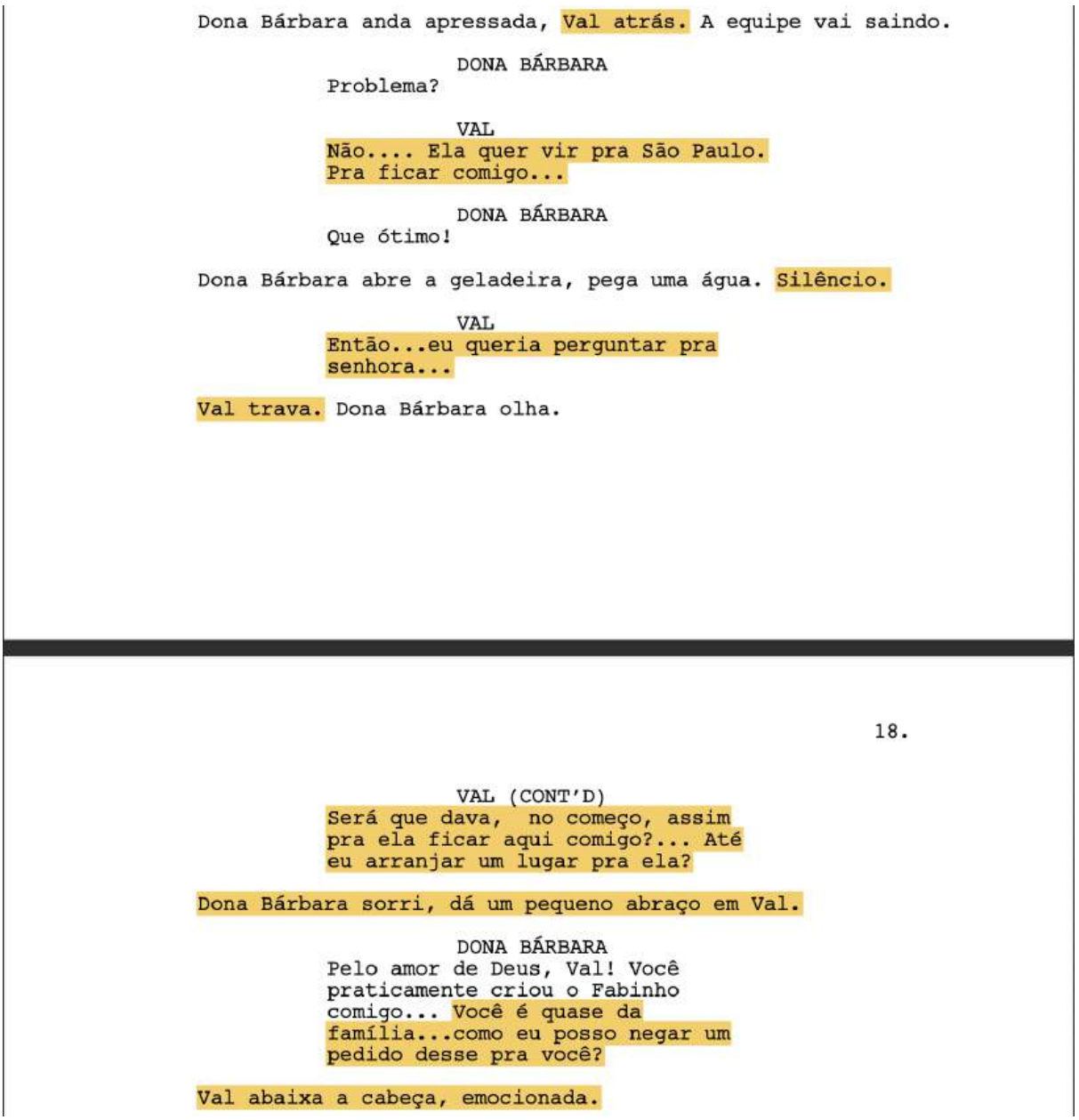
DONA BÁRBARA
(andando)
Fala!

VAL
A Jéssica me ligou quinta feira.

DONA BÁRBARA
Qual Jéssica?

VAL
A minha filha.

*Fig. 55 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 17)*



Dona Bárbara anda apressada, Val atrás. A equipe vai saindo.

DONA BÁRBARA
Problema?

VAL
Não.... Ela quer vir pra São Paulo.
Pra ficar comigo...

DONA BÁRBARA
Que ótimo!

Dona Bárbara abre a geladeira, pega uma água. Silêncio.

VAL
Então...eu queria perguntar pra
senhora...

Val trava. Dona Bárbara olha.

18.

VAL (CONT'D)
Será que dava, no começo, assim
pra ela ficar aqui comigo?... Até
eu arranjar um lugar pra ela?

Dona Bárbara sorri, dá um pequeno abraço em Val.

DONA BÁRBARA
Pelo amor de Deus, Val! Você
praticamente criou o Fabinho
comigo... Você é quase da
família...como eu posso negar um
pedido desse pra você?

Val abaixa a cabeça, emocionada.

*Fig. 56 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 17-18)*

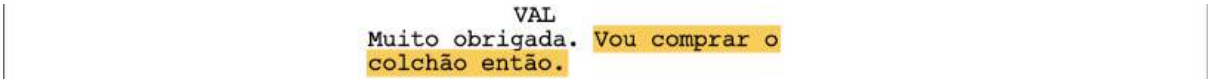
A reação da patroa de fato surpreende Val, que fica emocionada, não somente pela autorização imediata, mas também pela alegria e pelo carinho despendido, o que contrasta com a apreensão de Val e com toda a cerimônia e cuidado com que ela faz o pedido. Isso significa que a aparição de Jéssica, a princípio (ou aparentemente), não é encarada pela patroa como uma invasão e demonstra que o poder exercido pelos patrões, até então, não se baseia na repressão, corroborando com o pensamento de Michel Foucault.

> Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa se não dizer não, você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao

> prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir (FOUCAULT, 1979, p. 9).

Os patrões são, até então, muito educados com Val; e a patroa chega a enfatizar que ela é "quase da família". Entretanto, o fato de não ser uma relação baseada na repressão não significa que não haja uma relação de poder (informação verbal)[28]. Além disso, a expressão "quase da família" abriga camadas profundas inerentes à palavra "quase", resguardando uma conveniência seletiva que se expressa de forma ambígua para Val e reforça as relações de poder a que ela está submetida.

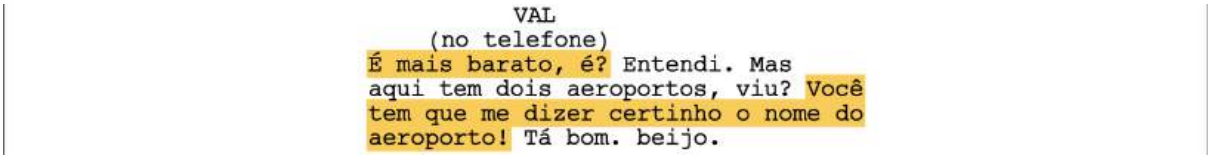
Ao final dessa revelação, vem então a decisão de Val: providenciar a vinda de Jéssica. No roteiro, isso é representado por dois momentos. O primeiro quando, ao final do diálogo com a patroa, Val agradece a permissão e anuncia a aquisição do colchão para Jéssica dormir (cena 27).



VAL
Muito obrigada. Vou comprar o colchão então.

*Fig. 57 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 19)*

Já o segundo, na cena 29, quando Val conversa com Jéssica, ao telefone, e elas acertam informações sobre preço de passagem aérea e o aeroporto onde Val irá buscá-la. No filme, embora essa cena exista, esse trecho foi cortado.



VAL
(no telefone)
É mais barato, é? Entendi. Mas aqui tem dois aeroportos, viu? Você tem que me dizer certinho o nome do aeroporto! Tá bom. beijo.

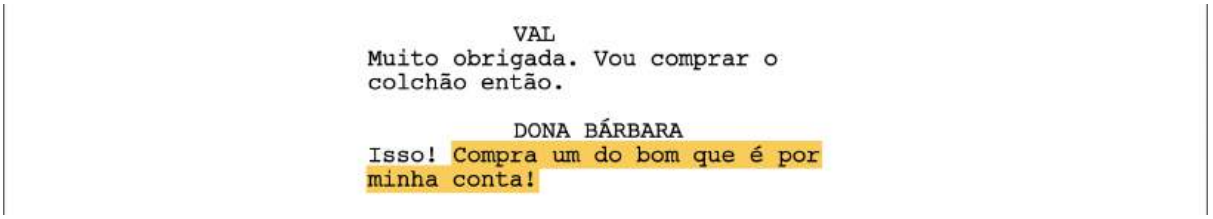
*Fig. 58 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 19)*

## Veste-se a caráter (A Promessa da Virgem) - 4/13 - HUDSON

> É um momento verdadeiramente mágico de alquimia. Antes que a Virgem possa se relacionar conscientemente com a energia invisível de seu eu autêntico, essa energia deve ser transformada em algo tangível. [...] A Virgem Veste-se a Caráter e **torna-se bela**; **recebe um objeto físico** que passa a usar; participa de um desfile de moda e conhece seu potencial; ou se despe para revelar sua verdadeira natureza (HUDSON, 2010, n.p., grifo nosso).

[28] Comunicação feita por Alisson Gutemberg no curso "O sentido do filme" da plataforma cinemacomteoria.com.

Essa etapa acontece de duas formas. Na primeira, continuando o anúncio do colchão, Val não somente obtém a permissão para receber Jéssica, mas também recebe um objeto físico, representado pelo próprio colchão, pelo qual a patroa promete pagar (cena 27).

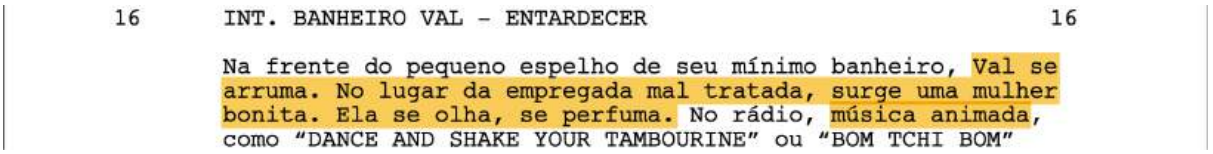


VAL
Muito obrigada. Vou comprar o colchão então.

DONA BÁRBARA
Isso! Compra um do bom que é por minha conta!

*Fig. 59 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 19)*

Na segunda forma, Val torna-se bela, e existem dois momentos no roteiro em que isso acontece. O primeiro é na sequência seguinte à ligação do pedido de Jéssica, em que Val se arruma, em frente a um espelho, e se perfuma. Neste momento, a rubrica indica uma verdadeira transformação na personagem: "No lugar da empregada mal tratada, surge uma mulher bonita" (cena 16).

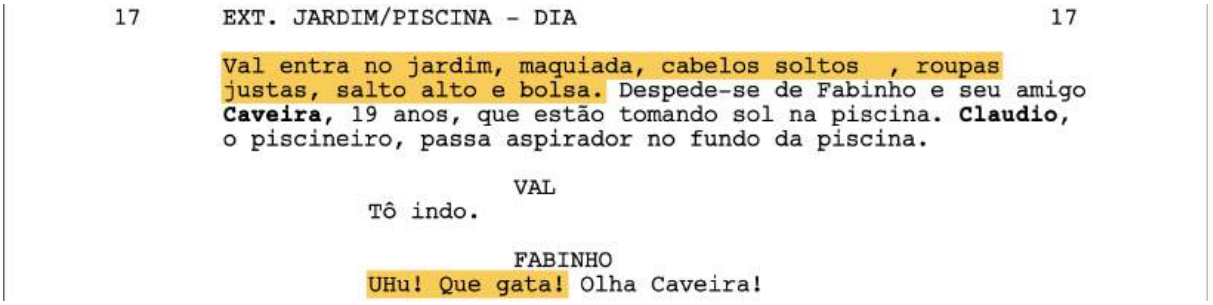


16 INT. BANHEIRO VAL - ENTARDECER 16

Na frente do pequeno espelho de seu mínimo banheiro, Val se arruma. No lugar da empregada mal tratada, surge uma mulher bonita. Ela se olha, se perfuma. No rádio, música animada, como "DANCE AND SHAKE YOUR TAMBOURINE" ou "BOM TCHI BOM"

*Fig. 60 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 12)*

Na sequência (cenas 17 e 18), a beleza é ainda confirmada e reiterada por elogios que Val recebe.



17 EXT. JARDIM/PISCINA - DIA 17

Val entra no jardim, maquiada, cabelos soltos , roupas justas, salto alto e bolsa. Despede-se de Fabinho e seu amigo **Caveira**, 19 anos, que estão tomando sol na piscina. **Claudio**, o piscineiro, passa aspirador no fundo da piscina.

VAL
Tô indo.

FABINHO
UHu! Que gata! Olha Caveira!

*Fig. 61 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 12)*

18 INT. SALA GINÁSTICA - FIM DE TARDE 18

Dona Bárbara CORRE NA ESTEIRA, COM FONE DE OUVIDO. Val se aproxima toda arrumada, com bolsa grande a tiracolo.

VAL
(apreensiva)
Dona Bárbara eu precisava falar uma coisa com a senhora.

A patroa olha Val e tira o fone de ouvido.

DONA BÁRBARA
(tirando o fone)
Que perfumada! Deixou a lasanha?

*Fig. 62 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 13)*

Já o segundo momento em que Val torna-se bela é na cena 32. As expressões "SUPER ARRUMADA" e "encantada" indicam sua preparação para buscar a filha no aeroporto, bem como seu estado de espírito.

32 INT. JANELAS - AEROPORTO CUMBICA - DIA 32

Através das janelas que dão para o pátio, Val - SUPER ARRUMADA, ROUPAS FINAS E CABELOS DE BOBS - observa os aviões, encantada Sai.

*Fig. 63 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 20)*

Aqui cabem duas observações. Primeira: o efeito dramático desta etapa narrativa seria mais intenso se Val não tivesse tido o primeiro momento de tornar-se bela. Além de esvaziar o segundo momento, o primeiro dá uma ênfase maior no aspecto de transformação da personagem, sendo que Val não está indo ao encontro da filha ainda, está apenas se arrumando para uma festa de nenhuma importância narrativa. Se não houvesse o primeiro momento e se a ênfase da transformação e os elogios fossem deixados para o momento em que ela sai para buscar a filha, valorizaria mais a surpresa e a beleza dessa etapa.

Segunda observação: no filme, o primeiro momento de tornar-se bela tem sua intensidade reduzida, pois a cena 16 perde a ênfase de transformação presente no roteiro. Isso ocorre pela ausência de trilha sonora prevista e pela substituição da rubrica em gênero épico – "No lugar da empregada mal tratada, surge uma mulher bonita" – traduzida visualmente apenas por Val em aparência arrumada. Entretanto, o longa mantém toda a sequência desse primeiro momento, em que ela se arruma e recebe elogios (cenas 16 a 21); e ainda retira a ênfase do estado de encanto de Val do segundo momento (cena 32), mostrando-a de costas e ao longe, enquanto aguarda o avião da filha, o que esmaece ainda mais o momento.




*Fig. 64 Fotograma do filme Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2015)*

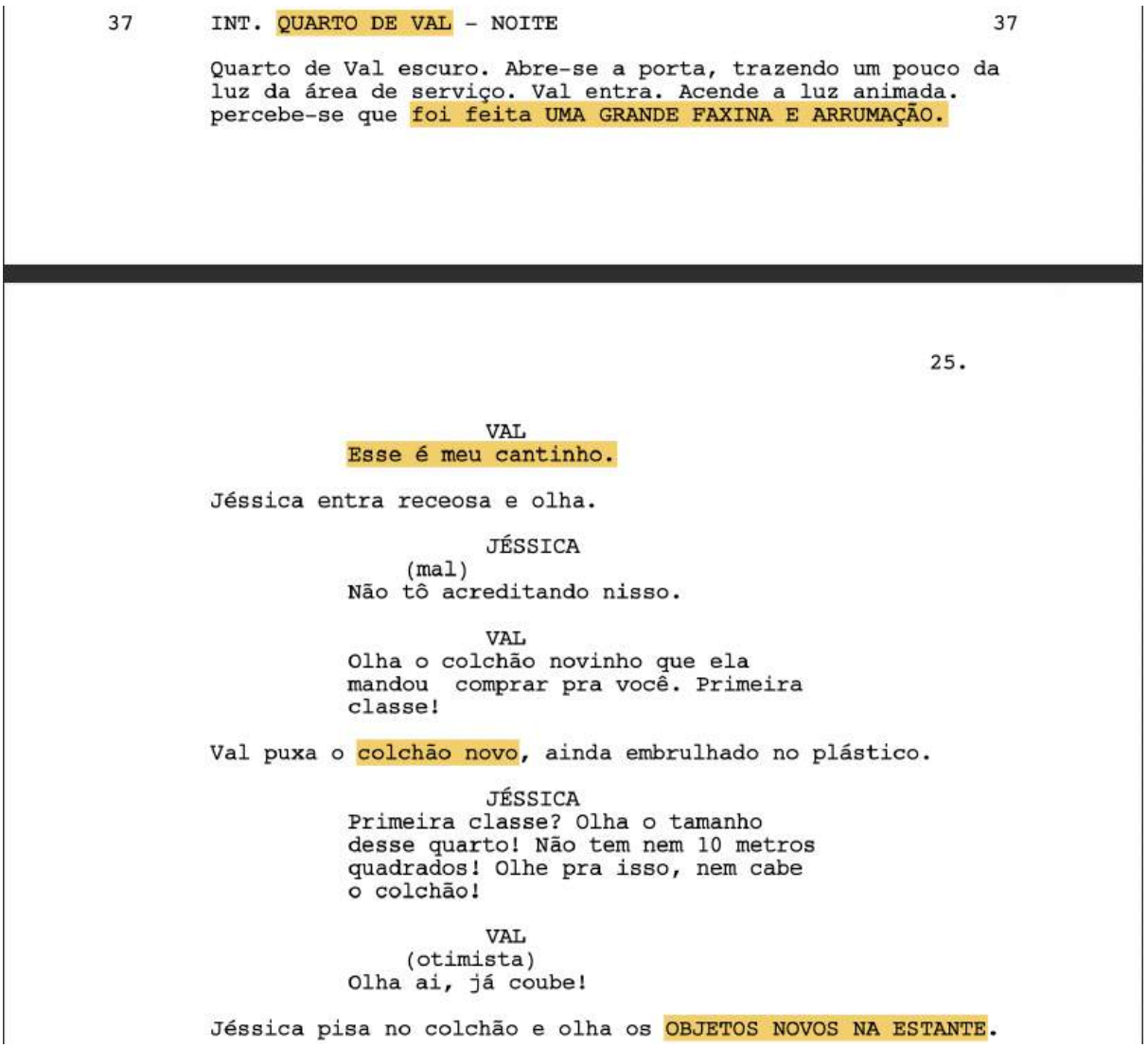
**Mundo secreto (A Promessa da Virgem) - 5/13 - HUDSON**

**Plano (Os 22 Passos) - 10/22 - TRUBY**

> No Mundo Secreto, a Virgem acredita que poderá encontrar uma maneira de agradar a todos. [...] Algo é protegido e recebe um lugar seguro para existir sem buscar aprovação. [...] Há uma tensão constante de que a Virgem seja exposta [...]. Às vezes, o medo pode ser de uma morte metafórica, como a perda de um amor, a perda de um sonho ou a **perda de um emprego**. [...] Independentemente de como a Virgem encontre seu Mundo Secreto, é lá que ela experimenta, pratica e cresce para realizar seu sonho por si mesma (HUDSON, 2010, n.p., grifo nosso).

O **mundo secreto** de Val é o lugar onde ela possa conviver com Jéssica e onde a filha possa ser acolhida, sem afetar a relação da mãe com os patrões – seu **mundo dependente**. Val receia que a presença de sua filha e seu comportamento desagradem os patrões e comprometam seu emprego, portanto o local onde Val tenta materializar seu **mundo secreto** é seu quartinho de empregada, onde ela acolhe a filha.

Segundo Truby (2008, p. 288) "o plano é o conjunto de diretrizes e estratégias que o herói usará para superar seu(ua/ue) oponente e atingir o objetivo". Portanto, o **mundo secreto** de Val corresponde também a seu **plano** inicial, pois sua estratégia é manter Jéssica confinada e assim conseguir conciliar os dois mundos. Na cena 37, Val apresenta a Jéssica o quartinho faxinado e arrumado, com colchão novo para a filha dormir e objetos novos na estante.



37 INT. QUARTO DE VAL - NOITE 37

Quarto de Val escuro. Abre-se a porta, trazendo um pouco da luz da área de serviço. Val entra. Acende a luz animada. percebe-se que foi feita UMA GRANDE FAXINA E ARRUMAÇÃO.

25.

VAL
Esse é meu cantinho.

Jéssica entra receosa e olha.

JÉSSICA
(mal)
Não tô acreditando nisso.

VAL
Olha o colchão novinho que ela mandou comprar pra você. Primeira classe!

Val puxa o colchão novo, ainda embrulhado no plástico.

JÉSSICA
Primeira classe? Olha o tamanho desse quarto! Não tem nem 10 metros quadrados! Olhe pra isso, nem cabe o colchão!

VAL
(otimista)
Olha ai, já coube!

Jéssica pisa no colchão e olha os OBJETOS NOVOS NA ESTANTE.

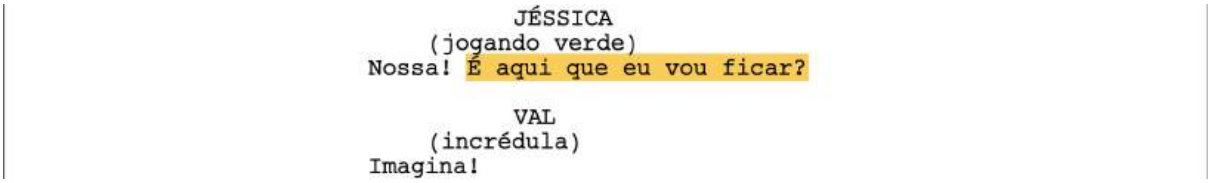
*Fig. 65 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 24-25)*

## Não cabe mais em seu mundo (A Promessa da Virgem) - 6/13 - HUDSON

> Está ficando claro para a Virgem que ela não pode conciliar esses dois mundos para sempre. [...] Há um desconforto crescente em voltar ao Mundo Dependente e uma angústia por ter um Mundo Secreto. Existem várias mudanças no comportamento da Virgem que indicam que ela não cabe mais em seu mundo dependente ou secreto. Ela pode **tornar-se imprudente**, **confusa**, **atrair atenção** ou **considerar a tarefa muito difícil** (HUDSON, 2010, n.p., grifo nosso).

**Não cabe mais no mundo** compreende uma grande porção do meio da história em *Que horas ela volta?*, compondo – em uma estrutura clássica de três atos – a maioria do segundo ato. O envolvimento entre os mundos surge quando Val apresenta sua filha a Fabinho e aos patrões, atraindo atenção para a garota (cena 38). O patrão imediatamente se afeiçoa por Jéssica e passeia com ela pela casa, conversando e mostrando os diversos

cômodos (cenas 39 a 42), até chegarem ao quarto de hóspedes, onde vai culminar na pergunta sugestiva dela sobre dormir lá.

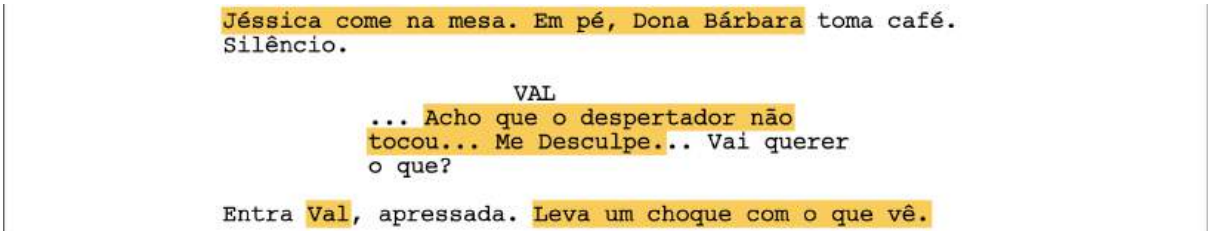


JÉSSICA
(jogando verde)
Nossa! É aqui que eu vou ficar?

VAL
(incrédula)
Imagina!

*Fig. 66 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 32)*

Uma imprudência de Val acontece na sequência das cenas 48 a 52 quando ela acorda atrasada e não está na cozinha quando a patroa aparece para tomar café da manhã. Nesse momento, após ter dormido no quarto de hóspedes, Jéssica chega na cozinha, sente-se à vontade para desjejuar junto com a patroa, sentar-se à mesa, aceitar que ela lhe sirva e chamá-la diretamente pelo nome (Bárbara) sem o tratamento "dona". Quando finalmente aparece, Val fica completamente desconcertada com a situação.



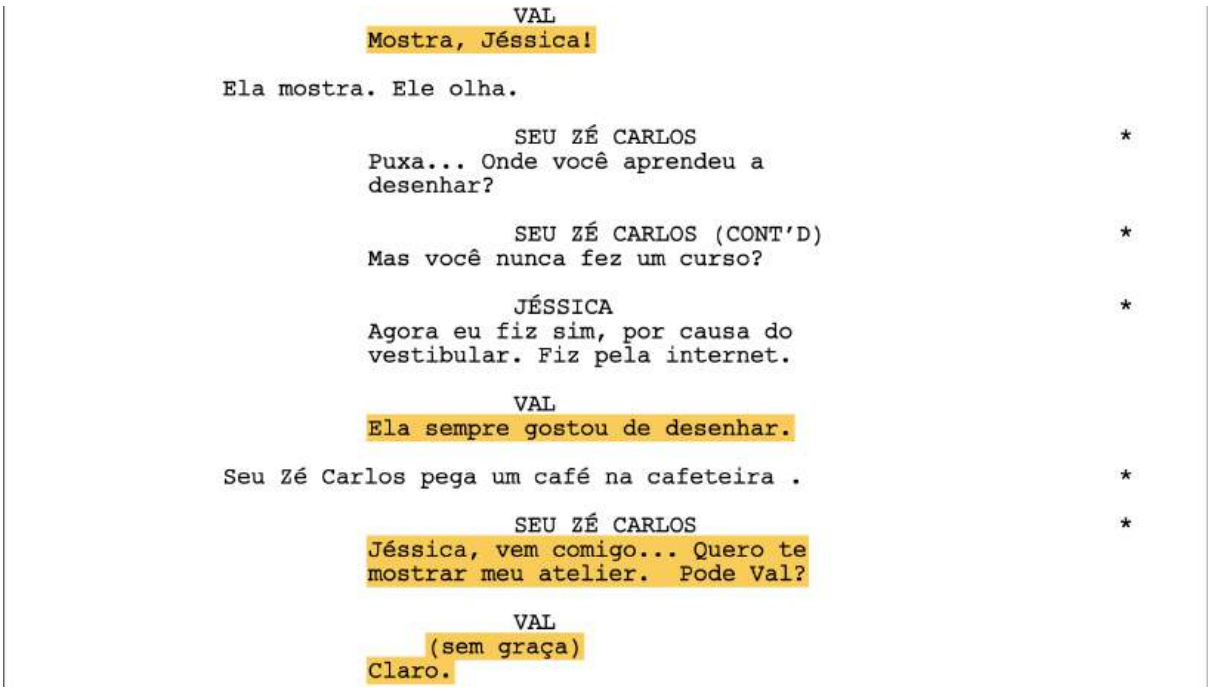
Jéssica come na mesa. Em pé, Dona Bárbara toma café.
Silêncio.

VAL
... Acho que o despertador não tocou... Me Desculpe.. Vai querer o que?

Entra Val, apressada. Leva um choque com o que vê.

*Fig. 67 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 37)*

Há um momento em que Val, ao mesmo tempo, é imprudente e atrai atenção, que acontece ironicamente logo após conseguir tirar Jéssica do quarto de hóspedes e trazê-la para a cozinha. Em uma passagem do patrão por lá, Val incentiva Jéssica a mostrar seus desenhos a ele e atrai sua atenção para o talento artístico da filha (cena 56). Então, o patrão, que é artista plástico, fica admirado pelos desenhos e convida Jéssica para conhecer seu ateliê. A estratégia de manter a filha por perto sai como um tiro pela culatra, deixando Val novamente confusa, sem saber como agir. Essa imprudência decorre de sua ingenuidade, típica da Virgem (HUDSON, 2010, n.p.), de achar que pode agradar a todos e conciliar os dois mundos.



VAL
Mostra, Jéssica!

Ela mostra. Ele olha.

SEU ZÉ CARLOS *
Puxa... Onde você aprendeu a desenhar?

SEU ZÉ CARLOS (CONT'D) *
Mas você nunca fez um curso?

JÉSSICA *
Agora eu fiz sim, por causa do vestibular. Fiz pela internet.

VAL
Ela sempre gostou de desenhar.

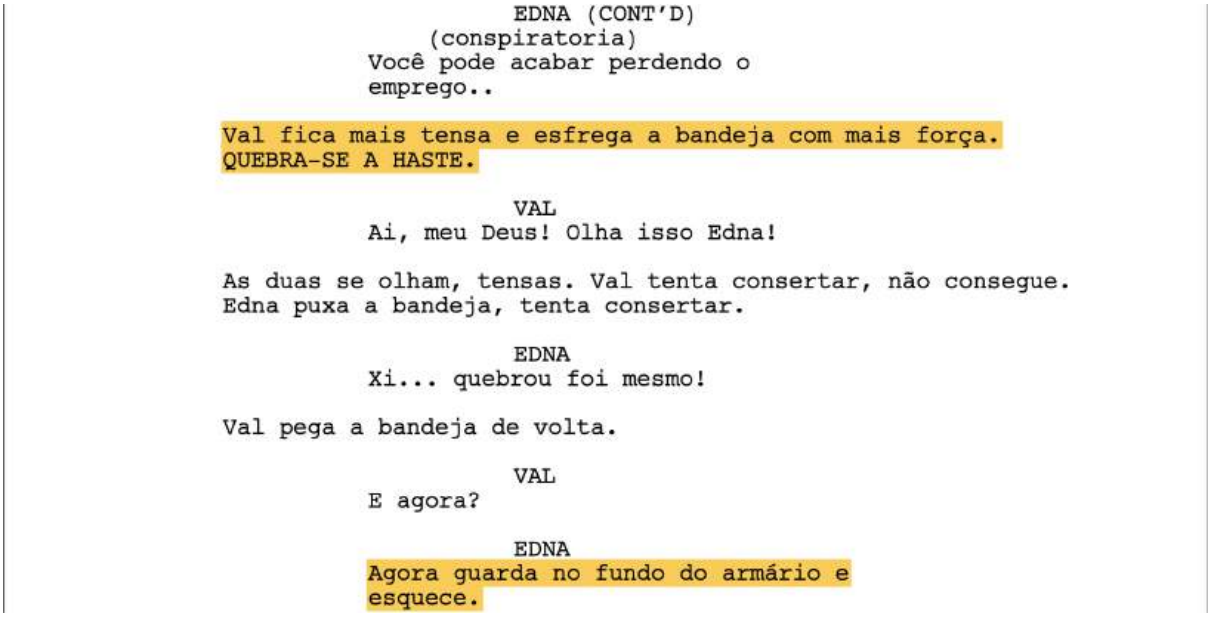
Seu Zé Carlos pega um café na cafeteira . *

SEU ZÉ CARLOS *
Jéssica, vem comigo... Quero te mostrar meu atelier. Pode Val?

VAL
(sem graça)
Claro.

*Fig. 68 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 42)*

Outra imprudência de Val acontece quando ela quebra a bandeja de prata da patroa (cena 64). Val e Edna estão limpando a casa, enquanto conversam sobre o comportamento de Jéssica. No momento em que Val, que já estava nervosa, é alertada pela colega sobre o risco da atitude da garota, acontece o incidente. Ao final dessa cena, há ainda outra imprudência quando elas decidem não contar à patroa sobre o ocorrido, fingindo que nada aconteceu.



EDNA (CONT'D)
(conspiratoria)
Você pode acabar perdendo o emprego..

Val fica mais tensa e esfrega a bandeja com mais força.
QUEBRA-SE A HASTE.

VAL
Ai, meu Deus! Olha isso Edna!

As duas se olham, tensas. Val tenta consertar, não consegue.
Edna puxa a bandeja, tenta consertar.

EDNA
Xi... quebrou foi mesmo!

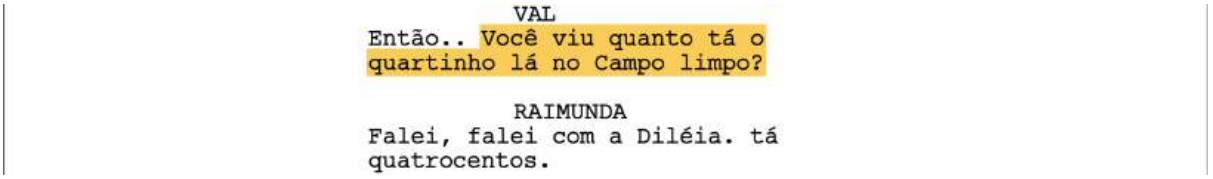
Val pega a bandeja de volta.

VAL
E agora?

EDNA
Agora guarda no fundo do armário e esquece.

*Fig. 69 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 49)*

Outro aspecto dessa etapa também acontece com Val. Após Jéssica ser flagrada na piscina, pelos patrões, Val considera a tarefa de conciliar os dois mundos muito difícil e decide tirar a filha da casa deles. Então, Val procura Raimunda para tratar sobre um possível quartinho para alugar para Jéssica (cena 73A) e, com a ajuda de Diléia, elas visitam um pequeno cômodo alugado pelo Peruano (cenas 77 e 78).

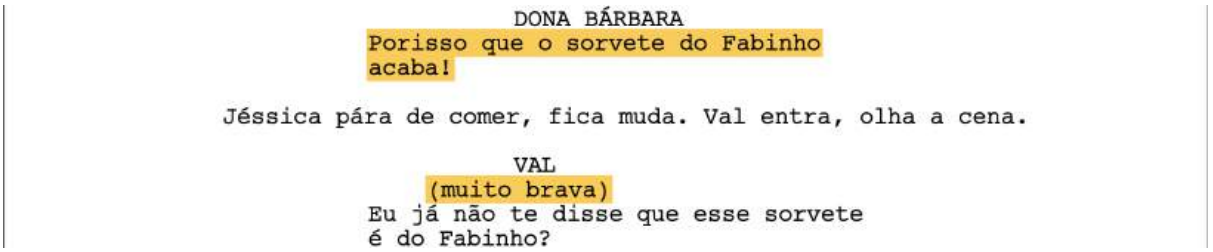


VAL
Então.. Você viu quanto tá o quartinho lá no Campo limpo?

RAIMUNDA
Falei, falei com a Diléia. tá quatrocentos.

*Fig. 70 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 59)*

Uma última imprudência é cometida por Val, na cena 86, após Jéssica voltar para a casa dos patrões, por não conseguir alugar o quartinho do Peruano. Jéssica e Val estão na cozinha, mas Val sai para dar comida para a cachorra. Imediatamente, Jéssica abre a geladeira e toma o sorvete de Fabinho. Em seguida, a patroa chega, flagra o ato e expressa sua indignação, deixando Jéssica desconcertada. Logo depois, Val reaparece e se chateia com a filha.



DONA BÁRBARA
Porisso que o sorvete do Fabinho acaba!

Jéssica pára de comer, fica muda. Val entra, olha a cena.

VAL
(muito brava)
Eu já não te disse que esse sorvete é do Fabinho?

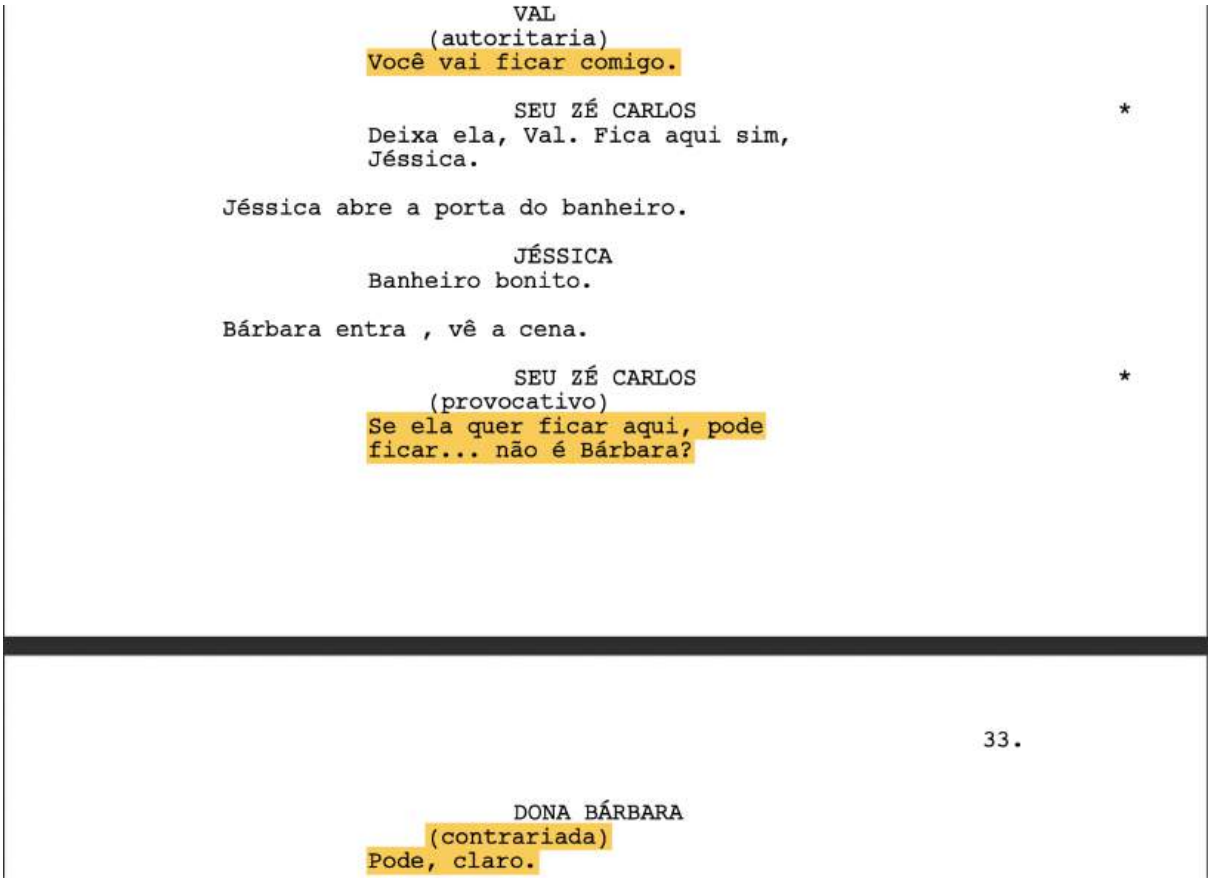
*Fig. 71 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 73)*

Essa é a primeira etapa que evidencia a presença do invasor. A situação se reverte da antes despreocupada e contente patroa sobre a chegada de Jéssica para uma patroa bastante incomodada com sua presença, confirmando o receio antecipado de Val pela estadia da filha na casa dos patrões. "Todo um modo de vida de uma dada classe é percebido enquanto tal justamente a partir do encontro/confronto com alguém que não pertence àquele universo – um corpo estranho [...], proporcionando uma ruptura instauradora que torna as relações de classe 'narráveis'" (SOUTO, 2019, p. 192).

**Plano de oponente e principal contra-ataque (Os 22 Passos) - 11/22 - TRUBY**

De acordo com Truby (2008, p. 289), assim como o herói cria um plano, o(a/e) oponente cria sua "estratégia para alcançar o objetivo e começa a executar uma série de

ataques contra o herói". Enquanto a maior **oponente** de Val, a patroa é quem ela mais precisa agradar. Nesse sentido, o patrão, um **oponente falso-aliado**, realiza diversos ataques contra a tentativa de Val de conciliar os dois mundos. Quando ele tem sua atenção atraída para Jéssica, passeia com ela pela casa e a garota pergunta se vai ficar no quarto de hóspedes (etapa acima). O patrão acaba permitindo, para desespero de Val, e ele confirma a decisão com a patroa, que acaba consentindo, contrariada (cena 42).



VAL
(autoritaria)
Você vai ficar comigo.

SEU ZÉ CARLOS *
Deixa ela, Val. Fica aqui sim, Jéssica.

Jéssica abre a porta do banheiro.

JÉSSICA
Banheiro bonito.

Bárbara entra , vê a cena.

SEU ZÉ CARLOS *
(provocativo)
Se ela quer ficar aqui, pode ficar... não é Bárbara?

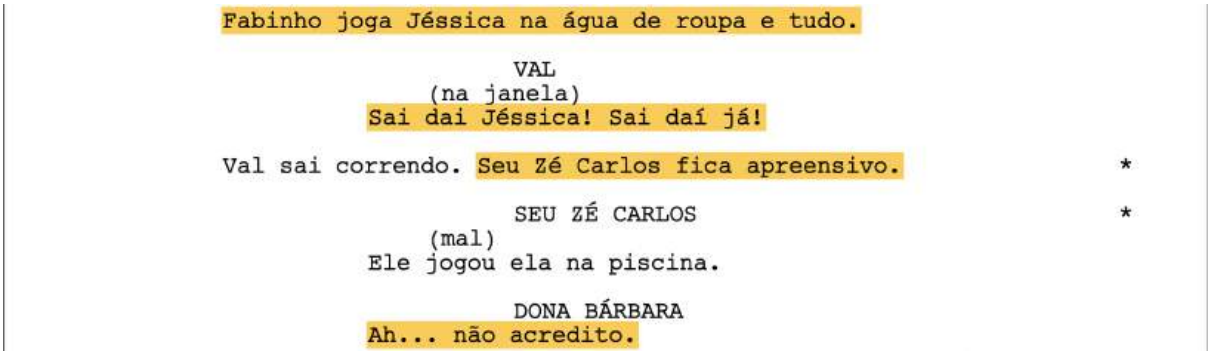
33.

DONA BÁRBARA
(contrariada)
Pode, claro.

*Fig. 72 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 32-33)*

A partir da imprudência de Val de atrair a atenção do patrão para os desenhos da filha (também etapa acima), o patrão mostra seu ateliê a Jéssica (cena 57); almoça com ela na sala, tomando juntos o sorvete de Fabinho (cena 61 a 63); e mais tarde, eles visitam juntos o Copan (cena 70), edifício referencial da arquitetura de São Paulo, que a garota desejava conhecer. A cada vez que o patrão convida Jéssica para adentrar seu mundo ou lhe confere poder, o dilema de Val se torna mais complexo, deixando-a sem saber como agir. Para manter seu emprego, ela precisa agradar os patrões, porém a atitude do patrão gera um conflito de interesses com a patroa, impossibilitando Val de agradar ambos.

Fabinho, outro **oponente falso-aliado**, também age contra o desejo de conciliação de Val e realiza um contra-ataque a ela. Ele derruba Jéssica na piscina (cena 72), local onde Val já havia dito à filha que sua entrada era terminantemente proibida.



Fabinho joga Jéssica na água de roupa e tudo.

VAL
(na janela)
Sai dai Jéssica! Sai daí já!

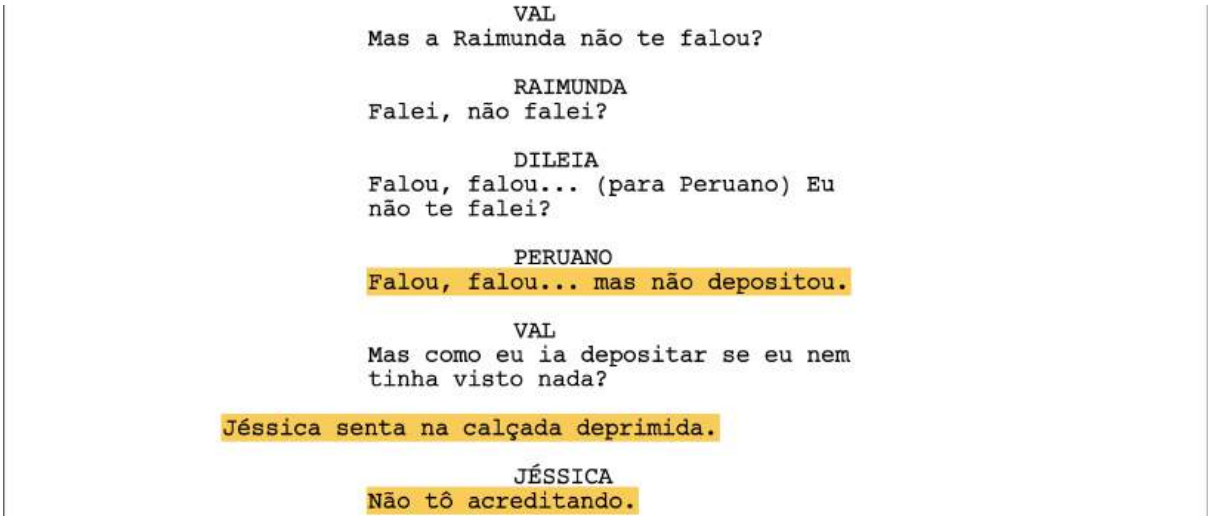
Val sai correndo. Seu Zé Carlos fica apreensivo. *

SEU ZÉ CARLOS *
(mal)
Ele jogou ela na piscina.

DONA BÁRBARA
Ah... não acredito.

*Fig. 73 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 57)*

Um outro contra-ataque sofrido por Val é a perda do quartinho para alugar, para o qual Jéssica estava indo após sua saída da casa dos patrões devido a esse incidente da piscina. Esse contra-ataque é dado pelo Peruano, que, devido à falta de depósito antecipado, acaba alugando o quartinho para outra pessoa, para agonia de Jéssica (cena 79).



VAL
Mas a Raimunda não te falou?

RAIMUNDA
Falei, não falei?

DILEIA
Falou, falou... (para Peruano) Eu não te falei?

PERUANO
Falou, falou... mas não depositou.

VAL
Mas como eu ia depositar se eu nem tinha visto nada?

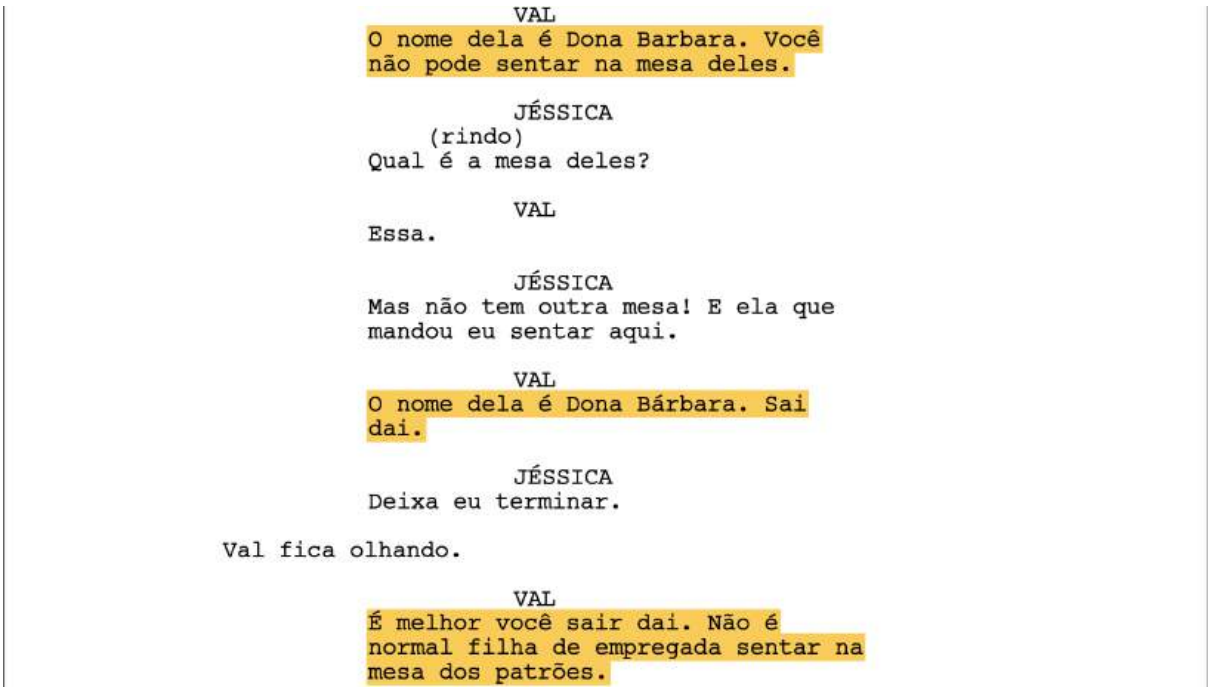
Jéssica senta na calçada deprimida.

JÉSSICA
Não tô acreditando.

*Fig. 74 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 63)*

**Ofensiva (Os 22 Passos) - 12/22 - TRUBY**

Truby (2024, p. 338) define essa etapa como "a série de ações que o herói executa para derrotar o oponente e vencer". Se por um lado, Val sofre ataques em sua trajetória, ela também investe na luta por seu objetivo. A primeira ofensiva de Val é enquadrar Jéssica, após seu comportamento inapropriado no café da manhã com a patroa. Então, Val adverte a filha sobre como se comportar em relação à casa e sobretudo em relação à patroa (cena 52).



VAL
O nome dela é Dona Barbara. Você não pode sentar na mesa deles.

JÉSSICA
(rindo)
Qual é a mesa deles?

VAL
Essa.

JÉSSICA
Mas não tem outra mesa! E ela que mandou eu sentar aqui.

VAL
O nome dela é Dona Bárbara. Sai dai.

JÉSSICA
Deixa eu terminar.

Val fica olhando.

VAL
É melhor você sair dai. Não é normal filha de empregada sentar na mesa dos patrões.

*Fig. 75 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 38)*

A ida de Jéssica para o quarto de hóspedes pega Val de surpresa, faz ruir sua ideia inicial do quartinho como **mundo secreto** e a obriga a mudar seu **plano**. Val então passa a monitorar a filha, com a ajuda de Edna. Primeiro, elas espionam o que Jéssica faz no quarto de hóspedes (cena 54) e, em seguida, inventam que Edna precisa limpar o quarto (cena 55), com o intuito de levar Jéssica para a cozinha, onde Val possa monitorá-la de perto. Após Jéssica almoçar com o patrão, Val novamente enquadra o comportamento da filha, alertando para ela não aceitar o que os patrões lhe oferecerem, sobretudo o sorvete de Fabinho (cena 67). E na cena 71, Val alerta para Jéssica nunca entrar na piscina da casa, nem a convite dos patrões.

Jéssica senta na beira da piscina e passa a mão na água.

JÉSSICA
Umas quatro. Como eles fazem pra deixar essa água tão limpinha?

VAL
(firme)
Vira esse olho pra lá! Essa piscina não é pro seu bico.

Jéssica olha para Val, séria.

JÉSSICA
Eu não falei nada.

VAL
Não falou mas pensou.

Jéssica cala-se.

VAL (CONT'D)
E Ah! ... Se algum dia, viu Jéssica? Se algum deles te convidar pra nadar... Fala que não pode... Que não tem maiô.

*Fig. 76 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 55)*

Depois de toda a estratégia de Val falhar – Jéssica ir para o quarto de hóspedes, ser convidada a adentrar o mundo do patrão e Fabinho se aproximar dela, culminando no desastroso incidente da piscina – Val parte para uma investida mais extrema. Ela tira Jéssica da casa dos patrões e, com a ajuda de Raimunda e de Diléia, visita um pequeno quartinho para alugar, do Peruano. Essa ação, como já dito, também está presente na etapa **não cabe mais em seu mundo**. No entanto, a ação de tirar Jéssica da casa dos patrões também dá errado, devido ao fracasso da tentativa de locação, e Val, sem outra opção e muito constrangida, leva a filha de volta para a casa deles (cena 81).

VAL
Ela vai ter que ficar aqui mais uma semana aqui...

DONA BÁRBARA
(irritadiça)
Ela voltou?

66.

Dona Bárbara levanta-se.

VAL
(envergonhada)
Não tinha outro jeito.

*Fig. 77 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 65-66)*

A última ofensiva de Val acontece no dia do vestibular, depois de Jéssica já ter saído da casa dos patrões à revelia. Fabinho retorna da prova e Val, ansiosa, pergunta pela filha, mas o garoto responde que não tem notícias dela (cena 99). Então, incansavelmente, Val insiste no contato com Jéssica e por notícias dela (cena 100).

Val liga para o celular de Jéssica sem parar. Mas ela não atende. Liga para Pamela. Laika pede carinho. Ela dá.

VAL
(ansiosa)
Oi Pamela! Sabe da Jéssica? Tá bom.

*Fig. 78 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 78)*

**Ataque de aliado (Os 22 Passos) - 13/22 - TRUBY**

> Durante a ofensiva, o herói está perdendo para o(a/e) oponente e ficando desesperado. Quando ele começa a dar passos imorais para ter sucesso, o(a/e) aliado(a/e) o confronta. Nesse momento, o(a/e) aliado(a/e) se torna a consciência do herói, dizendo efetivamente "Estou tentando ajudá-lo a alcançar seu objetivo, mas o jeito que você está fazendo está errado". Normalmente, o herói tenta defender suas ações e não aceita a crítica do(a/e) aliado(a/e). [...] O ataque de aliado(a/e) fornece à história o segundo nível de conflito (herói contra oposição é o primeiro). O ataque de aliado(a/e) aumenta a pressão sobre o herói e o força a questionar seus valores e sua forma de agir (TRUBY, 2008, p. 293).

Existem cinco momentos de **ataque de aliado(a/e)** a Val, todos aplicados pela filha. O primeiro é na cena 73A, logo após Jéssica ser flagrada na piscina, quando elas decidem que Jéssica sairá da casa dos patrões. Ela então questiona as ideias de comportamento restritivo assumidas e interiorizadas pela mãe e repassadas à filha. No filme, o ataque fica um pouco mais claro, com o acréscimo de uma fala de Jéssica: "Não sei onde você aprende essas coisas, ficar falando 'ah, não pode isso, não pode aquilo'", antes do diálogo a seguir:

JÉSSICA (CONT'D)
(inconformada e curiosa)
Vem cá... Quando você chegou aqui quem te explicou todas essas coisas? Isso tá escrito em algum livro?

VAL
Ah Jéssica! Essas coisas não precisa ninguém explicar! A gente nasce sabendo.

*Fig. 79 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 59)*

Gutemberg e Lima defendem que "na sociedade moderna, o poder se tornou cada vez mais disciplinar, com uma nova dinâmica social baseada em valores como o trabalho"

(informação verbal)[29] e evoca o conceito de "poder disciplinar", de Foucault (1979), para explicar o comportamento de Val diante dos patrões.

> Foucault (1979) observa, por meio de uma genealogia, que valores, crenças e normas são moldados pelo poder. Um poder que se ramifica na sociedade e que é exercido nas relações sociais. O fato de Val delimitar, inconscientemente, quais os espaços da casa que podia frequentar, quais os alimentos que podia consumir, coaduna com a perspectiva foucaultiana, de que o poder atua diretamente sobre o corpo do indivíduo. É por isso que Val não questiona as relações impostas, pois já teve seu corpo enquadrado (GUTEMBERG; LIMA, 2017, p. 306).

O segundo **ataque de aliado(a/e)** acontece, após a patroa mandar Val desocupar o quarto de hóspedes, alegando que receberia uma prima em casa. Jéssica, portanto, é obrigada a ficar junto com a mãe, no quartinho de empregada. Então, na cena 82, Jéssica confronta Val dizendo que não sabe como a mãe aguenta "ser tratada como uma cidadã de segunda classe" e que "isso tudo é muito escroto", ao passo que Val se defende, alegando que Jéssica se sente superior e que ainda fará a mãe perder o emprego. Nesse momento, Jéssica a ofende com um xingamento e, quando Val retruca, exigindo respeito com a mãe, Jéssica então rebate, alegando que Val não a tinha criado e que sua mãe é Sandra (a mulher que criou Jéssica).

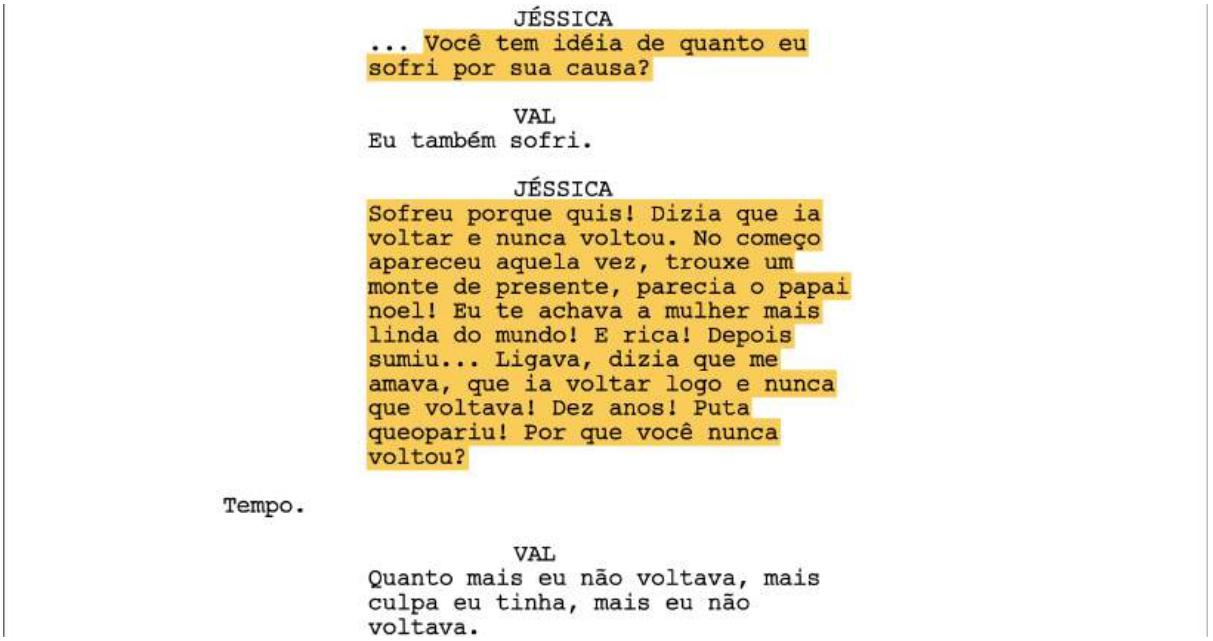
O terceiro **ataque de aliado(a/e)** ocorre quando Jéssica não suporta a submissão da mãe de aceitar uma determinação da patroa para Val deixar a filha "da porta da cozinha para lá". Jéssica então decide ir embora à revelia, mas antes diz à mãe: "eu não sou cachorro!" e "você tinha que ter me defendido!". Essas duas falas são pronunciadas respectivamente nas cenas 89 e 90. O quarto **ataque de aliado(a/e)** é uma ação física, sem palavras. Na comemoração do vestibular, Val aproxima-se de Jéssica, pega sua mão, mas ela se afasta, expressando sua mágoa (cena 106). No filme, esta cena não existe.

Note que os ataques de Jéssica a Val, enquanto vão ganhando importância, vão também mudando a característica (**fraqueza**) criticada. Os dois primeiros ataques são críticas destinadas à sujeição de Val. O terceiro ataque ainda tem crítica à sujeição – presente na fala "eu não sou cachorro!" – mas também já adiciona crítica à passividade, na fala "você tinha que ter me defendido!". A crítica do quarto ataque é mais implícita, pois não há fala, mas o motivo vem do mesmo contexto do terceiro ataque, em que a crítica à passividade se sobressai.

---

[29] Comunicação feita por Alisson Gutemberg no curso "O sentido do filme" da plataforma cinemacomteoria.com.

O último **ataque de aliado(a/e)**, por sua vez, é completamente destinado à passividade de Val em relação à filha e acontece logo em seguida (cenas 107 e 108). Já na nova casa de Jéssica, mãe e filha discutem e Jéssica expõe sua tristeza e indignação pelo fato de a mãe tê-la abandonado na infância. Val, por sua vez, justifica seu comportamento e desabafa sua agonia por ter feito o que fez.



JÉSSICA
... Você tem idéia de quanto eu sofri por sua causa?

VAL
Eu também sofri.

JÉSSICA
Sofreu porque quis! Dizia que ia voltar e nunca voltou. No começo apareceu aquela vez, trouxe um monte de presente, parecia o papai noel! Eu te achava a mulher mais linda do mundo! E rica! Depois sumiu... Ligava, dizia que me amava, que ia voltar logo e nunca que voltava! Dez anos! Puta queopariu! Por que você nunca voltou?

Tempo.

VAL
Quanto mais eu não voltava, mais culpa eu tinha, mais eu não voltava.

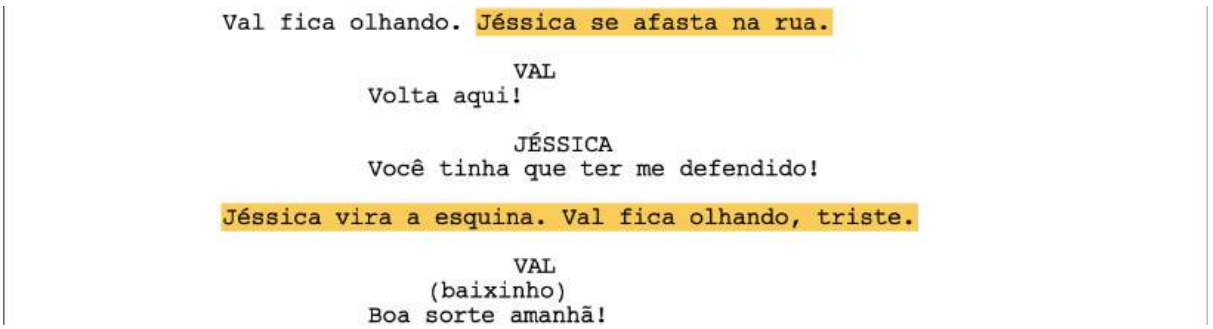
*Fig. 80 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 85)*

**Despertar para sentimentos de aridez espiritual: morte (A Jornada da Heroína) - 5/10 - MURDOCK**

**Aparente derrota (Os 22 Passos) - 14/22 - TRUBY**

> A pessoa se sente "esquisita" e tem a sensação de estar fora de sincronia consigo mesma. [...] Pode ser necessária uma transição familiar, como um divórcio, **filhos deixando o ninho** ou a morte de uma pessoa querida para que a mulher desperte completamente para a sensação de perda espiritual (MURDOCK, 2022, p. 95, grifo nosso)

Essa etapa acontece logo em seguida ao terceiro **ataque de aliado(a/e)**, quando após a discussão com Val, Jéssica sai da casa dos patrões à revelia, aborrecida com a patroa e principalmente com a mãe, em uma noite chuvosa, na véspera do vestibular (cenas 88 a 90). Preocupada, Val ainda tenta a todo o custo dissuadir a filha, mas sem sucesso. De acordo com Truby (2008, p. 294), "por volta de dois terços a três quartos da história, o herói sofre uma aparente derrota. Ele acredita que perdeu o objetivo e que o adversário venceu (...) o momento em que o herói chega ao fundo do poço".



Val fica olhando. Jéssica se afasta na rua.

VAL
Volta aqui!

JÉSSICA
Você tinha que ter me defendido!

Jéssica vira a esquina. Val fica olhando, triste.

VAL
(baixinho)
Boa sorte amanhã!

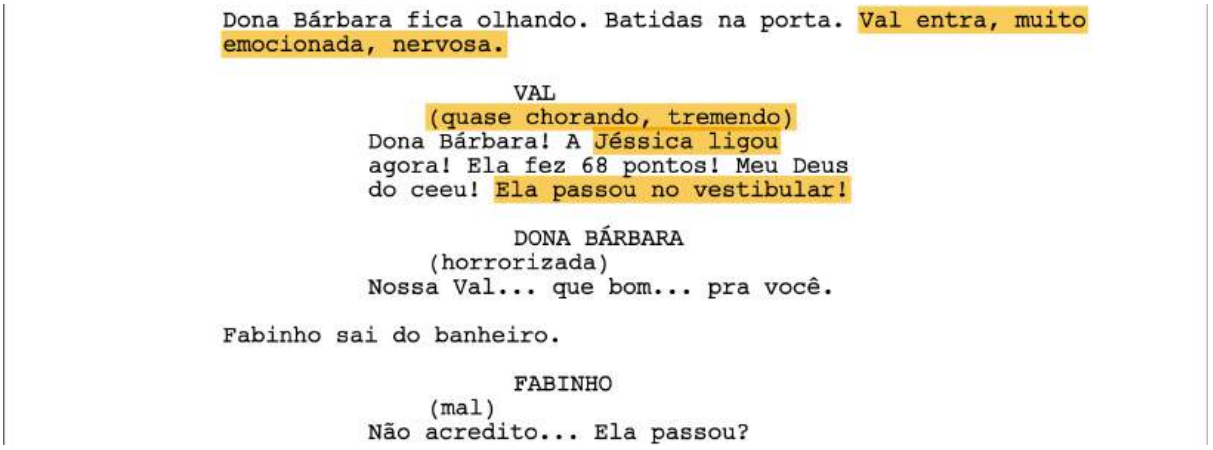
*Fig. 81 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 75)*

**Flagrada brilhando (A Promessa da Virgem) - 7/13 - HUDSON**

**Segunda revelação e decisão (Os 22 Passos) - 15/22 - TRUBY**

> A Virgem deve enfrentar o fato de que não pode mais manter seus dois mundos separados. O Mundo Secreto e o Mundo Dependente colidem e as temidas consequências manifestam-se. A Virgem é flagrada brilhando de várias maneiras diferentes. Ela pode crescer demais, **descobrir que suas circunstâncias mudam**, ser reconhecida por seu Mundo Dependente enquanto estiver em seu Mundo Secreto, ou ser traída (HUDSON, 2010, n.p., grifo nosso).
>
> Logo após a aparente derrota, o herói quase sempre tem outra grande revelação. Do contrário, a aparente derrota é real e a história acabou. Então, neste ponto, o herói obtém uma nova informação que mostra que a vitória ainda é possível. Agora ele decide voltar ao jogo e retomar sua busca pelo objetivo (TRUBY, 2008, p. 295).

A revelação que Val tem nesse momento é a notícia de que Jéssica passou no vestibular. Isso é trazido à tona na cena 101, quando Val, com muito orgulho e euforia, revela a notícia à patroa, a Fabinho e também ao público. Essa revelação traz muita alegria para Val, que brilha de emoção.



Dona Bárbara fica olhando. Batidas na porta. Val entra, muito emocionada, nervosa.

VAL
(quase chorando, tremendo)
Dona Bárbara! A Jéssica ligou agora! Ela fez 68 pontos! Meu Deus do ceeu! Ela passou no vestibular!

DONA BÁRBARA
(horrorizada)
Nossa Val... que bom... pra você.

Fabinho sai do banheiro.

FABINHO
(mal)
Não acredito... Ela passou?

*Fig. 82 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 79)*

Segundo Foucault (*apud* GUTEMBERG; LIMA, 2017, p. 308), o poder não está somente nas relações econômicas de classe social, mas nas relações de maneira geral, em todos os microcosmos pessoais. "Nas relações que envolvem patrão-empregado, o mais comum é acreditar que o poder se concentra apenas de um lado da balança, mas, como bem pontua Foucault, o poder não é posse. Ele é transitório" (informação verbal)[30].

Então, do ponto de vista foucaultiano, esse é um momento de movimentação das forças de poder entre Val e a patroa. Ainda que não haja uma total inversão de poder – posto que Val ainda se enquadra como funcionária e precisa se portar como tal – ela se encontra em uma posição superior, nesse momento do assunto do vestibular. Val se sobrepõe a Bárbara, devido ao fato de sua filha ter sido aprovada no concurso, enquanto a patroa consola Fabinho, por ter sido reprovado.

Esse momento sublime de Val, por outro lado, altera suas circunstâncias. Se deixar Jéssica em Pernambuco, para vir trabalhar em São Paulo, foi a primeira vez que Val "perdeu" a filha, a saída de Jéssica da casa dos patrões à revelia representou uma segunda perda. Isso intensificou a **necessidade** de Val, que é reconquistar o amor da filha e cuidar dela. Portanto, a revelação de que Jéssica passou no Vestibular indica que o sonho de Val ainda não acabou. Ela terá mais uma chance de realizá-lo, pois a filha terá que ficar mais tempo em São Paulo. Val, então, decide mudar e reconquistar Jéssica, decisão essa representada na próxima etapa da Promessa da Virgem – **desiste do que a mantinha presa**.

**Desiste do que a mantinha presa (A Promessa da Virgem) - 8/13 - HUDSON**

> É o principal ponto de virada no crescimento psicológico da Virgem [...] a chave para o significado mais profundo da história. [...] Até este ponto da história da Virgem, ela acreditava que devia ser passiva, servil, pequena ou simpática. Ela agora desiste dessa crença e se torna rebelde. Ela reconhece que não precisa aceitar a autoridade de outras pessoas sobre ela ou as visões de outras pessoas sobre sua vida (HUDSON, 2010, n.p.).

Pelo nome da etapa, pode parecer que esse já seja o clímax da história, mas ainda não é. Val **desiste do que a mantinha presa** quando entra na piscina (cena 103), local proibido aos funcionários, proibido a Jéssica, motivo de reprimenda da mãe à filha e onde a própria Val jamais tinha entrado, mesmo após tantos anos trabalhando na casa. Esse é o momento de materialização da mudança ocorrida na **segunda revelação e decisão**. A **necessidade** de Val,

[30] Comunicação feita por Alisson Gutemberg no curso "O sentido do filme" da plataforma cinemacomteoria.com.

que no **preço da conformidade** estava latente, agora grita. Reconquistar a filha começa a ser seu foco.

Há, nesse momento, "um corte nas relações simbólicas do poder. É a desnaturalização da condição subalterna, o questionamento crítico do comportamento exercido, é a libertação do corpo simbolicamente enquadrado" (GUTEMBERG; LIMA, 2017, p. 307). Diferentemente do roteiro, no filme, ao entrar na piscina, Val liga para a filha, orgulhosa, para parabenizá-la pelo sucesso no vestibular, para reafirmar seu amor por ela e para lhe revelar que entrou na piscina. A ligação intensifica dramaticamente a cena, valoriza muito essa etapa narrativa e põe Val de volta no caminho de reconquistar a filha, ao lhe expor o início de sua transformação.

> No escuro, Val observa a piscina enchendo de água, solitária e feliz. Laika ao lado dela. Vagarosamente, ela desce as escadinhas da piscina e anda lá embaixo, se divertindo com a água na canela. Pode cantar baixinho uma música, como "DEZESSETE E SETECENTOS", de Luiz Gonzaga.

*Fig. 83 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 81)*

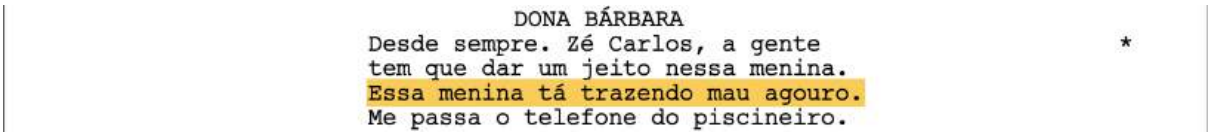


*Fig. 84 Fotograma do filme Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2015)*

## Reino em caos (A Promessa da Virgem) - 9/13 - HUDSON

> Um efeito cascata ocorre quando a Virgem começa a mudar e o resultado é o caos no reino. O mundo fica desconfortável. [...] Durante o estágio do Reino em caos, há uma reação à Virgem a afirmar o poder de decisão sobre sua vida. Mas, como o Reino sabe, não é tarde demais para voltar atrás e restaurar a velha ordem. O reino usa todo o seu poder para colocar a Virgem de volta na linha. [...] Muitas vezes o caos no reino não tem ligação direta com a Virgem. O seu despertar apenas agitou os ventos da mudança para criar sincronicidades (HUDSON, 2010, n.p.).

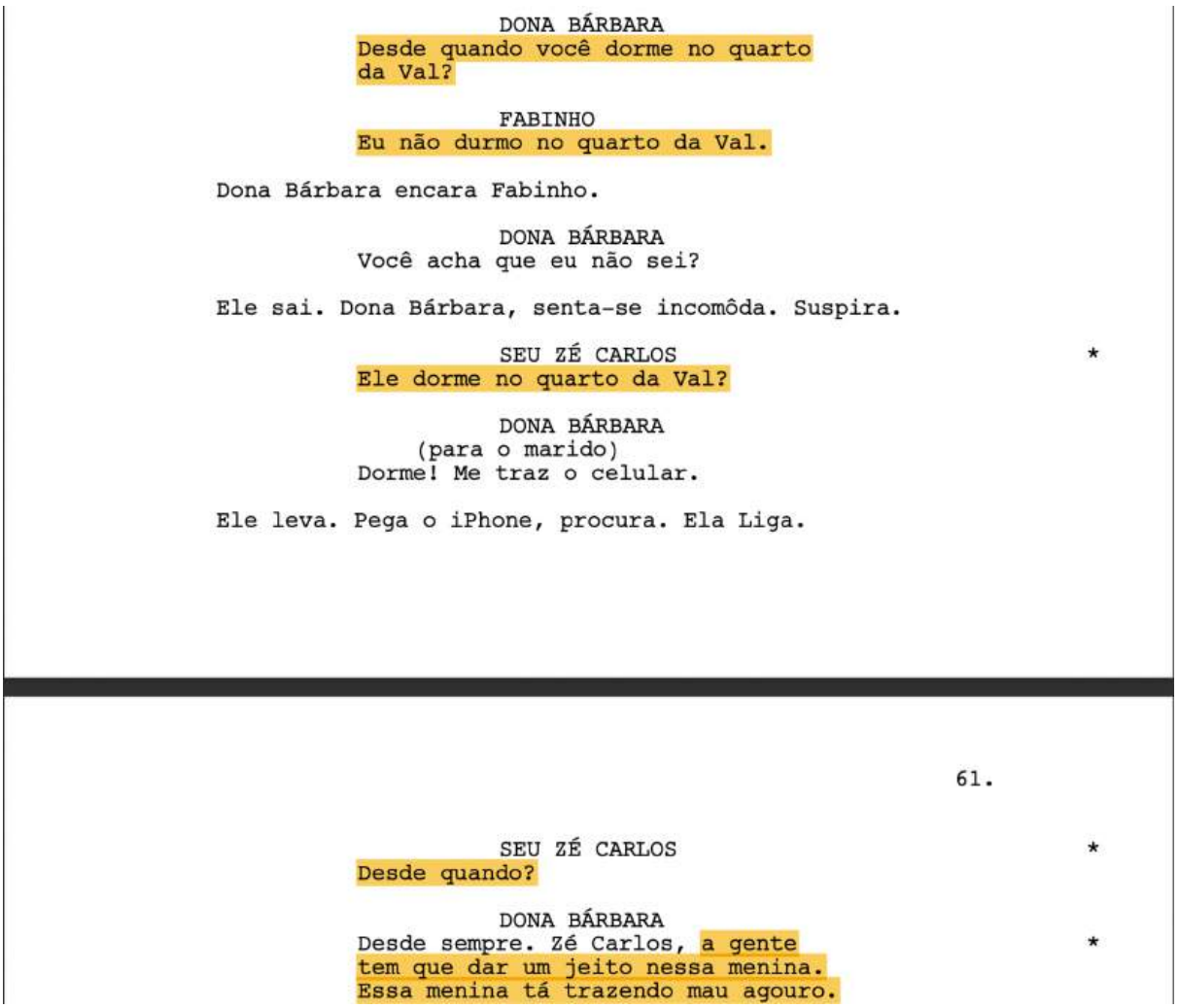
Há vários momentos de **reino em caos** no roteiro de Muylaert. O primeiro é sincrônico, sem nenhuma relação com Val, quando acontece o acidente de carro da patroa, revelado na cena 70. O propósito desse acidente parece ser justamente criar uma atmosfera de sincronicidades ao redor das ações de Jéssica. Mas, nesse caso, esse evento acaba soando como um artifício melodramático e estranho à história – o que no jargão do roteiro é chamado de "costurar para fora". Esse acidente não tem nenhuma relevância narrativa e, aparentemente, sua função seria apenas fazer a patroa culpar Jéssica por tudo de ruim que acontece desde sua chegada, como sugere a fala abaixo (cena 74). No filme, o diálogo que inclui essa fala foi cortado, deixando o acidente da patroa ainda mais alheio.



DONA BÁRBARA
Desde sempre. Zé Carlos, a gente *
tem que dar um jeito nessa menina.
Essa menina tá trazendo mau agouro.
Me passa o telefone do piscineiro.

*Fig. 85 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 61)*

O segundo momento acontece quando a patroa, aborrecida, revela ao patrão e a Fabinho, que sabe que o garoto dorme com Val. Isso gera constrangimento a Fabinho, que nega o fato, e causa estranhamento no patrão (cena 74). A patroa então verbaliza sobre o caos instaurado, culpando Jéssica por isso. Embora essa cena exista no filme, seus diálogos foram bem modificados, mudando consideravelmente seu teor em relação ao roteiro. No filme, não há nenhuma menção a Fabinho dormir com Val, nem à culpabilização a Jéssica.



DONA BÁRBARA
Desde quando você dorme no quarto da Val?

FABINHO
Eu não durmo no quarto da Val.

Dona Bárbara encara Fabinho.

DONA BÁRBARA
Você acha que eu não sei?

Ele sai. Dona Bárbara, senta-se incomôda. Suspira.

SEU ZÉ CARLOS *
Ele dorme no quarto da Val?

DONA BÁRBARA
(para o marido)
Dorme! Me traz o celular.

Ele leva. Pega o iPhone, procura. Ela Liga.

61.

SEU ZÉ CARLOS *
Desde quando?

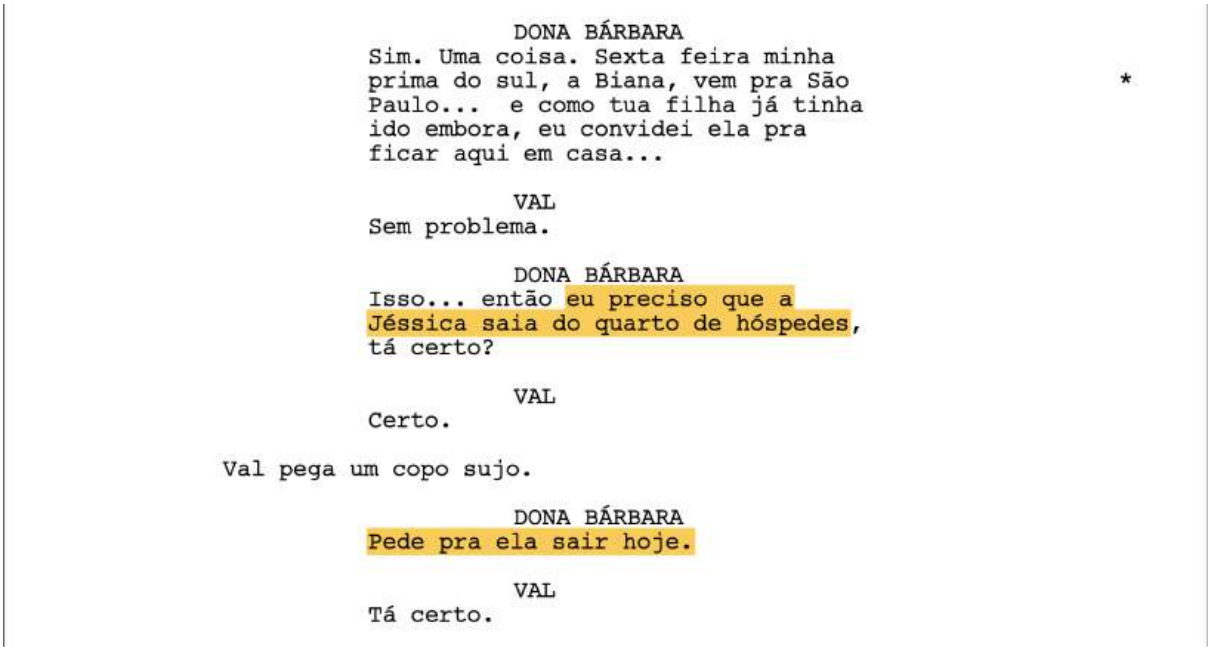
DONA BÁRBARA
Desde sempre. Zé Carlos, a gente * tem que dar um jeito nessa menina. Essa menina tá trazendo mau agouro.

*Fig. 86 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 60-61)*

Ainda na cena 74, há um outro elemento de **reino em caos** – já este mantido no filme – que acontece no final, quando a patroa decide esvaziar a piscina, por conta de Jéssica ter sido flagrada lá. Essa atitude é confirmada na cena 80A, quando a piscina é de fato esvaziada, e visa que Jéssica não entre mais. Entretanto, essa ação também se torna irrelevante narrativamente, nesse caso porque acontece concomitantemente com a saída de Jéssica da casa dos patrões, evento muito mais importante e que, por si só, já inviabiliza o contato da garota com a piscina. É importante ressaltar que, embora a protagonista seja Val – logo a Virgem em questão seja ela – as ações de Jéssica que incomodam os patrões funcionam como extensão das ações da mãe, visto que Val é a responsável pela filha e, por consequência, as retaliações a Jéssica também atingem a mãe.

O quarto momento, com relação direta às ações da Virgem, acontece após a tentativa frustrada de alugar um quartinho para Jéssica e Val trazer a filha de volta para casa dos patrões. Isso deixa a patroa duplamente irritada: pela volta de Jéssica e pela complacência

com que o patrão recebe a notícia. A patroa então reage e coloca Val de volta na linha, fazendo-a desocupar, ainda naquele dia, o quarto de hóspedes que Jéssica estava usando antes de sair, alegando que receberia uma prima em casa (cena 81C).



DONA BÁRBARA
Sim. Uma coisa. Sexta feira minha prima do sul, a Biana, vem pra São Paulo... e como tua filha já tinha ido embora, eu convidei ela pra ficar aqui em casa...

VAL
Sem problema.

DONA BÁRBARA
Isso... então eu preciso que a Jéssica saia do quarto de hóspedes, tá certo?

VAL
Certo.

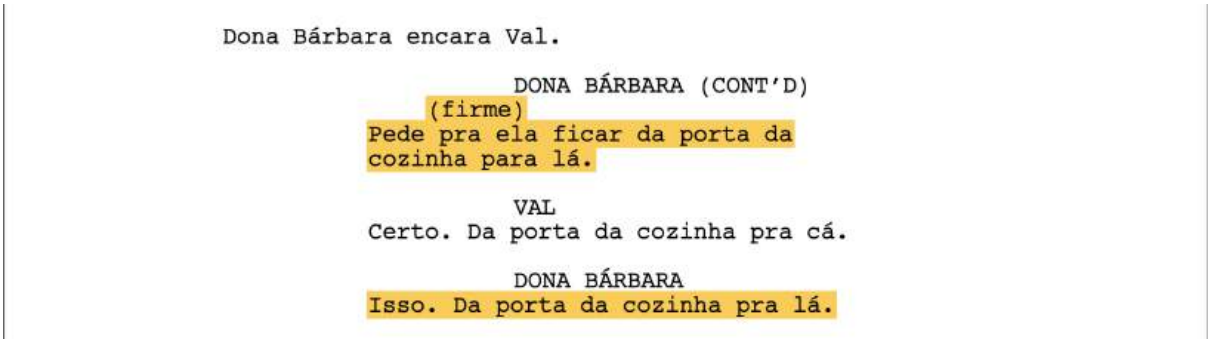
Val pega um copo sujo.

DONA BÁRBARA
Pede pra ela sair hoje.

VAL
Tá certo.

*Fig. 87 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 68)*

O esvaziamento da piscina faria mais sentido depois dessa volta de Jéssica para a casa dos patrões e contribuiria para intensificar a gradação do caos no reino que continua em seguida. Após flagrar Jéssica tomando o sorvete especial de Fabinho, a patroa revela a Val que sabe da bandeja quebrada e a questiona sobre desde quando o objeto está assim (cena 86). Val fica apavorada, se dispõe a levar para consertar e pagar o reparo, mas a patroa ignora esse assunto e vai direto ao ponto: ela confirma com Val que Jéssica só fica na casa até o dia seguinte, dia do vestibular, e que depois a garota vai embora. Para finalizar, a patroa pede para Val não deixar Jéssica passar da cozinha, limitando o contato dela com a casa e com a família (cena 87).



Dona Bárbara encara Val.

DONA BÁRBARA (CONT'D)
(firme)
Pede pra ela ficar da porta da cozinha para lá.

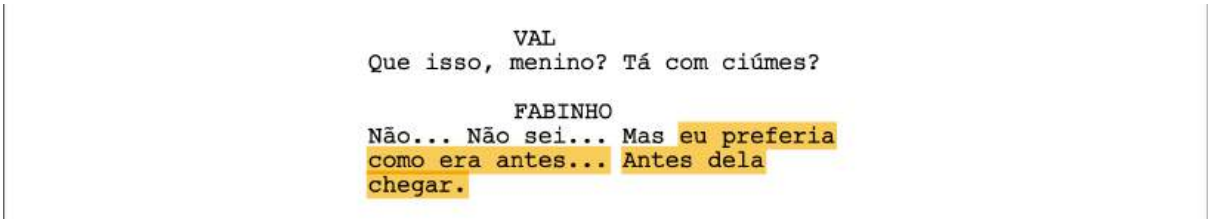
VAL
Certo. Da porta da cozinha pra cá.

DONA BÁRBARA
Isso. Da porta da cozinha pra lá.

*Fig. 88 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 74)*

Pedir para Jéssica desocupar o quarto de hóspedes e pedir para ela não passar da cozinha são, dentro daquele contexto, maneiras polidas (ou nem tanto) de expulsar o invasor gradativamente. “Um invasor, portanto, é aquele que evidencia a emergência de territórios e limites. [...] A apropriação de um lugar como território (lugar político) e as consequentes disputas que se travam no ambiente doméstico nos levam a pensar na territorialização do lar” (SOUTO, 2019, p. 175).

O reino segue em caos quando Fabinho reclama com Val, comparando a relação deles entre antes e depois de Jéssica aparecer (cena 102). Essa cena também foi cortada do filme.



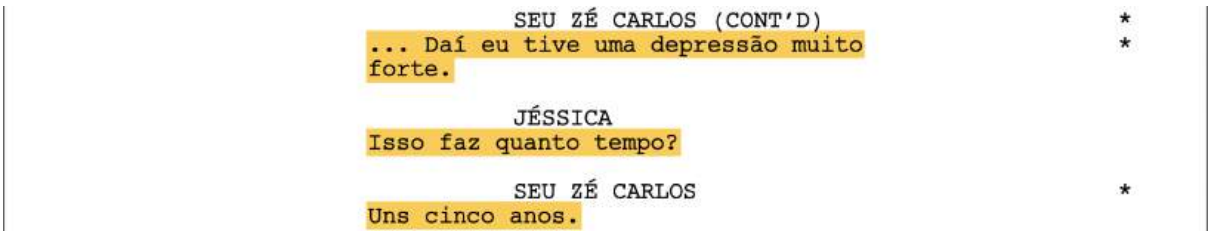
VAL
Que isso, menino? Tá com ciúmes?

FABINHO
Não... Não sei... Mas eu preferia como era antes... Antes dela chegar.

*Fig. 89 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 80)*

Existem ainda outros momentos de **reino em caos** sincrônico, sem ligação direta com Val. Um é quando Fabinho não passa no vestibular e a família fica triste (cena 101). Diferentemente do acidente da patroa, esse evento sincrônico não é estranho à história, não “costura para fora”, se relaciona diretamente com o enredo. Fabinho já ia fazer vestibular, então já era esperado algum resultado. Esse evento, portanto, expressa uma ironia social – o garoto privilegiado não passa e a garota desprivilegiada passa.

Outro incidente sincrônico acontece na cena 104, quando o patrão fica mal, prostrado na cama. Essa situação também é comentada na cena 105, no momento em que a patroa confirma o estado do marido: “Tá daquele jeito”. A história não deixa claro se a causa desse estado é pela ausência de Jéssica ou pelo fracasso de Fabinho no vestibular. Porém, é sugerida uma origem anterior, expressa na fala da patroa e em um diálogo entre Jéssica e o patrão, no ateliê dele (cena 57).



SEU ZÉ CARLOS (CONT'D) *
... Daí eu tive uma depressão muito forte. *

JÉSSICA
Isso faz quanto tempo?

SEU ZÉ CARLOS *
Uns cinco anos.

*Fig. 90 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 44)*

Na cena 105, também há um outro momento de **reino em caos** sincrônico, quando a patroa e Fabinho almoçam em clima de velório, ainda tristes pelo fato de o garoto não ter passado no vestibular. Durante o diálogo, eles falam sobre uma viagem internacional que o garoto poderia fazer com o objetivo de aprender novos idiomas. No filme, essa cena tem um tom completamente diferente. A patroa e Fabinho estão felizes com a solução da viagem para ele, sem nenhum ressentimento quanto ao vestibular.

Dona Bárbara e Fabinho almoçam em clima de velório.

FABINHO
Eu vou pensar.

Entra Val, serve água para os patrões.

DONA BÁRBARA
Daí você pelo menos estuda inglês.
Não fica o semestre parado.

*Fig. 91 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 82)*



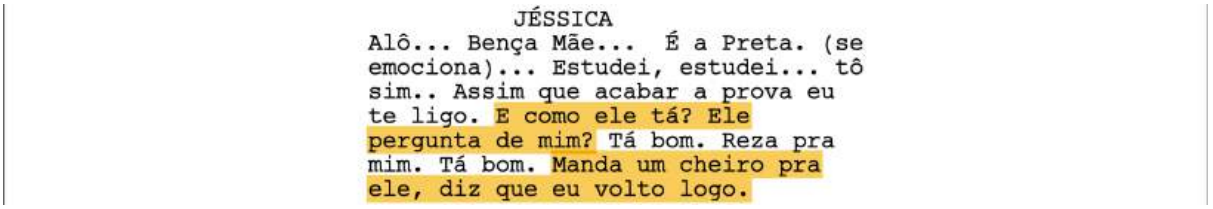
*Fig. 92 Fotograma do filme Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2015)*

**Revelação ao público (Os 22 Passos) - 16/22 - TRUBY**

> É o momento em que o público – mas não o herói – aprende uma nova informação importante. [...] Isso cria distância e põe o público em uma posição superior ao herói [...] permite que o público dê um passo atrás e veja o processo geral de mudança do herói (culminando na auto-revelação) (TRUBY, 2008, p. 297).

Essa revelação é o fato de que Jéssica tem um filho e essa informação se divide em dois momentos diferentes, funcionando como pista e recompensa. “Deixar uma pista significa adicionar uma camada de conhecimento; recompensar significa fechar a brecha ao dar esse conhecimento ao público” (MCKEE, 2006, p. 227). O primeiro momento (cena 83) sugere

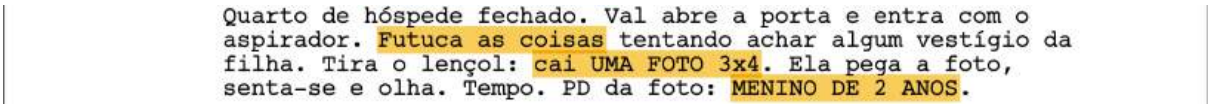
que Jéssica, ao celular, conversa com Sandra, sua mãe de criação, e pergunta a ela sobre alguém que lhe parece importante:



JÉSSICA
Alô... Bença Mãe... É a Preta. (se emociona)... Estudei, estudei... tô sim.. Assim que acabar a prova eu te ligo. E como ele tá? Ele pergunta de mim? Tá bom. Reza pra mim. Tá bom. Manda um cheiro pra ele, diz que eu volto logo.

*Fig. 93 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 70)*

No segundo momento (cena 93), Val encontra uma foto 3x4 de um menino de dois anos nos pertences de Jéssica. É importante ressaltar que, embora seja Val que execute esta ação, para ela isso ainda não é uma revelação, pois ela não presenciou a conversa de Jéssica ao celular. Para Val, este momento é apenas o início de uma suspeita. Já para o público, é o fechamento de uma informação. Mckee (2006, p. 228) explica que as pistas expressam um significado quando vistas pela primeira vez, mas que, com uma nova onda, elas ganham um segundo e mais importante significado.



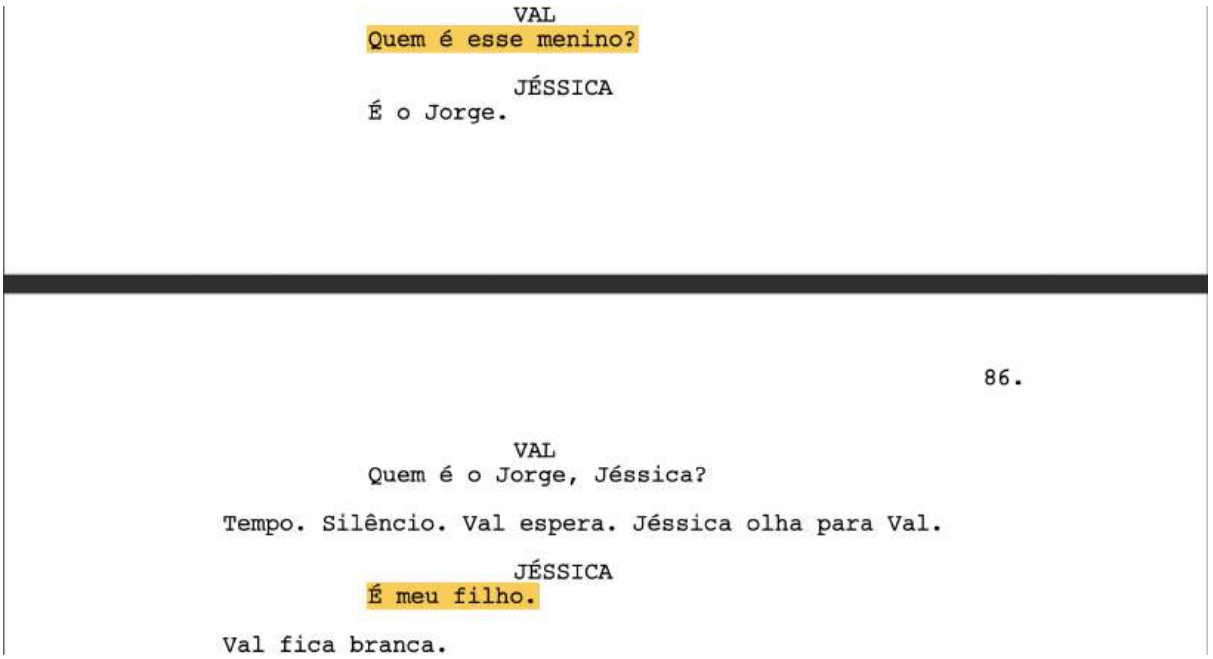
Quarto de hóspede fechado. Val abre a porta e entra com o aspirador. Futuca as coisas tentando achar algum vestígio da filha. Tira o lençol: cai UMA FOTO 3x4. Ela pega a foto, senta-se e olha. Tempo. PD da foto: MENINO DE 2 ANOS.

*Fig. 94 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 76)*

É bem verdade que até esses dois momentos não há uma afirmação contundente sobre Jéssica ter um filho, pois como defende Mckee (2006, p. 228), é possível que a relação entre pistas e recompensa possa ter significados escondidos em um terceiro ou quarto nível. Em *Que horas ela volta?*, a informação só é confirmada em um terceiro momento (na próxima etapa). Entretanto, quando este momento chega, o público já está bem sugestionado sobre essa possibilidade e a cena só vem confirmar a informação plantada.

**Terceira revelação e decisão (Os 22 Passos) - 17/22 - TRUBY**

De acordo com Truby (2008, p. 298), "essa revelação é um outro passo na aprendizagem do herói que ele precisa saber para vencer o(a/e) oponente. [...] Essa informação faz que o herói se sinta mais forte e mais determinado a vencer porque agora ele pode ver tudo o que está enfrentando". Essa etapa ocorre quando Val descobre que Jéssica realmente tem um filho. Val questiona a filha sobre quem é o menino da foto 3x4 encontrada e Jéssica assume que é seu filho, confirmando a suspeita da mãe (cena 109).



VAL
Quem é esse menino?

JÉSSICA
É o Jorge.

86.

VAL
Quem é o Jorge, Jéssica?

Tempo. Silêncio. Val espera. Jéssica olha para Val.

JÉSSICA
É meu filho.

Val fica branca.

*Fig. 95 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 85-86)*

Mais uma vez, o dilema de Val é intensificado, pois desse ponto em diante ela passa a saber que não só a vida da filha está em jogo, mas também a do neto. Por causa dessa nova informação, Val decide posteriormente trazer o menino para São Paulo. No entanto, Muylaert sabiamente esconde essa decisão de Jéssica e do público e só a revela mais adiante, na etapa **decisão moral**.

**Iniciação e descida para a deusa (A Jornada da Heroína) - 6/10 - MURDOCK**

**Vagueia pelo deserto (A Promessa da Virgem) - 10/13 - HUDSON**

**Portão, corredor, visita à morte (Os 22 Passos) - 18/22 - TRUBY**

> A descida se caracteriza como uma jornada para o submundo, uma noite escura da alma, o ventre da baleia, o encontro com a deusa das trevas ou, simplesmente, como uma depressão. [...] [A mulher] entra num período de isolamento voluntário [...] e se familiariza, talvez pela primeira vez, com seu corpo, suas emoções, sua sexualidade, sua intuição, suas imagens, seus valores e sua mente (MURDOCK, 2022, p. 110-112).
>
> Ela está em uma encruzilhada: voltar e apaziguar o Mundo Dependente, o que parece ser a opção mais fácil porque mantém a maioria das pessoas felizes, ou seguir em frente e criar um novo lugar para si mesma. [...] É o segundo estágio de mudança de crenças e, nele, a vida é desconfortável. A Virgem deve separar-se emocionalmente do mundo que conheceu e sentir a essência de estar sozinha (HUDSON, 2010, n.p.).
>
> Perto do final da história, o conflito entre o herói e o(a/e) oponente se intensifica a tal ponto que a pressão sobre o herói se torna quase insuportável. [...] É o momento em que o herói visita a "morte". Nas histórias míticas, o herói desce ao submundo [...] Em histórias mais modernas, a visita à morte é psicológica. O herói percebe repentinamente

> sua própria mortalidade; a vida é finita e pode acabar muito em breve (TRUBY, 2008, p. 299).

Esta etapa representa a metáfora da ideia de morte e renascimento. Existem três momentos do roteiro de Muylaert que podem corresponder a essa etapa, pois como reconhece Truby (2008, p. 299) essa é a mais móvel de suas etapas e "é muitas vezes encontrada em outras partes da trama. Por exemplo, o herói pode visitar a morte durante a aparente derrota". E este é justamente o primeiro momento em que isso acontece em *Que horas ela volta?*. Recorde-se que na **aparente derrota**, Jéssica sai da casa dos patrões, revoltada com a mãe. Murdock (2022, p. 110) está de acordo com Truby quando argumenta que essa etapa de **iniciação e descida para a deusa** "geralmente, é precipitada por uma perda transformadora". Então, na mesma noite da saída de Jéssica e na manhã seguinte, Val passa por essa etapa.

91 INT. QUARTO VAL - NOITE 91

Ventilador ligado. No escuro, Val está na cama de bruços e , pela sua expressão corporal, percebemos que CHORA MUITO FORTE. Mas quase não se escuta o som sufocado pelo travesseiro.

*Fig. 96 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 76)*

Essa cena 91 não existe no filme, o que causa um efeito de abrandamento dessa etapa narrativa. No longa-metragem, a situação fica apenas sugerida com a cena 92:

92 INT. COZINHA - DIA 92

Fabinho toma café da manhã na mesa, ao lado dos pais. Val , * de olhos inchados - usa óculos escuros de Jéssica como * disfarce. Todos estão nervosos. *

*Fig. 97 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 76)*



*Fig. 98 Fotograma do filme Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2015)*

O segundo momento dessa morte psicológica de Val é quando ela entra na piscina, cena que também representa o momento em que ela **desiste do que a mantinha presa**. A imagem mítica de 'descida para a deusa' é inclusive bastante equivalente nesse caso. Val desce as escadas da piscina e vagueia sozinha para encontrar sua deusa interior, isto é, suas emoções, seus sentimentos, sua verdadeira necessidade.

O terceiro e culminante momento é a cena, após a revelação de que Jéssica tem um filho, em que Val, desanimada, tira roupas do varal (cena 113). É importante ressaltar que o ponto culminante não é necessariamente o ponto mais marcante ou mais bonito para o espectador. A cena da piscina, por exemplo, é mais marcante do que a cena do varal, porque a da piscina também está associada à importante etapa **desiste do que a mantinha presa** e, no filme, a cena da piscina é esteticamente mais bonita do que a cena do varal. Porém, esta cena é o ponto culminante por ser onde há mais pressão envolvida e por anteceder o clímax.

No roteiro, a cena do varal deixa a ênfase da melancolia de Val muito em Fabinho, pelo fato de ele ter acabado de ir embora para passar um tempo morando fora (cena 111). Já no filme, a sensação dessa melancolia de Val soa de forma mais ampla e mais interessante, não somente pela falta de Fabinho, mas também (e principalmente) pela filha e pelo neto. Isso acontece devido a dois motivos. Primeiro, porque o longa-metragem não dá a mesma ênfase que o roteiro dá ao saudosismo de Val com a camiseta de Fabinho. Já no roteiro, a cena é finalizada com essa relação de Val com a camiseta.

Val retira as roupas do varal, mal, aérea. Edna ajuda.

EDNA
Que que cê tem?

Val não responde.

EDNA (CONT'D)
Que que cê tem?

VAL
Nada. Me ajuda aqui.

Elas terminam de tirar as roupas. Ela pega uma CAMISETA DE ROCK do Fabinho. Estende. Tempo na camiseta preta voando com o vento. Close de Val olhando a camiseta, saudosa.

*Fig. 99 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 88)*



*Fig. 100 Fotograma do filme Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2015)*

No filme, Val estende as roupas no varal e a cena já começa com a interação dela com a camiseta. No momento inicial, o espectador ainda está se familiarizando com a cena, diferentemente do final em que as informações ficam mais destacadas. Além disso, não acontece o "close de Val olhando a camiseta", a cena ocorre toda em um único plano médio, tirando ainda mais o destaque dessa ação. Então, a cena é finalizada com Val pendurando um prendedor que sobrou e, assim que ela sai, com a reação de Edna preocupada com o estado emocional de sua companheira de trabalho.




*Fig. 101 Fotograma do filme Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2015)*




*Fig. 102 Fotograma do filme Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2015)*

Outro ponto importante é que não há uma identificação forte e direta entre essa camiseta da banda Ramones e Fabinho. No roteiro está escrito que é dele, mas no filme a camiseta não representa uma imagem simbólica sua. Ele só usa essa camiseta em uma única cena do filme (fig. abaixo), sem nenhum destaque para a vestimenta. Pelo contrário, pelo ângulo da câmera e a composição da cena, a camiseta é malmente percebida.



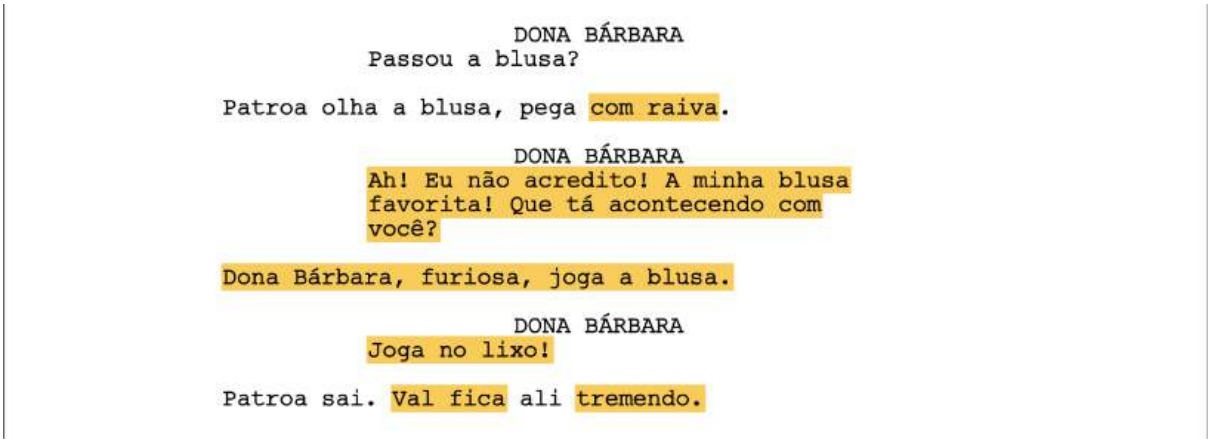
*Fig. 103 Fotograma do filme Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2015)*

O segundo motivo que faz a melancolia de Val soar mais interessante no filme do que no roteiro – esmaecendo a importância de Fabinho e ressaltando a importância de Jéssica – é a exclusão da cena 112, imediatamente anterior à cena em questão. Na cena 112, Jéssica liga para a mãe, pedindo-lhe ajuda, e Val prontamente tenta ajudá-la. Essa cena passa a impressão de que o conflito principal entre mãe e filha é resolvido (ou, pelo menos, amenizado). Com o corte dessa cena, a situação entre elas, antes da cena do varal, termina em um clima mais dramático e mais conflituoso, Jéssica criticando a mãe por tê-la abandonado e Val criticando

a filha por ter abandonado o filho (cenas 107 a 110). Diante disso, a viagem de Fabinho passa a ter uma importância muito menor.

Há ainda outro aspecto extremamente positivo no corte da cena 112. Nessa cena (fig. abaixo), Jéssica passa por um problema de falta d'água em seu novo apartamento e, enquanto Val tenta ajudar a filha pelo celular, a patroa aparece pedindo para Val passar uma blusa. Ao flagrar a ligação, a patroa dá uma pequena reprimenda em Val por falar ao telefone em serviço e, instantes depois, uma grande reprimenda por ela queimar sua blusa distraidamente. O roteiro então vai do maior conflito entre mãe e filha até então (cenas 107 a 110) para um conflito de menor importância, causando um efeito anticlimático. Quanto às reprimendas da patroa, também são ações de menor grau comparadas ao que ela já fez em relação a Jéssica, portanto também anticlimáticas.

Além do mais, embora a patroa já tivesse praticado ações de maior grau contra Jéssica, Val nunca tinha sido tratada da forma grosseira como a patroa lhe repreende na cena 112. Ser tratada desse jeito enfraquece o dilema de Val entre a filha e o emprego, pois o dilema é mais poderoso quando há dois lados fortes. Mas se há problemas no emprego, este lado se enfraquece, facilitando a decisão.



DONA BÁRBARA
Passou a blusa?

Patroa olha a blusa, pega com raiva.

DONA BÁRBARA
Ah! Eu não acredito! A minha blusa favorita! Que tá acontecendo com você?

Dona Bárbara, furiosa, joga a blusa.

DONA BÁRBARA
Joga no lixo!

Patroa sai. Val fica ali tremendo.

*Fig. 104 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 88)*

Assim também acontece com a viagem de Fabinho, situação que padece desse mesmo problema dramático mas que, no entanto, foi mantida no filme. Além obviamente do dinheiro, o elemento que mais conecta Val àquela família é o garoto, por quem ela nutre um amor verdadeiro. Com a viagem dele, o emprego naquela casa passa a ter um valor ainda menor, enfraquecendo consequentemente o dilema de Val entre o emprego e a filha.

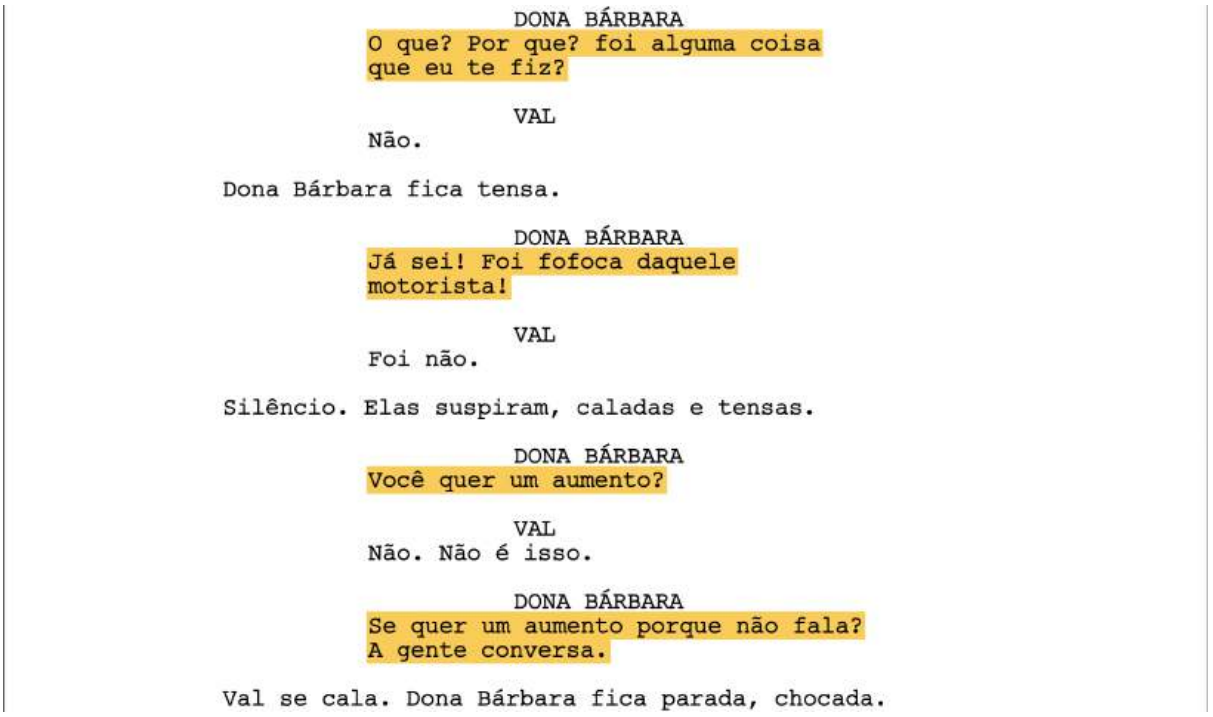
**Escolhe sua luz (A Promessa da Virgem) - 11/13 - HUDSON**

**Batalha (Os 22 Passos) - 19/22 - TRUBY**

> A Virgem decide confiar em si mesma e perseguir seu sonho ou paixão, aconteça o que acontecer. Este é o último estágio de sua transformação e um alegre clímax para sua história. Ela prefere brilhar a estar segura ou manter a ordem. [...] A Virgem integra o seu desejo interior por si mesma com as suas ações no mundo e reivindica o seu sonho independentemente das consequências. É ser corajosamente fiel a si mesma diante do poder opressivo (HUDSON, 2010, n.p.).

> A batalha é o conflito final entre herói e oponente e [...] deve apresentar ao público a expressão mais clara do motivo pelo qual os dois lados estão se enfrentando [...] Pode ser um **conflito** de violência ou **de palavras**. [...] É onde o tema explode pela primeira vez na mente do público. No conflito de valores, o público vê com clareza qual jeito de agir e viver é melhor (TRUBY, 2024, p. 65 e 348, grifo nosso).

Esse é o momento em que Val toma uma atitude definitiva, dando início a toda a ação climática da história e à solução de seu dilema. É quando ela **escolhe sua luz** e encara a **batalha** de pedir demissão à patroa (cena 114). No conflito de palavras, a patroa ainda tenta dissuadir Val, questionando possíveis motivos e até lhe oferecendo um salário melhor, mas Val é irredutível.



DONA BÁRBARA
O que? Por que? foi alguma coisa que eu te fiz?

VAL
Não.

Dona Bárbara fica tensa.

DONA BÁRBARA
Já sei! Foi fofoca daquele motorista!

VAL
Foi não.

Silêncio. Elas suspiram, caladas e tensas.

DONA BÁRBARA
Você quer um aumento?

VAL
Não. Não é isso.

DONA BÁRBARA
Se quer um aumento porque não fala? A gente conversa.

Val se cala. Dona Bárbara fica parada, chocada.

*Fig. 105 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 90)*

Como já dito, essa seria uma ação ainda mais potente se Val tivesse feito sua escolha com Fabinho ainda presente em sua vida, pois isso traria mais dificuldade a sua decisão. “Quanto maior a pressão, mais verdadeira e profunda é a escolha do personagem” (MCKEE, 2006, p. 351). Porém, ainda assim, essa é a decisão mais importante e disruptiva do enredo,

em que Val opta por ficar com Jéssica, arriscando sua situação financeira – e consequentemente também a da filha – em um gesto de reparação por tê-la deixado para trás quando criança.

Do ponto de vista foucaultiano, se a revelação de que Jéssica passou no vestibular foi um grande momento de movimentação das forças de poder entre Val e a patroa, o pedido de demissão é o momento em que há uma inversão total nessa relação. Val exerce seu poder, oriundo de seu próprio arbítrio, se impondo como protagonista de sua própria vida e não mais como objeto do exercício de poder de seus patrões. Ela rompe a relação entre patrão-empregado e se põe em relação de superioridade a Bárbara, que fica surpresa, sem saber o que fazer (informação verbal)[31].

**Anseio urgente de reconexão com o feminino (A Jornada da Heroína) - 7/10 - MURDOCK**

**Auto-revelação (Os 22 Passos) - 20/22 - TRUBY**

> Estruturalmente, o passo com o qual a auto-revelação está mais intimamente conectada é a necessidade. Esses dois passos comunicam a mudança de caráter do seu herói [...]. A necessidade é o começo da mudança de caráter do herói. A auto-revelação é o ponto final dessa mudança. [...] É o que ele aprende, o que ele ganha, o que lhe permite viver uma vida melhor no futuro (TRUBY, 2008, p. 50).

Na **auto-revelação**, de acordo com Truby (2008, p. 49 e 301), a personagem desnuda a fachada por trás da qual viveu e se vê honestamente pela primeira vez, descobrindo quem realmente é. Como já visto, a **necessidade psicológica** de Val era superar sua passividade e sua sujeição. Ao final da trama, sua **auto-revelação** é perceber que adquiriu atitude e rebeldia. Isso acontece a partir da **batalha**, etapa anterior. No filme, a **auto-revelação** fica ainda mais clara, algumas cenas à frente (cena 118), com a inclusão de uma fala de Val diante de Jéssica, ao revelar sua auto-demissão, que demonstra sua impressão sobre si mesma: “Nem eu tô acreditando!”.

Truby (2024, p. 67) argumenta que se a personagem tiver uma **necessidade moral**, também deve haver uma **auto-revelação moral**. Nesse caso, “o herói não se vê apenas sob uma nova luz, ele tem uma percepção sobre a maneira correta de agir em relação aos outros. Na verdade, o herói percebe que estava errado, que ele machucou os outros, e que ele deve mudar” (TRUBY, 2008, p. 49). A **necessidade moral** de Val é reconquistar o amor da filha.

[31] Comunicação feita por Alisson Gutemberg no curso “O sentido do filme” da plataforma cinemacomteoria.com.

Ao final, Val reconhece que não pode mais seguir dando sua vida por aquele emprego e relegando o afeto da filha a segundo plano. Então, sua auto-revelação moral é perceber que o único jeito de resolver isso é sacrificar seu emprego e morar com Jéssica.

A **auto-revelação moral** em *Que horas ela volta?*, portanto, corresponde ao **anseio urgente de reconexão com o feminino**. Segundo Murdock (2022, p. 132), "quando a mulher já realizou a descida e rompeu sua identidade como filha espiritual do patriarcado, surge um desejo urgente de se reconectar com o feminino". Diante da tentativa da patroa de dissuadir Val da auto-demissão, ela expõe a motivação do pedido, manifestando sua **auto-revelação moral** e seu **anseio urgente de reconexão com o feminino** (cena 114):

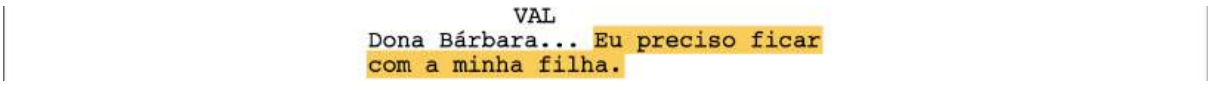

VAL
Dona Bárbara... Eu preciso ficar com a minha filha.

*Fig. 106 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 91)*

Truby (2024, p. 350) fala também sobre uma possível reversão dupla. Nela, a autora ou autor cria uma **auto-revelação** não só para o(a/e) protagonista, mas também para o(a/e) oponente, "e o público vê duas conclusões sobre como agir e viver no mundo em vez de apenas uma. (...) A visão moral do autor é a melhor parte do que ambos os personagens aprendem". Em *Que horas ela volta?*, entretanto, não acontece uma reversão dupla e Souto (2019, p. 181) cobra por isso:

> A parte opressora não passa por uma autocrítica e nem sofre uma evolução a partir da desestabilização gerada por Jéssica, coisa que acontece somente com Val. À elite é reservada apenas a irritação e a resistência mesquinha em ver o crescimento e a autonomia da classe popular, sem qualquer tomada de consciência sobre seu papel – nem da patroa com seu autoritarismo, nem do patrão com seu abuso de poder e assédio sexual.

**Cura da ruptura mãe/filha (A Jornada da Heroína) - 8/10 - MURDOCK**

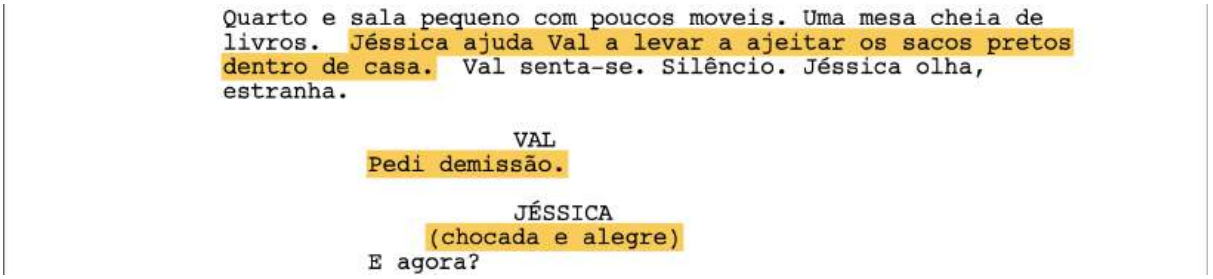
**Re-ordenação (Resgate) (A Promessa da Virgem) - 12/13 - HUDSON**

**Decisão moral (Os 22 Passos) - 21/22 - TRUBY**

> A Re-ordenação (Resgate) afirma o crescimento da Virgem [...] O obstáculo, estabelecido no Mundo Dependente, que impediu a Virgem de viver o seu sonho, deve ser enfrentado. [...] Uma boa Re-ordenação, na perspectiva feminina, tem dois elementos: **reconhece o verdadeiro valor da Virgem** quando ela está realizando o seu sonho; e **reconecta a Virgem com uma comunidade** (HUDSON, 2010, n.p., grifo nosso).
>
> A decisão moral é o momento em que ele [o herói] escolhe entre dois cursos de ação, cada um dos quais representando um conjunto de valores e um modo de vida que afeta os outros. A decisão moral é a prova do que o herói aprendeu na auto-revelação. Ao realizar essa ação, o herói mostra ao público o que se tornou (TRUBY, 2008, p. 302).

Cotejando o conceito de Truby com os conceitos de Friedman sobre as tramas de caráter e de pensamento, pode-se afirmar que nas tramas de pensamento esta etapa não existe. Embora o(a/e) protagonista possa ter uma **auto-revelação**, ele não chega a uma **decisão moral**. Ou seja, a personagem muda sua forma de pensar, mas não sua forma de agir. Caso contrário, estaria atestando uma mudança de comportamento, o que consequentemente classificaria a história como uma trama de caráter.

Em *Que horas ela volta?*, Val toma uma série de decisões morais para re-ordenar seu mundo e curar a ruptura mãe/filha. Ela retira seus pertences da casa dos patrões, se muda para morar com a filha e lhe revela que pediu demissão (cenas 115 a 118). Como afirma Murdock (2022, p. 155), para curar essa ruptura interior, a heroína precisa desenvolver uma mãe acolhedora dentro de si mesma. Diante da novidade, Jéssica fica feliz e surpresa.



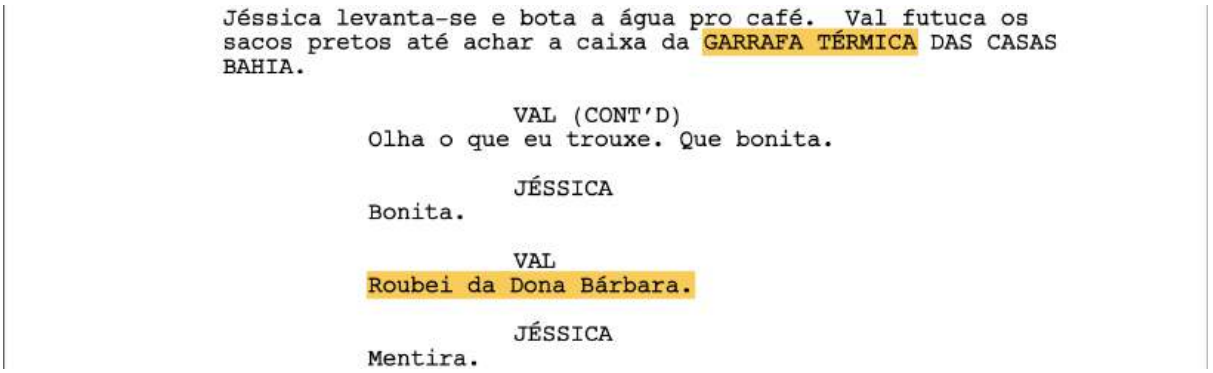
Quarto e sala pequeno com poucos moveis. Uma mesa cheia de livros. Jéssica ajuda Val a levar a ajeitar os sacos pretos dentro de casa. Val senta-se. Silêncio. Jéssica olha, estranha.

VAL
Pedi demissão.

JÉSSICA
(chocada e alegre)
E agora?

*Fig. 107 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 92)*

Ainda na cena 118 (última cena do roteiro), Val mostra a garrafa térmica que havia dado à patroa e revela à Jéssica que furtou o objeto, sua segunda **decisão moral**. Mas essa decisão não representa um aspecto negativo de Val, ela não se transforma em uma bandida ou vilã e essa subtração não trará nenhum dano de fato à patroa, que tinha apenas fingido ter gostado do presente. Na verdade, esse ato de rebeldia revela um traço de caráter positivo no arco de Val. Ela toma de volta aquilo que foi doado – e não foi valorizado – para usar com quem realmente merece e precisa, sua filha.



Jéssica levanta-se e bota a água pro café. Val futuca os sacos pretos até achar a caixa da GARRAFA TÉRMICA DAS CASAS BAHIA.

VAL (CONT'D)
Olha o que eu trouxe. Que bonita.

JÉSSICA
Bonita.

VAL
Roubei da Dona Bárbara.

JÉSSICA
Mentira.

*Fig. 108 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 92)*

A terceira **decisão moral** de Val é mandar Jéssica buscar o filho e dizer que vai pagar a passagem dele (fig. abaixo). Ela não quer que aconteça com seu neto o que aconteceu com sua filha, de crescer sem a mãe presente. No roteiro, Jéssica parece ter uma reação negativa a isso e Val, ainda que "feliz", se impressiona com a reação da filha. Porém, uma reação negativa de Jéssica nesse momento não parece fazer sentido à história e felizmente, no filme, ela não tem essa reação. Jéssica reage com ar de felicidade, sua fala é consideravelmente modificada e consequentemente não há a reação de susto de Val.

VAL (CONT'D)
Pode ir buscar. Eu pago a passagem.

Jéssica olha para mãe, faz muxoxo.

JÉSSICA
(levantando-se)
La vem você botar o carro na frente dos bois. Ainda nem tá nada definido e você já tá querendo trazer o menino. Ah pelo amor de Deus, calma, mãe! *

Val leva um susto feliz. Jéssica levanta-se. Câmera aproxima-se do rosto de Val que ABRE UM SORRISO ao mesmo tempo contido e profundo. Val dá mais um gole no café. Entra música.

*Fig. 109 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 93)*

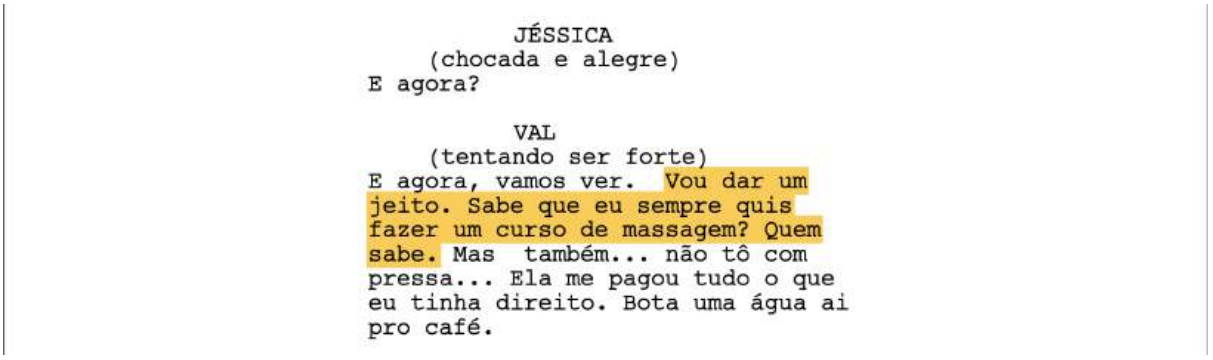


*Fig. 110 Fotograma do filme Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2015)*

## Cura do masculino ferido (A Jornada da Heroína) - 9/10 - MURDOCK

> Ela precisa de uma relação com o masculino interior positivo [...] E, para que esse masculino positivo com coração possa vir à tona, ela precisa honrar sua natureza feminina. [...] O casamento sagrado é o casamento do ego e do self. A heroína passa a compreender a dinâmica de sua natureza feminina e masculina e aceita os dois juntos (MURDOCK, 2022, p. 180).

Ainda na última cena do roteiro (cena 118), ao ser questionada por Jéssica sobre o que a mãe vai fazer dali para frente, Val responde vislumbrando um outro trabalho que não atrapalhe viver com a filha, ou, em termos arquetípicos, um masculino que não machuque o feminino. Nesse caso, o trabalho, a provisão, simboliza o masculino arquetípico e o viver com a filha, cuidar dela, representa o feminino arquetípico.



JÉSSICA
(chocada e alegre)
E agora?

VAL
(tentando ser forte)
E agora, vamos ver. Vou dar um jeito. Sabe que eu sempre quis fazer um curso de massagem? Quem sabe. Mas também... não tô com pressa... Ela me pagou tudo o que eu tinha direito. Bota uma água ai pro café.

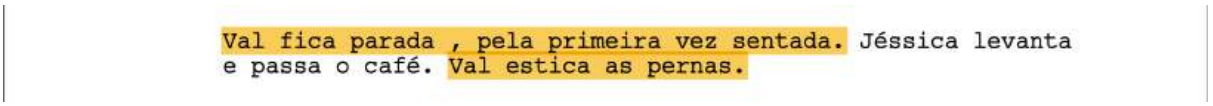
*Fig. 111 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 92)*

**O reino é mais brilhante (A Promessa da Virgem) - 13/13 - HUDSON**

**Novo equilíbrio (Os 22 Passos) - 22/22 - TRUBY**

> Quando a poeira baixa, o reino percebe que está melhor por ter passado por essa experiência com a Virgem, pois precisava de uma mudança. [...] Os benefícios mais comuns incluem que **o mal foi revelado e removido**, **uma nova vida foi injetada no reino**, outros são inspirados a seguir seus sonhos e **o amor incondicional une o reino** (HUDSON, 2010, n.p., grifo nosso).

Ainda na última cena, não existindo mais emprego, logo não mais submissão nem regras a cumprir, Val, feliz, tranquila – e pela primeira vez relaxada – toma um café com a filha. Como afirma Truby (2024, p. 353), uma vez que a necessidade foi satisfeita, a personagem passa a estar em uma posição elevada. A definição do autor dialoga com Jung sobre a realização do *Self*, na medida em que este autor se refere a esse momento como a "realização de uma personalidade maior" (JUNG *apud* SAMUELS, 1989, p. 128).



Val fica parada , pela primeira vez sentada. Jéssica levanta e passa o café. Val estica as pernas.

*Fig. 112 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 93)*

Já com a expectativa da chegada do neto, a história finaliza com Val sorridente. No filme, há o acréscimo de uma última fala de Jéssica sobre o filho, antes do final. Ela pergunta: "Tu vai cuidar dele, mãe?". Essa inclusão foi benéfica, pois reforça a ideia da nova vida injetada no reino e fortalece a reação sorridente de Val, vislumbrando a chegada da criança.

Isso sugere ao espectador que o filho de Jéssica terá não só sua mãe de volta, como ainda terá uma avó presente. Um final belo e reconfortante.

> Val leva um susto feliz. Jéssica levanta-se. Câmera aproxima-se do rosto de Val que ABRE UM SORRISO ao mesmo tempo contido e profundo. Val dá mais um gole no café. Entra música.

*Fig. 113 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 93)*



*Fig. 114 Fotograma do filme Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2015)*

**Integração de masculino e feminino (A Jornada da Heroína) - 10/10 - MURDOCK**

> Vivemos em uma cultura dualista que valoriza, cria e sustenta as polaridades – uma mentalidade estratificada "assim ou assado", que identifica e situa ideias e pessoas em extremos opostos de um espectro. [...] O pecado do dualismo prejudica nossa psique, contaminando nossas atitudes em relação à mente, ao corpo e à alma. [...] A dualidade é uma ilusão (MURDOCK, 2022, p. 189 e 191).

Essa integração não chega a acontecer em *Que horas ela volta?*, é apenas vislumbrada, na etapa da **cura do masculino ferido**, com um outro trabalho que não atrapalhe Val a viver com a filha. Assim como a **separação do feminino** acontece na história pregressa do roteiro, pode-se afirmar que a **integração de masculino e feminino** aconteceria na história subsequente, quando Val de fato arranjasse uma nova forma de provisão que não prejudicasse seu afeto e sua convivência com Jéssica.

## 4.4. REFLEXÕES SOBRE A ENGENHARIA NARRATIVA REVERSA

O processo de engenharia narrativa reversa do roteiro *Que horas ela volta?*, tendo como base A Jornada da Heroína, A Promessa da Virgem e Os 22 Passos, propicia algumas

reflexões e permite algumas conclusões. Nesta seção, serão comparados os três modelos entre si, destacando-se semelhanças e diferenças, e serão feitas observações *a posteriori* sobre a aplicação deles ao roteiro de Muylaert.

Sobre a Jornada da Heroína, Murdock (2022, p. 43) explica que "a rejeição do feminino ocorre nas duas direções: de filha para mãe e de mãe para filha". Porém, a descrição dessa estrutura, como já mencionado, é trilhada sob o ponto de vista da filha. Portanto, a teoria de Murdock dispõe de muito mais recurso para narrar o arco de Jéssica do que o de Val. Entretanto, *Que horas ela volta?* é um roteiro cuja protagonista é Val, logo narrado sob o ponto de vista da mãe. Por esse fato, é necessário fazer um certo esforço no intuito de flexibilizar e ampliar os conceitos e, principalmente, os exemplos trazidos pela autora. Por outro lado, como também já mencionado, a nomenclatura das etapas do modelo de Murdock é mais abrangente do que os exemplos que ela traz, permitindo assim uma boa comparação com o roteiro.

Como mostrado, a estrutura narrativa usada por Muylaert no roteiro não é nenhum dos três modelos aqui analisados. A autora constrói um arco interno para Val, mas afirma que essa construção foi feita a partir de alguns outros parâmetros fornecidos por Caps, além da *Sequence Approach* (MUYLAERT, 2025). No entanto, apesar de *Que horas ela volta?* não ter sido criado em cima de nenhum dos paradigmas aqui estudados, esse roteiro se encaixa bem nos 22 Passos e na Promessa da Virgem – como foi mostrado – e narra exatamente o tipo de história defendida por Hudson, autora deste último modelo.

A Jornada da Heroína, A Promessa da Virgem e Os 22 Passos foram escolhidos para este estudo por conterem etapas de conflito interno e trabalharem o arco de personagem. Mas todos os três modelos possuem, em maior ou menor grau, alguma semelhança com a Jornada do Herói e também retratam etapas de ação externa. Afinal, quando se trata de gênero literário dramático, os conflitos internos precisam se expressar de forma física e serem passíveis de percepção pelo espectador. Além disso, ao se relacionar com outras pessoas, os conflitos internos de uma personagem se transformam também em conflitos externos – de caráter pessoal e até extrapessoal.

De acordo com Mckee (2006, p. 145), os conflitos pessoais dizem respeito a relações de intimidade entre indivíduos, como a família, os amigos ou os amantes. Trata-se de relações mais profundas do que o papel social. Já o nível de conflito extrapessoal é marcado por relações de indivíduos contra instituições sociais ou aspectos ambientais, como por exemplo

cidadão-governo, trabalhador-patrão ou humano-forças da natureza. No roteiro de Muylaert, há a presença de conflitos obviamente dentro da família de Val, dentro da família dos patrões e também há o conflito extrapessoal entre trabalhador-patrão.

Depois de estudados *a priori* os três modelos de estrutura narrativas e, posteriormente, analisado-os tendo como base o roteiro *Que horas ela volta?*, fica evidente que nem todas as etapas têm limites tão facilmente definidos e conceitos tão herméticos. Eles, às vezes, se sobrepõem mesmo dentro de uma própria estrutura. As equivalências com o roteiro também nem sempre são exatas e tampouco as são as separações das etapas. Entretanto, essa foi a engenharia narrativa reversa do roteiro de Muylaert julgada mais fiel e mais interessante para o entendimento dos modelos e para a comparação entre eles.

Também é possível relacionar os três modelos de estrutura narrativa com a divisão estrutural clássica de três atos. Embora todos os três modelos dispensem essa relação para que funcionem, a correlação é interessante e assim se dá a correspondência:

| | - Maureen Murdock - A Jornada da Heroína | - Kim Hudson - A Promessa da Virgem | - John Truby - Os 22 Passos |
|---|---|---|---|
| ATO 1 | Separação do Feminino | Mundo Dependente | Fantasma e Mundo da História |
| | | Preço da Conformidade | Fraqueza e Necessidade |
| | | Oportunidade de Brilhar | Evento Incitante |
| | | | Desejo |
| | Identificação com o Masculino e Conquista de Aliados | Veste-se a Caráter | Aliado(s) |
| | | | Oponente ou Mistério |
| | | | Oponente Falso-Aliado |
| | | | 1a Revelação e Decisão: Mudança de Desejo e Motivo |
| ATO 2 | Caminho de Provas: Encontro com Ogros e Dragões | Mundo Secreto | Plano |
| | | Não Cabe Mais em Seu Mundo | Plano do Oponente e Principal Contra-ataque |
| | Dádiva Ilusória do Sucesso | | Ofensiva |
| | | | Ataque de Aliado |
| | Despertar para Sentimentos de Aridez Espiritual: Morte | Flagrada Brilhando | Aparente Derrota |
| | Iniciação e Descida para a Deusa | Desiste do Que a Mantinha Presa | 2a Revelação e Decisão: Ofensiva Obsessiva, Mudança de Desejo e Motivo |
| | | Reino em Caos | Revelação ao Público |
| | | | 3a Revelação e Decisão |
| ATO 3 | Anseio Urgente de Reconexão com o Feminino | Vagueia pelo Deserto | Portão, Corredor, Visita à Morte |
| | Cura da Ruptura Mãe/Filha | Escolhe Sua Luz | Batalha |
| | | | Auto-Revelação |
| | Cura do Masculino Ferido | Re-ordenação (Resgate) | Decisão Moral |
| | Integração de Masculino e Feminino | O Reino é Mais Brilhante | Novo Equilíbrio |

*TABELA 4 – Os três atos de cada modelo (elaboração própria)*

Há uma outra questão fundamental sobre a Jornada da Heroína, em relação à etapa que inaugura o arco narrativo: **separação do feminino**. Trata-se de um conceito que, embora profundamente simbólico e arquetípico, impõe uma grande limitação temática e também polar, já que carrega inevitavelmente uma carga negativa. Em razão disso, o modelo tende a

restringir o tipo de história que pode ser contada a partir dele ou limitar sua aplicação em uma engenharia narrativa reversa.

Na Promessa da Virgem, a etapa que dispara a trama é a **oportunidade de brilhar**. Como já visto, essa etapa carrega consigo certas restrições temáticas e uma limitação de carga polar. Isto é, sua carga sempre será positiva, ao menos no que se refere ao arco interno da personagem, que é o foco dessa estrutura. Apesar disso, a **oportunidade de brilhar** traz um conceito mais amplo, capaz de abarcar uma diversidade maior de histórias e contextos do que a **separação do feminino**. Como já citado:

> Existem várias maneiras comuns pelas quais a Oportunidade de Brilhar ocorre. Pode ser dirigida pelo destino, perseguida ativamente, um desejo realizado[32], **uma resposta a alguém em necessidade** ou o resultado de um empurrão da Anciã[33] (HUDSON, 2010, n.p., grifo nosso).

Já nos 22 Passos, a etapa que corresponde ao gatilho da trama é o **evento incitante**, conceito completamente genérico e bipolar. Isto é, pode ser positivo ou negativo; ou conter a união irônica dos dois polos. Segundo Truby (2024, p. 324), "o melhor evento incitante é aquele que faz seu herói pensar que acabou de superar a crise que ele enfrentou desde o início da história. Na verdade, devido ao evento incitante, o herói acaba de entrar no pior problema de sua vida". Independente da qualidade do **evento incitante**, sua bipolaridade amplia o potencial do modelo, permitindo-lhe narrar qualquer tipo de trama.

A Jornada da Heroína apresenta também uma limitação estrutural. Seu arco tende a se referir a uma porção extensa de vida e raramente coincidirá com o recorte da história. Em *Que horas ela volta?*, por exemplo, a **separação do feminino** ocorre na história pregressa, enquanto o evento que efetivamente desencadeia a trama – a ligação de Jéssica, avisando que irá a São Paulo e pedindo para ficar com a mãe – não encontra correspondência dentro do modelo. Como resultado, a aplicação da Jornada da Heroína a esse roteiro produz um desequilíbrio estrutural: há uma concentração de etapas no início da narrativa e uma extensa lacuna (ou repetição) no meio. Em um processo de criação (não reverso), geraria uma ausência grande de recursos para preenchimento dessa história.

A depender da história, podem ser consideradas soluções alternativas. Uma delas, já mencionada no capítulo 3.4, é considerar a **identificação com o masculino** como o gatilho da trama. As outras alternativas são considerar o **despertar para sentimentos de aridez**

[32] Híbrido entre o destino e a perseguição ativa.
[33] Arquétipo com função conselheira.

**espiritual: morte** como o gatilho da trama, semelhante a um "chamado", ou como algum outro ponto de virada mais à frente na história, por exemplo a **aparente derrota** – como na tabela acima e como em *Que horas ela volta?*. Nessas duas últimas alternativas, as quatro primeiras etapas (**separação do feminino**, **identificação com o masculino**, **caminho de provas** e **dádiva ilusória do sucesso)** viram etapas iniciais ou pregressas.

Entretanto, essas soluções podem gerar outros problemas. Para que A Jornada da Heroína pudesse dialogar com o roteiro de Muylaert, foi necessário um grau considerável de flexibilização da estrutura, o que implicou perdas significativas – entre elas, a ausência de uma etapa equivalente ao início da trama. Enquanto as quatro primeiras etapas (**separação do feminino**, **identificação com o masculino**, **caminho de provas** e **dádiva ilusória do sucesso**) estão situadas antes do início da trama, grande porção da história ficou sem correspondência com nenhuma etapa da jornada, evidenciando a limitação do modelo para tramas cujo gatilho não envolve a **separação do feminino**.

Nesse sentido, quando o enredo não contempla tal temática – seja por localizá-la na história pregressa, seja por simplesmente não abordá-la – a Jornada da Heroína precisa ser adaptada para se encaixar ou acaba se mostrando inviável. Isso ocorre porque, embora trate de um conflito arquetípico, o modelo é essencialmente monotemático. Por mais que haja variações práticas desse tema, essa jornada sempre será sobre a necessidade de reintegrar o feminino (e também o masculino positivo). Assim, na Jornada da Heroína, de Murdock, o tema prevalece sobre a estrutura, o que a torna mais apropriada a análises simbólicas ou terapêuticas do que à construção de narrativas.

O clímax de cada modelo também segue com características diferentes: A Jornada da Heroína e A Promessa da Virgem têm clímaces necessariamente positivos; já Os 22 Passos, têm um clímax bipolar, pode ser tanto positivo quanto negativo. O que não quer dizer que não se possa usar um dos modelos arquetípicos femininos para criar uma história com final negativo. É possível seguir com o modelo como base até um determinado momento da história e depois flexibilizá-lo ou abandoná-lo.

Modelos predominantemente estruturais, como Os 22 Passos, apresentam maior adaptabilidade, já que o conceito de suas etapas e o ordenamento delas são mais flexíveis. Em contrapartida, modelos essencialmente temáticos, como a Jornada da Heroína, tendem a ser mais limitados, não apenas tematicamente, mas também estruturalmente. Pois a intrínseca

relação entre tema e estrutura torna, na Jornada da Heroína, cada etapa mais dependente da outra no encadeamento causal.

Entre esses dois polos, está A Promessa da Virgem, modelo que possui um equilíbrio mais funcional entre estrutura e tema. Ele dispõe de muito conteúdo sugerido para as jornadas arquetípicas femininas e para o arco interno de personagem, mas sem impor a rigidez temática da Jornada da Heroína. Essa característica mostrou-se especialmente produtiva na análise de *Que horas ela volta?*, pois o modelo se ajustou com maior naturalidade ao recorte da história de Val, permitindo não apenas compreender sua trajetória com mais precisão, mas também sugerir aprimoramentos estruturais ao roteiro.

Os 22 Passos dispõem de muitas ferramentas, inclusive na criação do arco de personagem. Mas se o objetivo for aprofundar conteúdos arquetípicos femininos, trabalhar com A Promessa da Virgem pode ser bem mais interessante. Ressalta-se ainda que assim como foi feita uma engenharia narrativa reversa utilizando três modelos ao mesmo tempo, também é possível criar uma história combinando modelos, utilizando-os para preencher possíveis lacunas um do outro ou para encontrar mais ênfase em determinado aspecto da história ou elemento narrativo.

Como mostrado na aplicação dos modelos em *Que horas ela volta?*, fica evidente que entre suas etapas há aquelas de total equivalência entre estruturas – como é o caso de **iniciação e descida para a deusa** (Jornada da Heroína); **vagueia pelo deserto** (Promessa da Virgem) e **portão, corredor, visita à morte** (22 Passos). Há as de ausência total de equivalência – como **veste-se a caráter** (Promessa da Virgem) ou **revelação ao público** (22 Passos). Há também etapas de equivalência parcial. Estas, por sua vez, se dividem em: as que possuem conceitos semelhantes, mas foram mantidas separadamente por resguardarem importantes particularidades – como **reino em caos** (Promessa da Virgem) e **plano de oponente e principal contra-ataque** (22 Passos); e as de conceitos distintos, mas que foram unidas por se corresponderem dentro do roteiro – a exemplo de **mundo secreto** (Promessa da Virgem) e **plano** (22 Passos).

Outra evidência que será tratada melhor a partir de agora é o desdobramento de uma etapa com conceito mais amplo de um modelo, em mais de uma etapa de outro modelo que detalha mais a estrutura – a exemplo de **escolhe sua luz** (Promessa da Virgem) e **batalha + auto-revelação** (22 Passos). Nesse caso, a equivalência funciona na proporção de um para

dois (ou mais), ou seja, há uma equivalência de um etapa de um modelo com a soma de etapas de outro.

Uma percepção importante é que, como Jéssica percorre sua própria subtrama, é possível identificar em seu arco etapas narrativas dos modelos estudados. Porém, alguns eventos da história que representam certas etapas para Val, para a filha esses mesmos eventos correspondem a outras etapas. Assim são os exemplos de Jéssica ser flagrada na piscina e ser flagrada tomando o sorvete de Fabinho. Esses momentos aparentam ser a etapa **flagrada brilhando** (Promessa da Virgem) – e na verdade assim o são para a garota. Entretanto, como este estudo é feito na perspectiva da trama principal, esses eventos, para Val, não correspondem a **flagrada brilhando**, mas sim a **não cabe mais em seu mundo**.

Outro aspecto observado, sobretudo depois da tabela acima que corresponde os modelos com a divisão clássica dos três atos, é que o primeiro e o terceiro atos da história são mais fáceis de fazer a engenharia narrativa reversa com os três modelos ao mesmo tempo, pois há uma correspondência maior. Isso aponta para uma semelhança no padrão de contar histórias, no sentido de que, embora as técnicas de desenvolvimento de narrativas possam se apresentar de formas incontáveis, elas guardam alguma semelhança em como começar e terminar uma história: algo reverte a condição inicial de uma personagem e, ao final, essa situação é resolvida, instaurando uma nova condição. Já no segundo ato (período de desenvolvimento da trama), a correlação entre as etapas fica bem mais difícil, sobretudo ao se tentar manter a ordem em que elas se apresentam em cada modelo.

Outra dificuldade ocorreu ao se tentar classificar a etapa de determinados eventos do roteiro até dentro de uma mesma estrutura, sem necessariamente correlacioná-la com outra. Isso aconteceu porque um mesmo modelo traz interseção de conceitos internamente entre suas etapas. No caso da Promessa da Virgem, isso acontece com as etapas **não cabe mais no mundo** e **reino em caos**. O mesmo ocorre nos 22 Passos, com a **batalha** e a **auto-revelação**; e com a sequência de revelações, que será visto mais à frente.

Hudson (2010, n.p.) descreve que em **não cabe mais no mundo**, “há um desconforto crescente em voltar ao Mundo Dependente e uma angústia por ter um Mundo Secreto”. Por outro lado, ela também afirma, de forma semelhante, que no **reino em caos**, “o mundo fica desconfortável”. Ainda nesta etapa, Hudson explica que há uma reação à Virgem afirmar o poder de decisão sobre sua vida e, como o Reino sabe, não é tarde demais para voltar atrás e restaurar a velha ordem, usando todo o seu poder para colocar a Virgem de volta na linha. Isto

é, o **reino em caos** enfatiza mais as consequências das ações da Virgem. Contudo a autora admite que, de forma semelhante, em **não cabe mais no mundo**, "pode haver alguma forma de retaliação por sua falta de conformidade".

Essas características de desconforto e reação/retaliação são pontos de interseção entre conceitos das etapas e trazem confusão na aplicação deles. A única diferença quanto a esse quesito parece residir no momento em que **não cabe mais no mundo** e **reino em caos** aparecem na estrutura e na existência de etapas que as separam, pois entre elas há **flagrada brilhando** e **desiste do que a mantinha presa**. Entretanto, quando a história não mantém essa ordem e desloca estas etapas entre elas para outro momento – como em *Que horas ela volta?*, onde elas acontecem mais tardiamente – a etapa **reino em caos** acaba se antecipando e "colando" em **não cabe mais no mundo**, o que dificulta a diferenciação.

Isso se torna ainda mais complicado quando não se tem claro a trama analisada. Porque, como já dito, um mesmo evento da história pode representar uma determinada etapa para a trama principal e outra para a trama secundária. Como esse estudo é feito com base na trama principal, o momento escolhido como determinante para a transição entre **não cabe mais no mundo** e **reino em caos** foi a saída de Jéssica à revelia da casa dos patrões. Momento em que o caos predomina não só na relação de Val com os patrões, mas também com a filha e impõe uma **aparente derrota**.

Mesmo quando anteriormente Val tira Jéssica da casa dos patrões, ainda há um certo controle da situação e uma tentativa de Val em transferir seu **mundo secreto**, alugando um quartinho para a filha. Mas depois que a tentativa fracassa, Jéssica volta para a casa dos patrões, os conflitos se intensificam e, em seguida, ela resolve sair de lá à revelia, Val perde totalmente o controle da situação e o caos passa a reinar. **Não cabe mais no mundo** e **reino em caos** não representam momentos específicos – como pontos de virada – e ocupam uma grande extensão do segundo ato (em uma estrutura clássica).

Sobre essa mesma grande porção do segundo ato, Os 22 Passos dispõem das etapas **plano**, **ofensiva** e **plano de oponente e principal contra-ataque**. Uma curiosidade sobre essas três etapas é que Truby separa o planejamento que o(a/e) protagonista faz, antes de realizar suas ações, da execução dessas ações: **plano** e **ofensiva**. Entretanto, para o(a/e) oponente, o autor junta esses dois momentos na mesma etapa e ainda destaca a execução mais importante: **plano de oponente e principal contra-ataque** representa o plano, os contra-ataques e o principal contra-ataque de oponente. Essa diferença soa estruturalmente

incoerente e só pode ser explicada pelo fato de o autor buscar detalhar mais as ações do(a/e) protagonista.

Na engenharia narrativa reversa, o **plano** (22 Passos) foi correlacionado com o **mundo secreto** (Promessa da Virgem), porque, embora possuam conceitos diferentes, em *Que horas ela volta?* essas etapas se correspondem completamente. Já as outras etapas que compõem a mesma porção do segundo ato, não. Embora essas etapas da estrutura de Hudson e da de Truby representem porções semelhantes do segundo ato, elas guardam conceitos muito particulares e não se equivalem totalmente, como já visto na engenharia narrativa reversa. Portanto, para não se confundirem naquele momento em que o foco da compreensão estava nos modelos, preferiu-se dispor essas etapas da Promessa da Virgem e dos 22 Passos separadamente.

A etapa **despertar para sentimentos de aridez: morte** (Jornada da Heroína) foi associada à **aparente derrota** (22 Passos) pois esse é o ponto culminante do despertar. Mas aquela etapa também pode encontrar correspondência com outros momentos: na etapa **preço da conformidade** / **fraqueza e necessidade**; e nos quatro momentos de **ataque de aliado(a/e)**. Na verdade, pode-se afirmar que a história de *Que horas ela volta?* é sobre um grande despertar.

Assim como as etapas **iniciação e descida para a deusa** (Jornada da Heroína) / **vagueia pelo deserto** (Promessa da Virgem) / **portão, corredor, visita à morte** (22 Passos), o **anseio urgente de reconexão com o feminino** (Jornada da Heroína) também está presente mais de uma vez na história. Porém, diferentemente daquelas etapas que são idênticas em seu significado, o **anseio urgente de reconexão com o feminino** não tem o mesmo significado conceitual de **escolhe sua luz** (Promessa da Virgem) e **batalha** (22 Passos), etapas com as quais está correlacionada. Por isso, o **anseio urgente de reconexão com o feminino** só foi mencionado uma vez na engenharia narrativa reversa, no momento em que no roteiro estas etapas se correspondem, instante também quando o anseio atinge seu auge e é mais urgente.

Mas agora todos os momentos de **anseio urgente de reconexão com o feminino** serão pontuados. Primeiro: na cena 99, durante o dia do vestibular, em que Val pergunta a Fabinho por Jéssica (fig. 115 abaixo). Segundo: na cena 100, quando Val tenta ansiosamente contato com a filha pelo celular, mas sem sucesso (fig. 116 abaixo). Terceiro: quando Val, dentro da piscina, liga para Jéssica (presente apenas no filme, como já dito). Quarto: na cena

107, quando Val visita Jéssica na nova casinha. Quinto: no pedido de demissão, como também exposto na engenharia narrativa reversa (cena 114).

Fabinho senta no sofá. Entrega o gabarito para Seu Zé Carlos. *
Val fica apreensiva.

SEU ZÉ CARLOS (CONT'D) *
Vamos lá... então...

VAL
(ansiosa)
E a Jéssica, Fabinho?

FABINHO
Não sei da Jéssica.

DONA BÁRBARA
Val, querida, você pode dar
licença?

*Fig. 115 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 78)*

100 EXT. ÁREA DE SERVIÇO - DIA 100

Val liga para o celular de Jéssica sem parar. Mas ela não atende. Liga para Pamela. Laika pede carinho. Ela dá.

VAL
(ansiosa)
Oi Pamela! Sabe da Jéssica? Tá bom.

Desliga.

*Fig. 116 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 78)*

Recorde-se que Truby (2024, p. 334) defende a criação de mais de três revelações por filme de longa-metragem. "Quanto mais revelações você tiver, mais rica e complexa será a trama". Como sugere o autor, *Que horas ela volta?* tem várias revelações. Entretanto, ele expande demais seu conceito de revelação. Segundo Truby (2008, p. 288), "toda vez que o(a/e) protagonista ou o público aprendem uma nova informação, isso é uma revelação". Esse é um conceito um tanto vago e pouco produtivo. Dessa forma, qualquer plano de oponente, contra-ataque ou ataque de aliado(a/e) poderia se configurar uma nova revelação, o que embaralharia muito a estrutura.

Por outro lado, o autor ressalta que a revelação deve ser importante o suficiente para fazer o(a/e) protagonista tomar uma decisão e mudar seu curso de ação (TRUBY, 2008, p. 288). Por esse motivo serão consideradas apenas as revelações de fato fundamentais à história, que no caso do roteiro de Muylaert, são seis. Para não alterar a posição das etapas **segunda revelação** e **terceira revelação** na estrutura dos 22 Passos, as revelações intermediárias serão pontuadas como sub-revelações, da seguinte forma:

**Primeira revelação**: Patroa permite estadia de Jéssica.

1.1. Patrões permitem a Jéssica dormir no quarto de hóspedes.

1.2. Jéssica é flagrada na piscina.

1.3. Peruano aluga o quartinho para outra pessoa.[34]

**Segunda revelação**: Jéssica passa no vestibular.

**Terceira revelação**: Jéssica revela que tem um filho.

Segundo Truby, bons escritores sabem que revelações são a chave da trama. Por isso, ele defende que é tão importante reservar um tempo para separar as revelações do resto do enredo e observá-las como uma unidade. "Traçar a sequência de revelações é uma das técnicas mais valiosas ao contar histórias" (TRUBY, 2024, p. 354). A ideia dessa técnica de Truby, de traçar a sequência de revelações, se aproxima da ideia da *Sequence Approach* de determinar as cenas tônicas, criando então uma estrutura dos pontos de inflexão da história.

É importante notar que os conceitos de **escolhe sua luz** (Promessa da Virgem) e **auto-revelação** (22 Passos), têm aspectos muito semelhantes. Hudson (2010, n.p.) define **escolhe sua luz** como o último estágio de transformação da personagem e um alegre clímax para a história. A Virgem integra o seu desejo interior por si mesma com as suas ações no mundo e reivindica o seu sonho independentemente das consequências. Truby (2008, p. 50), por sua vez, explica que a **auto-revelação** é o ponto final da mudança da personagem (que começou em **fraqueza e necessidade**). É o que ela aprende, o que ela ganha, o que lhe permite viver uma vida melhor no futuro. Ambos os conceitos, portanto, se referem ao fechamento do arco de personagem.

O curioso e até um tanto confuso é que o próprio Truby (2008, p. 300) afirma que é na **batalha** que geralmente (mas nem sempre) a necessidade é satisfeita. E não só. Ele reconhece que a **auto-revelação** muitas vezes fica implícita dentro da própria **batalha**, pois nem sempre há um momento explícito para isso. Inclusive, ele mesmo defende que não se deve fazer o(a/e) protagonista dizer abertamente o que aprendeu, o que, segundo ele, seria óbvio e maçante. Ao invés disso, ele argumenta que a **auto-revelação** deve ser sugerida pelas ações que o(a/e) protagonista executa durante a **batalha**, que consequentemente o levam à **auto-revelação** (Truby, 2008, p. 49).

[34] Jéssica deixar a casa dos patrões à revelia seria a revelação 1.4 (de um total de sete revelações e não de seis), porém esse evento já representa uma outra etapa muito importante e mais específica, a **aparente derrota**.

Ou seja, para Truby, a ação climática não está na **auto-revelação**, é a **batalha**. A **auto-revelação** é uma ação passiva no drama, uma percepção; já a **batalha**, uma ação ativa. O que o autor faz é dividir, em duas etapas, ações que podem ocorrer de forma simultânea ou que estão implícitas uma na outra: a pessoa agir e portanto se transformar; e a pessoa perceber que se transformou por ter agido. Dessa forma, é como se **escolhe sua luz** (Promessa da Virgem) contivesse a união entre **batalha** e **auto-revelação** (22 Passos).

Pode-se concluir então que a **auto-revelação** tende a ser uma etapa mais abstrata e uma certificação para que haja arco de personagem, caso isso ainda não tenha ficado claro na **batalha**. Sendo assim, o que na engenharia narrativa reversa foi dividido em dois blocos de etapas – **escolhe sua luz** (Promessa da Virgem) junto com **batalha** (22 Passos); e **auto-revelação** (22 Passos) junto com **anseio urgente de reconexão com o feminino** (Jornada da Heroína) – poderia ser configurado com todas as quatro etapas juntas no mesmo bloco se equivalendo entre si. Mas, para preservar particularidades e uma melhor compreensão dos modelos, as etapas foram dispostas separadamente.

Sobre a etapa final de seu modelo, **novo equilíbrio**, Truby (2024, p. 353) explica que "tudo volta ao normal", com a grande diferença de, por causa de sua **auto-revelação**, a personagem estar por fim em um nível superior ou inferior. No fim, Val certamente se revela em um nível superior e há uma grande diferença em relação ao início. Todavia, não porque tudo volta ao normal, haja vista que nas jornadas arquetípicas femininas (como acontece em *Que horas ela volta?*) a história já começa com a vida não estando bem, já havendo conflitos internos. Truby sabe disso e descreve bem os conflitos internos da personagem nas etapas iniciais de sua estrutura, bem como ressalta a importância de tê-los. Porém, nessa descrição do **novo equilíbrio**, ele acaba caindo na armadilha do patriarcado (e sua Jornada do Herói) de sugerir que, no início da história, a situação do(a/e) protagonista seja normal.

Certamente, inúmeras outras observações podem ser feitas na análise dos modelos e em relação à comparação entre eles, entretanto foram relacionadas aqui somente as observações mais importantes e interessantes para este estudo. Tendo agora a ênfase nos principais eventos do roteiro, como eles acontecem cronologicamente, e sua posterior correspondência às etapas das estruturas, chega-se à seguinte tabela – com a função de personagem [**aliado(a/e)**, **oponente** ou **oponente falso(a/e)-aliado(a/e)**] sendo indicada somente na primeira vez que a função é exercida:

| ***Que horas ela volta?*** | **A Jornada da** | **A Promessa da** | **Os 22 Passos** |
|---|---|---|---|

| | **Heroína** | **Virgem** | |
|---|---|---|---|
| Anna Muylaert | Maureen Murdock | Kim Hudson | John Truby |
| Prólogo (13 anos antes): Val cuida de Fabinho criança na piscina e fala com Jéssica ao telefone | Caminho de provas | Mundo dependente | Fantasma |
| Rotina de Val | Dádiva ilusória do sucesso | Mundo dependente | Mundo ficcional |
| Val se magoa com fala de Edna | Despertar para sentimentos de aridez espiritual: morte | Preço da conformidade | Fraqueza e necessidade |
| Ligação de Jéssica | | Oportunidade de brilhar | Evento incitante |
| Val quer conciliar estadia de Jéssica com emprego | | | Desejo |
| Patroa permite estadia de Jéssica | | | 1a revelação |
| Patroa promete pagar colchão | | Veste-se a caráter | Oponente falsa-aliada |
| Val se arruma para buscar Jéssica | | Veste-se a caráter | |
| Jéssica chega | | | Aliada falsa-oponente |
| Val apresenta quartinho a Jéssica | | Mundo secreto | Plano |
| Patrão permite quarto de hóspedes para Jéssica | | Não cabe mais em seu mundo | Oponente falso-aliado |
| | | | Plano oponente e contra-ataque |
| | | | Revelação 1.1 |
| Val acorda atrasada | | Não cabe mais em seu mundo | |
| Jéssica se sente à vontade na casa dos patrões | | Não cabe mais em seu mundo | Plano de oponente e contra-ataque |
| Val enquadra Jéssica sobre como se | | Não cabe mais em seu mundo | Ofensiva |

| | | | |
|---|---|---|---|
| comportar | | | |
| Val e Edna espionam Jéssica | | Não cabe mais em seu mundo | Aliada |
| | | | Ofensiva |
| Val e Edna trazem Jéssica para a cozinha | | Não cabe mais em seu mundo | Ofensiva |
| Val incentiva Jéssica a mostrar desenho ao patrão | | Não cabe mais em seu mundo | |
| Patrão mostra seu ateliê a Jéssica | | Não cabe mais em seu mundo | Plano de oponente e contra-ataque |
| Patrão e Jéssica almoçam juntos e tomam sorvete de Fabinho | | Não cabe mais em seu mundo | Plano de oponente e contra-ataque |
| Val alerta Jéssica para não aceitar o que lhe oferecem | | Não cabe mais em seu mundo | Ofensiva |
| Patrão e Jéssica visitam Copan | | Não cabe mais em seu mundo | Plano de oponente e contra-ataque |
| Val alerta Jéssica para nunca entrar na piscina | | Não cabe mais em seu mundo | Ofensiva |
| Fabinho joga Jéssica na piscina | | Não cabe mais em seu mundo | Oponente falso-aliado |
| | | | Plano de oponente e contra-ataque |
| Val e os patrões flagram Jéssica na piscina | | Não cabe mais em seu mundo | Revelação 1.2 |
| Jéssica questiona as ideias de comportamento de Val | Despertar para sentimentos de aridez espiritual: morte | Não cabe mais em seu mundo | Ataque de aliada |
| Raimunda informa que já falou com Diléia sobre quartinho para alugar | | Não cabe mais em seu mundo | Aliada |
| | | | Ofensiva |
| Val tira a filha da casa dos patrões | | Não cabe mais em seu mundo | Ofensiva |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Diléia ajuda na escolha do quartinho para alugar | | Não cabe mais em seu mundo | Aliada |
| | | | Ofensiva |
| Peruano aluga quartinho para outra pessoa | | Não cabe mais em seu mundo | Oponente |
| | | | Plano de oponente e contra-ataque |
| | | | Revelação 1.3 |
| Val traz Jéssica de volta para casa dos patrões | | Não cabe mais em seu mundo | Ofensiva |
| Patroa manda Val desocupar quarto de hóspedes usado por Jéssica | | Não cabe mais em seu mundo | Plano de oponente e contra-ataque |
| Jéssica critica submissão de Val | Despertar para sentimentos de aridez espiritual: morte | Não cabe mais em seu mundo | Ataque de aliada |
| Jéssica conversa ao telefone sobre o filho | | | Revelação ao público |
| Jéssica aproveita distração de Val e toma sorvete de Fabinho | | Não cabe mais em seu mundo | Plano de oponente e contra-ataque |
| Patroa flagra e ordena que Val não deixe Jéssica passar da cozinha | | Não cabe mais em seu mundo | Plano de oponente e principal contra-ataque |
| Jéssica se revolta com a submissão de Val | Despertar para sentimentos de aridez espiritual: morte | Não cabe mais em seu mundo | Ataque de aliada |
| Jéssica deixa a casa dos patrões | Despertar para sentimentos de aridez espiritual: morte | Reino em caos | Aparente derrota |
| Val chora e fica triste com a briga com | Iniciação e descida para a Deusa | Vagueia pelo deserto | Portão, corredor, morte |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Jéssica | | | |
| Val encontra foto de uma criança nos pertences de Jéssica | | | Revelação ao público |
| Val pergunta por Jéssica e tenta contato com ela, que não atende | Anseio urgente de reconexão com o feminino | Reino em caos | Ofensiva |
| Fabinho não passa no vestibular | | Reino em caos | |
| Val revela que Jéssica passou no vestibular | | Flagrada brilhando | 2a revelação |
| Fabinho desabafa com Val que preferia a relação antes de Jéssica chegar | | Reinos em caos | Plano de oponente e contra-ataque |
| Val entra na piscina | Iniciação e descida para a Deusa | Desiste do que a mantinha presa | Portão, corredor, morte |
| | | Vagueia pelo deserto | |
| Patrão prostrado na cama | | Reino em caos | |
| Patroa e Fabinho almoçam em clima de velório | | Reino em caos | |
| Jéssica expõe a Val indignação pelo abandono | Despertar para sentimentos de aridez espiritual: morte | Reino em caos | Ataque de aliada |
| Jéssica revela a Val que tem um filho | Despertar para sentimentos de aridez espiritual: morte | Reino em caos | 3a revelação |
| Val tira roupas do varal | Iniciação e descida para a Deusa | Vagueia pelo deserto | Portão, corredor, morte |
| Val pede demissão para morar com Jéssica | Anseio urgente de reconexão com o feminino | Escolhe sua luz | Batalha |
| | | | Auto-revelação |
| Val se muda para casa de Jéssica | Cura da ruptura mãe/filha | Re-ordenação | Decisão moral |

| | | | |
|---|---|---|---|
| Val vislumbra outro trabalho | Cura do masculino ferido | Re-ordenação | Decisão moral |
| Val revela que roubou a garrafa térmica | Cura da ruptura mãe/filha | Re-ordenação | Decisão moral |
| Val manda Jéssica trazer o filho | Cura da ruptura mãe/filha | Re-ordenação | Decisão moral |
| Val toma café com Jéssica | Cura da ruptura mãe/filha | O reino é mais brilhante | Novo equilíbrio |

*TABELA 5 – Relação dos principais eventos do roteiro com os modelos (elaboração própria)*

Quando se trata da montagem do filme já gravado, Muylaert mais uma vez admite uma flexibilização quanto à sua estrutura, sobretudo a respeito da duração das cenas, que acabam não ficando com dois minutos exatos. Nessa etapa de pós-produção, a flexibilização é ainda maior do que na fase de desenvolvimento do roteiro, por envolver também a criação de uma outra profissional, a montadora. Nesse sentido, Muylaert (2025) demonstra muito respeito e humildade. "Karen Harley[35] [...] não gosta desse papo e nós não levamos isso a sério até o final. Fazemos a cena do tamanho que achamos e as sequências também, [...] eu procuro chegar o mais perto possível da métrica original, mas é impossível. Na hora da montagem dou uma relaxada".

Ainda assim, Muylaert não se desliga completamente de sua estrutura inicial do roteiro e demonstra preocupação quanto à estrutura de seu filme montado. "Mesmo na montagem eu gosto de checar de tempos em tempos se estamos saindo muito fora do esquema e se estivermos por exemplo com uma sequência grande demais, isso tende a ser uma barriga" (MUYLAERT, 2025). Por isso, a autora fez uma engenharia narrativa reversa de seu filme já montado, a partir de sua estrutura inicial, para garantir a correspondência:

[35] Montadora de *Que horas ela volta?*

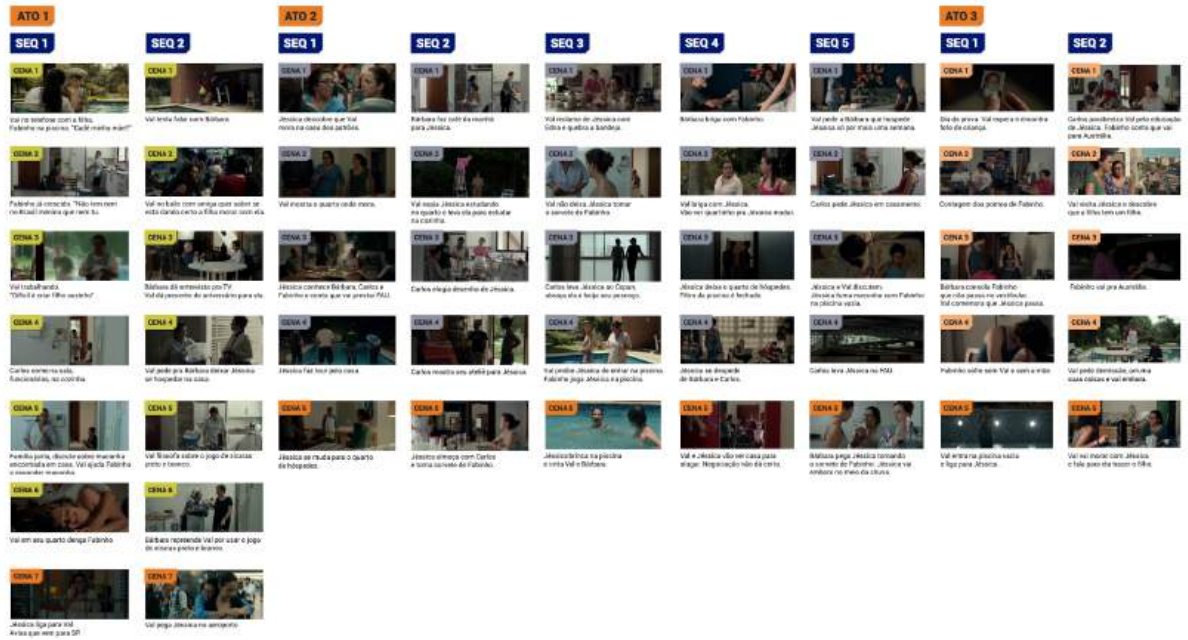



*Fig. 117 Escaleta a posteriori do filme Que horas ela volta? (MUYLAERT, s.d., n.p.)*

## 4.5. INDIVIDUAÇÃO DE VAL E SÍNTESE DA HISTÓRIA

Em *Que horas ela volta?*, o arco da história, como já dito, gira em torno do esforço de Val para enquadrar a filha na relação de poder a que está submetida. A chegada de Jéssica impõe um dilema prático a Val: conciliar a estadia da filha com a manutenção e a ordem de seu emprego, ou seja, tentar agradar, ao mesmo tempo, a filha e os patrões (sobretudo à patroa). Entretanto, há também um arco de personagem nessa história e é essa transformação interna de Val que a impulsiona a solucionar o dilema do arco externo e imprime profundidade ao enredo.

De acordo com Muylaert (2019, p. 21 e 52), a *logline*[36] de *Que horas ela volta?* é "uma mãe recuperando sua filha". Realmente, aceitar hospedar Jéssica é o primeiro passo desse processo. Mas, além de ser uma ação passiva (pois a iniciativa de ir é de Jéssica), na maior parte da história, Val não está recuperando a filha. Pelo contrário, quase tudo que Val faz apenas afasta a filha e evidencia ainda mais a mágoa que ela sente pela mãe. Esse afastamento gradual chega ao ponto de Val "perder" a filha pela segunda vez – quando Jéssica sai revoltada da casa dos patrões.

[36] Expressão em inglês para designar a síntese de uma trama em até duas linhas, muito utilizada em editais, em apresentações, vendas de projeto e principalmente como foco narrativo.

A maior parte da história se dá entre o comportamento desafiador de Jéssica, que desagrada à mãe, e a postura passiva e submissa de Val, que desagrada a filha. Os passos que narram a mudança de Val são: como ela é quando Jéssica chega (passiva e submissa), o que ela perde sendo assim (Jéssica se afasta) e o ensinamento de Jéssica (comportamento desafiador). Val só entra de fato e ativamente no caminho de recuperar Jéssica, quando começa a abandonar seu desejo conciliador entre o emprego e a filha. Isso só acontece na etapa **desiste do que a mantinha presa**, quando então Val entra na piscina e liga para a filha – depois de Jéssica ter saído da casa dos patrões.

Além disso e antes de tudo, a recuperação da filha só acontece por causa da transformação do caráter de Val. A princípio, ela não tem nenhum "questionamento estrutural da dominação ou uma sensação de injustiça pelo quarto menor ou pela comida inferior. Ela é pacífica, dócil, carinhosa e resignada" (SOUTO, 2019, p. 178). Se Val não se transformasse, não mudasse sua consciência e seu comportamento passivo e submisso, jamais conseguiria reconquistar a filha. Como afirma Souto (2019, p. 180), Val vai "se contaminando por esse princípio de igualdade", trazido por Jéssica e "convencendo-se e empoderando-se [...] até finalmente se emancipar".

A *logline* apresentada por Muylaert é bem direta e sucinta e por isso talvez seja mais atraente e contenha um poder de venda maior. Mas, enquanto síntese narrativa, ela soa incompleta, pois não explicita a transformação de Val, examinada neste estudo. Em diálogo com a teoria de Truby, essa *logline* só dá conta da necessidade moral, mas não da psicológica. É evidente que a necessidade moral de reconquistar o amor de Jéssica e cuidar dela seja a maior finalidade de Val e que sua transformação psicológica decorra dessa finalidade.

Entretanto, a história não está focada na(s) tentativa(s) de Val em recuperar a filha, como a *logline* apresentada por Muylaert parece apontar, mas sim na transformação de Val, que culmina na reconquista de Jéssica. Além do mais, esse ápice só acontece na última cena, funcionando como uma sugestão de reconquista ou como o início dessa reconquista. Pois, diante da ausência de Val na criação de Jéssica, supõe-se que só a partir de então, morando juntas, é que Val poderia começar a suprir sua falta de outrora.

Portanto, como síntese narrativa, parece mais fiel adotar a ideia de "uma mãe superando a submissão para reconquistar a filha". Essa *logline* envolve tanto a **auto-revelação moral** (sua necessidade de mudar sua postura em relação a Jéssica) como a **auto-revelação psicológica** (sua aquisição de atitude e rebeldia). A mudança de caráter de

Val reside, enfim, em suplantar sua condição de subserviência na relação de trabalho e compreender que estava se dedicando e doando afeto demais a quem não merecia (seus patrões) e de menos a quem realmente merecia e precisava (sua filha e seu neto recém-descoberto). Esse é o arco de Val e o significado profundo da história.

Como afirma Leal (2021, p. 13), a personagem "passa a ser o centro do sentido da narrativa. E estabelece que (e como) o seu 'sentir' rege o seu 'agir'. Que sua sombra é o que lhe dá profundidade e o faz 'existir'". Ao final da história, Val pede demissão para morar com Jéssica e furta a garrafa térmica que havia dado à patroa, símbolo de seu afeto doado àquela família. De forma subversiva, ela toma de volta aquilo que ofertou – e não foi valorizado – e então usa com a própria filha. Val pratica um gesto rebelde e se revela uma pessoa de atitude e presente na vida de Jéssica, em oposição à sua sujeição, passividade e ausência de antes. Sem dúvida, uma personagem tridimensional.

Agora serão aplicados os conceitos de Friedman e de Weiland sobre os tipos de arco interno, vistos no subcapítulo 2.4., para identificarmos em que categoria *Que horas ela volta?* se enquadra, em cada uma das duas teorias.

A partir dos conceitos de Friedman, foi mostrado que as formas de trama estão divididas em fortuna, pensamento e caráter. Diferentemente das tramas de fortuna, o roteiro de Muylaert não está centrado no arco externo da personagem. O sucesso de Val não é determinado pelas circunstâncias alheias a ela, depende sobretudo de seu arco interno, seu conhecimento e sua vontade. Dessa forma, *Que horas ela volta?* não pode ser enquadrada como uma trama de fortuna, restando as tramas de pensamento e de caráter.

De fato há uma mudança de pensamento em Val. Ao final, ela está com suas crenças renovadas, mudou sua atitude diante da vida e vislumbra um novo tipo de trabalho. Contudo, mais do que isso, ela pede demissão, se muda para morar com a filha, rouba a garrafa térmica dada à patroa e manda Jéssica trazer o filho. Ou seja, embora Val tenha uma mudança de pensamento, essa mudança é confirmada em seu comportamento, configurando portanto uma trama de caráter.

Como já foi mostrado a partir dos conceitos de Weiland, o arco de Val é positivo, portanto, dentro da teoria de Friedman, a Trama de Degeneração é eliminada, visto se tratar de uma forma com arco negativo. Dessa forma restam as tramas de Amadurecimento, Reforma e Provação, três formas de trama que possuem a semelhança do final positivo, com a personagem agindo corretamente e gerando um sentimento de satisfação no público.

Recorde-se agora das diferenças entre tais tramas antes da mudança final da personagem: na Trama de Amadurecimento, a personagem age errado sem saber; na Trama de Reforma, ela age errado sabendo, mas com algum ganho com isso; e na Trama de Provação, a personagem age errado, cedendo a uma pressão. Ou seja, na Trama de Amadurecimento, não há consciência nem intenção do erro. Já na Trama de Reforma, há consciência e intenção. Na Trama de Provação, por sua vez, há consciência, mas não há intenção do erro.

Primeiro será observado o aspecto da intenção, pois, no caso de *Que horas ela volta?*, é mais fácil de identificar. Sobre a Trama de Reforma, onde há consciência e intenção do erro, Friedman (1975, p. 87-88) explica que "o(a/e) protagonista é um falso moralista ou algum tipo de charlatão". O público começa a sentir impaciência e irritação ao enxergar além da máscara da personagem e depois, indignação e ultraje quando ela continua a enganar os outros. Isso definitivamente não caracteriza a protagonista de Muylaert e nunca foi a intenção de Val magoar Jéssica. Pelo contrário, ela se muda para São Paulo com a intenção de sustentar a filha. Portanto, o arco de Val não se enquadra em uma Trama de Reforma, restando apenas a Trama de Amadurecimento e a Trama de Provação.

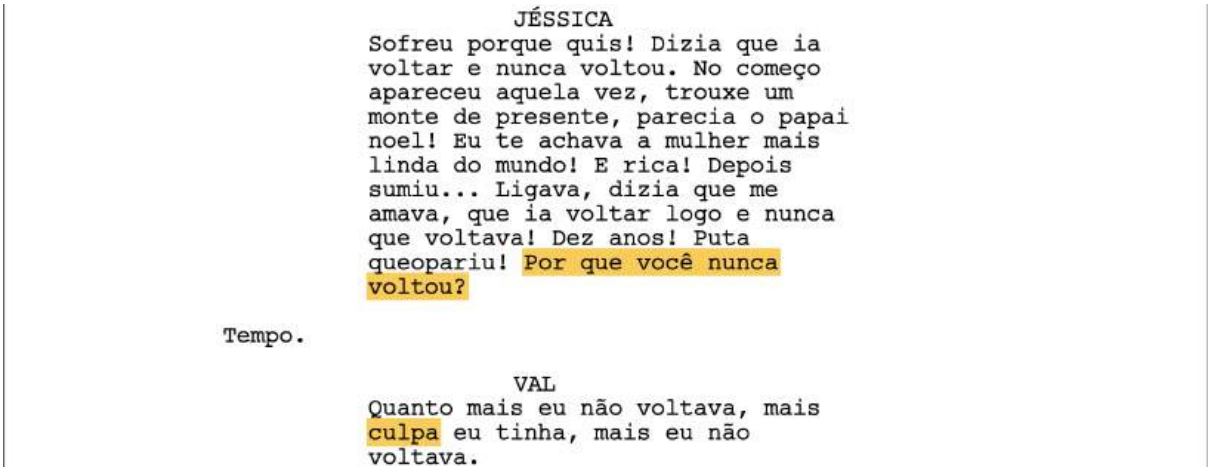
A questão da consciência de Val sobre suas ações já é um aspecto mais complexo. Como já tratado, há duas características de mudança em seu comportamento: uma é a sujeição, presente na relação de trabalho; e a outra é a passividade, diante da falta com Jéssica. A sujeição Val corrige pedindo demissão, roubando a garrafa térmica e vislumbrando um novo tipo de trabalho; já a passividade, ela corrige também pedindo demissão, mudando-se para morar com a filha e mandando trazer o neto. Obviamente, um aspecto está diretamente relacionado ao outro, mas em termos de consciência, eles funcionam de forma diferente, aparentando consequentemente formas de trama distintas.

Recorde-se que Friedman (1975, p. 87) explica que o comportamento errante do(a/e) protagonista na Trama de Amadurecimento (onde o erro é inconsciente) – é "resultado da inexperiência e da ingenuidade ou mesmo de absoluta equivocidade". É evidente que Val tem uma ingenuidade – como já dito, típica da Virgem (HUDSON, 2010, n.p.) – que permite sua sujeição e que é confrontada com outra forma de pensar a relação de classe, através do discurso e do comportamento de Jéssica. Inclusive, para caracterizar a mudança de Val, Souto (2019, p. 180) usa de forma muito pertinente a palavra "emancipação", que condiz perfeitamente com "amadurecimento". Portanto, a falta de consciência sobre sua sujeição

parece apontar *Que horas ela volta?* para uma Trama de Amadurecimento. Mas apenas parece.

Recorde-se também que, na Trama de Provação (onde o erro é consciente), a personagem inicialmente "é pressionada de uma forma ou de outra a comprometer ou renunciar aos seus fins e métodos nobres" (FRIEDMAN, 1975, p. 88). No caso de Val, é sua relação com a filha que fica comprometida, decorrente de uma pressão financeira. Val é pressionada a deixar Jéssica para sustentá-la e se mantém passiva diante dessa ausência, sem voltar para a filha. Nesse dilema não há ingenuidade, nada disso se aproxima da Trama de Amadurecimento. Há sim uma pressão imensa confrontando Val e apontando *Que horas ela volta?* para uma Trama de Provação.

Um aspecto que corrobora com isso é a presença de culpa. Ao expor um sentimento de culpa (fig. abaixo), Val atesta a consciência sobre seus atos, pois só sente culpa quem tem consciência. Val pode até ser ignorante em relação a sua sujeição, mas ela sempre teve consciência sobre o prejuízo de sua ausência na relação com Jéssica. Isso fica exposto em sua resposta ao confronto da filha [**ataque de aliado(a/e)**], na cena 108:



JÉSSICA
Sofreu porque quis! Dizia que ia voltar e nunca voltou. No começo apareceu aquela vez, trouxe um monte de presente, parecia o papai noel! Eu te achava a mulher mais linda do mundo! E rica! Depois sumiu... Ligava, dizia que me amava, que ia voltar logo e nunca que voltava! Dez anos! Puta queopariu! Por que você nunca voltou?

Tempo.

VAL
Quanto mais eu não voltava, mais culpa eu tinha, mais eu não voltava.

*Fig. 118 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 85)*

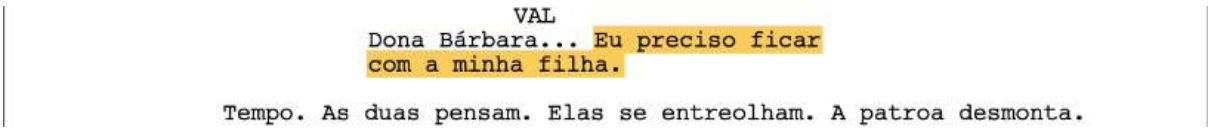
Há então esses dois aspectos que parecem permitir o enquadramento do roteiro de Muylaert tanto em uma Trama de Amadurecimento, quanto em uma Trama de Provação. Entretanto, analisando mais profundamente a história, percebe-se que a sujeição não é o aspecto principal. Retomando as etapas **preço da conformidade** / **fraqueza e necessidade** – onde a personagem exprime a supressão do seu verdadeiro eu, que está arruinando a sua vida – Val não se ressente por sua sujeição. Sua tristeza nada tem a ver com suas condições de trabalho. Ela se ressente única e exclusivamente pela distância da filha.

Nessa articulação de fatores, a sujeição de Val funciona apenas para intensificar o desprezo de Jéssica por ela e afastar ainda mais a filha, na medida em que é prejudicada pela submissão da mãe, que aceita resignada as restrições veladas ou claramente impostas. São elas: não aceitar o que é oferecido pelos patrões, não comer na mesa, não tomar o sorvete de Fabinho, não entrar na piscina, não ficar no quarto de hóspedes e não passar da cozinha.

A submissão de Val é, então, um problema maior para Jéssica do que para a própria Val. Isso nem sequer era uma questão antes da chegada da filha. Só se torna um problema para a protagonista – de forma indireta – ao passo em que afeta negativamente o sentimento de Jéssica pela mãe. A percepção de sua sujeição é, portanto, um aspecto que está subordinado a impulsionar sua atitude de ficar com Jéssica.

Vale ressaltar que essa análise não diminui a magnitude da problemática social sobre as condições de trabalho em que inúmeras domésticas estão submetidas, mas apenas particulariza o objeto. Nesse recorte, nessa história em particular, essa questão social não é o ponto central. Val tem esse conteúdo interiorizado, sistematizado, impassível de questionamento. E é justamente isso que Jéssica vem quebrar.

No final da história, mais uma vez a sujeição se mostra um aspecto auxiliar à passividade, no arco de Val. Pois ela não pede demissão para obter justiça, punir a patroa ou algum tipo de compensação. Val nem sequer pontua à patroa suas questões de submissão. O único aspecto de sujeição que Val não suporta mais ao final é a falta de tempo, pois isso sim impacta diretamente na relação com Jéssica. Se continuasse a trabalhar naquela casa, Val não teria tempo suficiente para estar com a filha. Isso fica explícito na cena 114 quando, depois de a patroa insistir para que sua funcionária fique, lhe oferecendo até um aumento, Val revela seu verdadeiro motivo de pedir demissão:



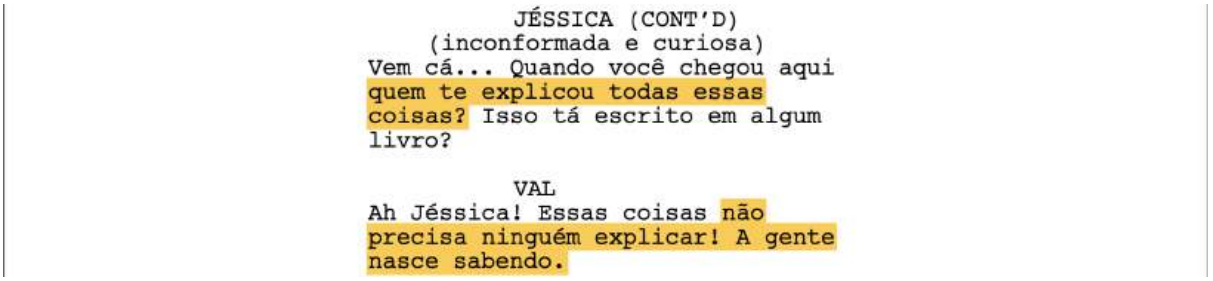
VAL
Dona Bárbara... Eu preciso ficar
com a minha filha.

Tempo. As duas pensam. Elas se entreolham. A patroa desmonta.

*Fig. 119 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 91)*

Além do mais, o problema social das condições de trabalho das empregadas domésticas é tão complexo que a ingenuidade de Val sobre sua sujeição também pode ser encarada como grande inteligência emocional e experiência de vida como pessoa subalterna, que busca manter a conjuntura para não ser (ainda mais) prejudicada. Em uma suposição realista, se Val fosse uma pessoa com consciência de classe quando partiu para São Paulo,

talvez nem tivesse conseguido se manter naquele emprego e consequentemente sustentar a vida de Jéssica. Essa ideia pode ser extraída de uma fala de Val, da cena 73A, ao rebater um **ataque de aliado(a/e)** disparado pela filha:



JÉSSICA (CONT'D)
(inconformada e curiosa)
Vem cá... Quando você chegou aqui quem te explicou todas essas coisas? Isso tá escrito em algum livro?

VAL
Ah Jéssica! Essas coisas não precisa ninguém explicar! A gente nasce sabendo.

*Fig. 120 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 59)*

No filme, esse argumento é ainda corroborado ao final da mesma cena, quando Val expõe a Raimunda, que também é empregada doméstica, o incidente de Jéssica ter caído na piscina dos patrões. Raimunda imediatamente exclama: "Vixe Maria!". Essa reação reafirma a consciência coletiva dessa classe sobre os limites socialmente esperados na relação entre empregado e patrão. Todavia, se por um lado há uma consciência do risco de suas ações, por outro, uma ignorância sobre sua subordinação.

Retomando, já que, em Val, a sujeição (inconsciente) é um aspecto auxiliar no seu dilema e a passividade (consciente) é o aspecto principal, *Que horas ela volta?* se enquadra, dentro dos conceitos de Friedman, em uma Trama de Provação, que tem sua descrição completa como:

> Uma personagem simpática, forte e determinada que é pressionada de uma forma ou de outra a comprometer ou renunciar aos seus fins e métodos nobres: ela tem uma escolha entre perder a coragem e aceitar o suborno, ou manter-se firme e sofrer as consequências. Ela vacila, e a trama gira em torno da questão de saber se ela permanecerá ou não firme. Nossas simpatias aqui são curiosamente agravadas, uma vez que ela se coloca em perigo de infortúnio se persistir, e a tentação que ela resiste, se cedesse, melhoraria seu bem-estar material. Assim, achamos que ela deveria desistir e salvar o pescoço, mas se o fizer, pagará o preço de perder o respeito próprio e também o nosso respeito por ela. Quando ela faz a única escolha correta, terminamos com um sentimento de satisfação por nossa fé nela ter sido justificada (FRIEDMAN, 1975, p. 88).

A partir dos conceitos de Weiland, o processo de individuação de Val – isto é, seu arco – é positivo. Ela começa acreditando em uma mentira e, ao longo da história, sua crença é desafiada, até que finalmente derrota seus demônios internos. A mentira inicial em que Val acredita é achar que faz o melhor para a filha, ao provê-la à distância, enquanto terceiriza seus cuidados a uma outra pessoa. Os sintomas da mentira de Val são culpa por ter deixado

Jéssica (aspecto já mencionado); vergonha, também diretamente associada a isso; e o consequente medo da reação da filha ao possível reencontro.

Val vai de uma pessoa submissa, passiva e distante da filha a uma pessoa insubordinada, obstinada e presente na vida de Jéssica. Pode parecer um exagero caracterizar Val desta forma ao final, sobretudo por ela se manter ainda uma pessoa humilde e afável em sua forma de ser e agir. Entretanto, é preciso analisar suas ações em si, independente da forma como age. O fato é que – mesmo se portando, como sempre, de forma gentil e respeitosa com a patroa – ela decide de forma categórica sua auto-demissão para morar com a filha, livra-se da condição de submissão daquele emprego, rouba a garrafa térmica dada à patroa e manda Jéssica trazer o neto.

Recapitulando, até aqui esta seção aprofundou a questão sobre as fraquezas de Val modificadas ao longo de seu arco (sujeição e passividade); percebeu a presença ou ausência de consciência sobre cada uma delas; apontou o aspecto principal (passividade); identificou a forma de trama e a carga de valor do roteiro de Muylaert (Trama de Provação e arco positivo); e tratou do motivo por que Val deixa a filha. Agora será examinado mais a fundo por que ela não volta, isto é, a causa da passividade de Val. Essa informação é de extrema importância pois exprime a qualidade e a força de seu dilema.

Muylaert (2019, p. 24) queria que Val não voltasse por causa do marido – por supostamente ele ter ficado com a irmã de Val – e era assim que acontecia em uma versão anterior do roteiro. Porém, isso teria dado um tom desagradavelmente melodramático a essa história com características realistas e poderia atrair uma certa antipatia do público para Val. Mesmo que não se tratasse de mera vaidade, que fosse uma mágoa de uma traição, ainda assim seria difícil aceitar, sem nenhum tipo de julgamento, que por isso Val abandonasse a filha. Segundo Muylaert (2019, p. 23), essa motivação acabou saindo do roteiro, porque a história "foi secando". Com isso, a justificativa de Val não voltar acabaria ficando sem clareza.

Camila Márdila, intérprete de Jéssica, cuja mãe também é nordestina, fala com admiração sobre essa falta de clareza:

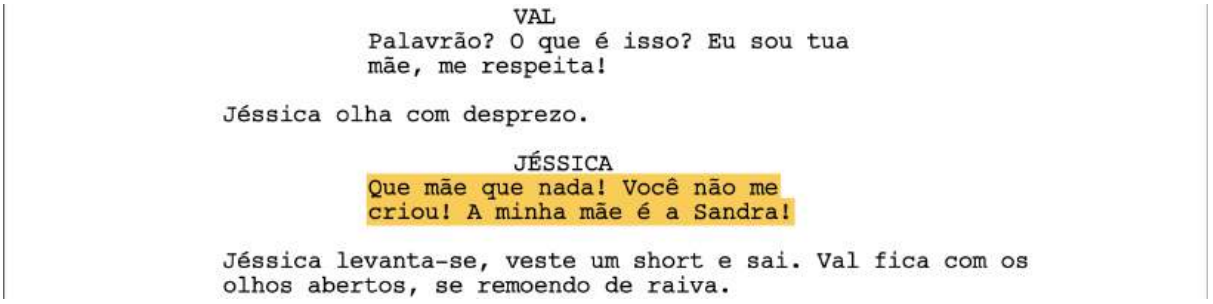
> Isso eu acho tão incrível, hoje em dia. Muitos taxistas com quem eu converso – e muitos nordestinos –, ninguém sabe exatamente a razão de nunca ter voltado. A minha mãe é uma pessoa que nunca voltou. Ela saiu como pau-de-arara do Piauí e ela não consegue voltar para aquele espaço. Acho que tem uma coisa de trauma que fica, de referências do seu passado, de onde você sofreu, e pra onde você não faz questão de voltar, mesmo que

> você sinta muita vontade de voltar. Eu achava isso superpotente na personagem da Val (MUYLAERT; FIGUEIRÓ; SAMPAIO, 2019, p. 24).

Lidar com um trauma é, sem dúvida, estar sob uma forte pressão. Esse depoimento, contudo, reflete um senso geral que não necessariamente abarca a especificidade agravante de Val por ter deixado uma filha pequena para trás. Então, inconformada com a falta de clareza sobre a motivação de Val não voltar para a filha, sua intérprete insiste para que se aponte uma motivação plausível e aceitável, defendendo assim sua personagem. Muylaert (2019, p. 23) conta que Regina Casé não aceitava não saber por que Val não voltou e que a atriz conseguiu inserir, no filme, uma motivação ausente no roteiro:

> Val queria justificar que estava lá por dinheiro. E ela fala isso na cena do quarto, com a Jéssica: "Sandra lhe criou com o dinheiro que eu mandava todo mês para ela, para pagar a sua escola, o seu dentista". Isso não está escrito. A Regina que colocou. E ela quis tanto, que eu deixei ali. Não no final. No final, é só uma embolação emocional. A Regina queria essa justificativa. E nessa parte eu falei: "Ok. É a única hora" (MUYLAERT; FIGUEIRÓ; SAMPAIO, 2019, p. 24).

Essa fala mencionada pela autora foi acrescida no filme à cena 82 do roteiro, quando Val rebate o argumento de Jéssica, que alega que sua verdadeira mãe é Sandra, quem a criou. No filme, além da fala mencionada por Muylaert, a argumentação de Val continua: "Sandra ficou com a parte boa. Sandra ficou de junto de tu e eu aqui, só trabalhando, ralando". Já no roteiro, não há nada disso, o diálogo se encerra com a fala de Jéssica:



VAL
Palavrão? O que é isso? Eu sou tua mãe, me respeita!

Jéssica olha com desprezo.

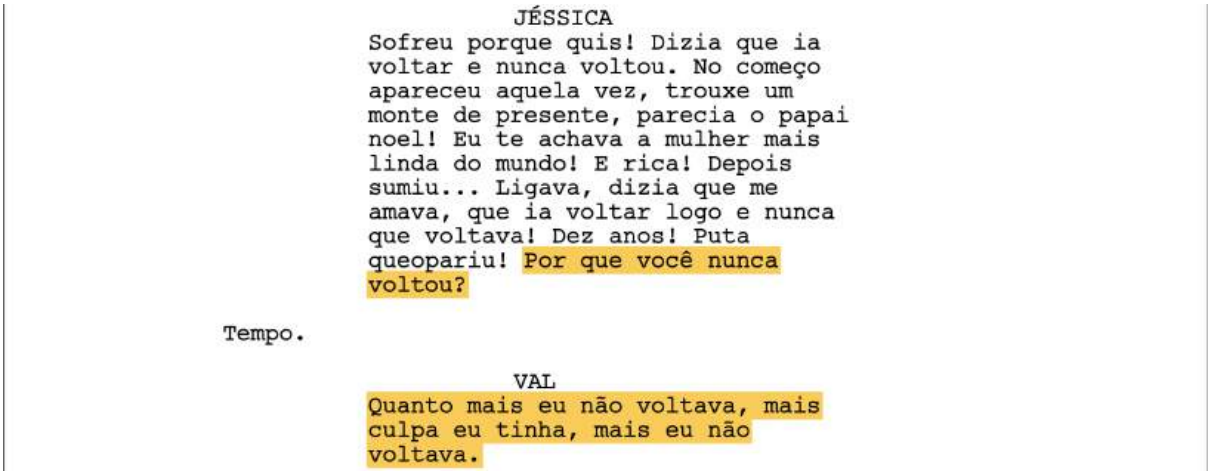
JÉSSICA
Que mãe que nada! Você não me criou! A minha mãe é a Sandra!

Jéssica levanta-se, veste um short e sai. Val fica com os olhos abertos, se remoendo de raiva.

*Fig. 121 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 70)*

A contribuição da atriz é muito feliz, porque, além de expressar a motivação do ato de ter se afastado, também reforça o motivo da permanência do distanciamento. Da mesma forma que se entende por que Val deixa sua cidade natal, se afastando da filha, também se compreende que ela não volta pelo mesmo motivo, continuando com a mesma estratégia adotada: manter Jéssica sob os cuidados de outra, enquanto provê a filha de longe. A carência financeira impõe um conflito por sobrevivência e expõe um dilema mais forte e mais realista do que os outros cogitados.

O que Muylaert se refere como “embolação emocional” do final está presente na resposta de Val àquele confronto de Jéssica (cena 108):



JÉSSICA
Sofreu porque quis! Dizia que ia voltar e nunca voltou. No começo apareceu aquela vez, trouxe um monte de presente, parecia o papai noel! Eu te achava a mulher mais linda do mundo! E rica! Depois sumiu... Ligava, dizia que me amava, que ia voltar logo e nunca que voltava! Dez anos! Puta queopariu! Por que você nunca voltou?

Tempo.

VAL
Quanto mais eu não voltava, mais culpa eu tinha, mais eu não voltava.

*Fig. 122 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 85)*

No filme, essa resposta é ainda mais embolada e mais tragicômica. Diante da pergunta de Jéssica, Val responde: “Tu não sabe minha agonia. Quanto mais eu não voltava, mais eu queria voltar. Aí passava o tempo, eu não voltei, aí mesmo é que eu não voltava...” Por fim, Val ainda completa: “Eu vou lhe dizer uma coisa: um dia... deus me livre! Deus me livre! Mas um dia tu vai entender direitinho tua mãe”.

Seria um equívoco tentar definir exatamente o que essa confusão, esse receio de Val e o suposto futuro entendimento de Jéssica querem dizer, pois não fica explícito e a autora fez questão que assim o fosse. Porém, há algumas inferências possíveis. Isso poderia estar expressando um trauma, como sugerido por Márgila; uma vergonha de Val por ainda não ter voltado (e quanto mais não se volta, mais a vergonha cresce); e até um medo de como seria a recepção da filha à sua volta, pelo ódio da ausência da mãe (que, da mesma forma, cresce proporcionalmente ao tempo de ausência).

De todo modo, quando, ao final da história, Val opta por ficar com Jéssica em detrimento do emprego, as condições já são outras. Ela já foi confrontada com o ódio e o desprezo de Jéssica, sua vergonha já foi ao ponto máximo e o medo já não é mais da recepção da filha, mas sim de perdê-la para sempre. Além disso, o público supõe que, depois de anos trabalhando, Val tenha conseguido juntar algum dinheiro ou que tenha valores acumulados a receber, como o FGTS[37]. Isso inclusive fica expresso na resposta final da patroa ao pedido de demissão de Val (cena 114):

[37] Fundo de Garantia do Tempo de Serviço.

Tempo. As duas pensam. Elas se entreolham. A patroa desmonta.

DONA BÁRBARA
Então tá certo. Vamos te pagar tudo o que você tem direito.

*Fig. 123 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 91)*

O público então conclui que Val adquiriu condições materiais minimamente suficientes para renunciar àquela fonte de renda, ao menos provisoriamente, até encontrar uma nova forma de se sustentar. A história deixa claro que a vida não está ganha, que Val ainda precisa trabalhar. Tanto é que Jéssica, apesar de feliz, questiona sobre as novas perspectivas da mãe. Val, por sua vez, se mostra ciente do problema, embora, para ela, isso já não tenha a mesma importância de outrora:

VAL
Pedi demissão.

JÉSSICA
(chocada e alegre)
E agora?

VAL
(tentando ser forte)
E agora, vamos ver. Vou dar um jeito. Sabe que eu sempre quis fazer um curso de massagem? Quem sabe. Mas também... não tô com pressa... Ela me pagou tudo o que eu tinha direito. Bota uma água ai pro café.

*Fig. 124 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 92)*

Nem aquela fala da patroa sobre pagar tudo que Val tem direito, nem esta fala de Val confirmando o pagamento estão presentes no filme. Entretanto, isso não compromete a compreensão, porque essas informações ficam subentendidas. De qualquer forma, entende-se que as condições financeiras de Val já não são mais as mesmas.

Além disso, Val descobriu um novo talento para massagem, que lhe permitiria trabalhar em condições menos submissas e mais independentes, ainda que possivelmente na informalidade. Do mesmo modo, as condições de Jéssica também mudaram. Ela agora é adulta, teve uma educação emancipadora e se prepara para cursar uma excelente universidade, ou seja, suas perspectivas são muito melhores (mesmo que a médio prazo) do que as da mãe quando se mudou para São Paulo.

A teoria de Mckee, vista anteriormente, sobre ideia governante irônica – histórias que expressam finais positivos e negativos ao mesmo tempo (embora com predominância de um ou de outro) – traz como exemplo apenas a Trama de Reforma (ou Trama de Redenção). Mas, pode-se classificar a Trama de Provação também como possuidora de uma ideia governante

irônica, no caso uma ironia positiva. Tecnicamente falando, Val não alcança seu objetivo inicial de manter seu emprego, pois percebe a tempo a derrocada de sua alma para onde isso a estava levando e abandona o que uma vez desejou para realizar sua necessidade mais profunda. Então, de acordo com Mckee (2006, p. 128) sobre histórias com ideia governante irônica, perdendo, Val vence.

No entanto, para Souto (2019, p. 178), "esse final feliz guarda muitas ambiguidades". A autora faz uma série de críticas sobre como o enredo de *Que horas ela volta?* é resolvido – principalmente sobre a relação de classe, objeto de seu estudo – as quais serão abordadas agora. Para ela e alguns outros autores que embasam seu ponto de vista, a história deixa a desejar, criando uma expectativa por uma solução coletiva em termos de classe social, mas frustrando o público com uma solução em âmbito familiar.

> Se por um lado o final brinda o sucesso de Jéssica no vestibular e a reunião da família outrora apartada, por outro a resolução da invasão pela separação entre as classes talvez seja uma saída apaziguadora ou no mínimo individual, já que toda uma estrutura permanece inabalada e o opressor é pouco afetado. O final feliz coincide com o pedido de demissão, ou seja, o encerramento da condição de empregada doméstica para Val. Mas Dona Bárbara provavelmente contratará outra empregada, que estará submetida às mesmas condições de Val. Outra sofrerá em seu lugar (SOUTO, 2019, p. 181).

Como já falado na seção de engenharia narrativa reversa, nas etapas **re-ordenação (resgate)** / **auto-revelação**, realmente não há uma dupla reversão na história, isto é, de fato a família (a elite econômica) não passa por uma autocrítica e não é afetada – salvo pela ausência de Val a partir de sua demissão. Existe uma atitude de rebeldia de Val contra a patroa, presente no roubo da garrafa térmica, que dentro do contexto da história, soa muito satisfatória e funciona muito bem, mas obviamente se trata de um ato que não traz nenhum aprendizado para a classe dominante, nem sequer um dano propriamente dito.

Para Souto (2019, p. 181-182), o final de *Que horas ela volta?* é insuficiente, pois, segundo a autora, "Jéssica não está ali apenas como uma garota, o filme tem pretensões de síntese ao colocá-la como representante de uma geração, fruto de um contexto sócio-histórico, de um governo. Jéssica são muitas e muitos, são milhares". Para reforçar sua argumentação, Souto ainda evoca o discurso de Muylaert, que dedica um prêmio[38] "'às Jéssicas', ao então ex-presidente Lula e à ex-presidenta Dilma Rousseff" (SOUTO, 2019, p. 182).

[38] Prêmio recebido pelo jornal *O Globo*, em 23 de março de 2016.

No entanto, embora o discurso de Muylaert seja absolutamente legítimo e importante, agregando potência sócio-política ao evento fílmico a partir da reverberação do discurso de uma personagem, isso não muda nada em relação à história. O autor não tem poder *a posteriori* de alterar a pretensão ou intenção de uma obra. Roland Barthes (*apud* SANTOS, 2007, p. 96) explica que o autor existe para produzir e não explicar a obra. Ele também não tem uma existência que preceda ou que exceda a escritura. Toda obra é "eternamente escrita aqui e agora" (BARTHES, 2004, p. 61).

Umberto Eco (2005) reconhece que toda obra tem três intenções: a do autor (*intentio auctoris*), a do leitor (*intentio lectoris*) e a do texto (*intentio operis*). Para uma teoria da interpretação, Eco (2005, p. 100) enfatiza a irrelevância da intenção do autor e requisita os direitos do texto. A *intentio operis* se apresenta na coerência entre as partes da própria obra (SANTOS, 2007, p. 103). A intenção do texto não só ignora a intenção do autor, como também controla as possibilidades interpretativas do leitor. Quando se despreza a *intentio operis*, está-se apenas fazendo uso do texto ou então caindo no que Eco denomina "superinterpretação", isto é, "numa extrapolação, numa exegese que não se respalda nos elementos textuais, mas apenas nos desejos do leitor" (DUARTE, 2007, n.p.).

A análise feita por Souto sobre as relações de classe em *Que horas ela volta?* são muito pertinentes. Mas quando ela evoca o que seria a pretensão de síntese da história, acaba ignorando particularidades e elementos narrativos e estéticos presentes na obra, que são fundamentais para a compreensão de sua coerência interna. Dessa forma, a autora deixa emergir uma expectativa, não completamente, mas um tanto descompassada com a história. Neste caso, Souto estaria incorrendo em uma "superinterpretação" (ECO, 2005).

> Como provar uma conjetura sobre a *intentio operis*? A única forma é checá-la com o texto enquanto um todo coerente. Essa ideia também é antiga e vem de Agostinho (*De doctrina christiana*): qualquer interpretação feita de uma certa parte de um texto poderá ser aceita se for confirmada por outra parte do mesmo texto, e deverá ser rejeitada se a contradisser. Neste sentido, a coerência interna do texto domina os impulsos do leitor, de outro modo incontroláveis (Eco, 2005, p. 76).

Uma evidência de possível equívoco técnico de ponto de vista se revela quando Souto (2019, p. 195) afirma que *Que horas ela volta?* tem uma protagonista adolescente e logo depois confirma Jéssica como personagem principal (SOUTO, 2019, p. 196). Supõe-se que a autora esteja se referindo a um protagonismo (figurado) do movimento de invasão, pois é no capítulo sobre personagens invasores que ela aborda o filme de Muylaert. Seria coerente até se falar em protagonismo de subtrama. Entretanto, associar o protagonismo da história como

um todo à Jéssica, sem a ressalva de estar se referindo a uma subtrama ou a um sentido figurado, gera confusão e soa como um equívoco.

Jéssica é a protagonista da subtrama da história e de sua própria jornada de confrontação com uma sociedade desigual e segregadora, através do conflito com os patrões de Val e com a própria mãe, que interiorizou esses valores deturpados. A garota é uma personagem bastante ativa e disparadora da transformação de Val. Porém, Jéssica definitivamente não é protagonista da trama principal – com maior volume, importância e que conduz a história – não é portadora do ponto de vista do enredo, nem realiza arco de personagem. Apenas Val é quem muda. Em diálogo com a teoria de Weiland, Jéssica tem um arco plano, trata-se de uma personagem que "já tem domínio sobre a Verdade e usará essa Verdade para superar os desafios da trama – e, provavelmente, para transformar um mundo repleto de mentiras" (WEILAND, 2016, n.p.).

Nenhuma argumentação pode suplantar as óbvias evidências de que Val é a protagonista de *Que horas ela volta?*. Além disso, o final da trama precisa ser verossímil com o próprio enredo e coerente com sua estrutura. Embora a transformação de Val se dê a partir dos questionamentos de Jéssica e do abismo que vai se criando entre elas, a história é sobre uma mãe superando a submissão **para reconquistar a filha**. E não se trata de qualquer mãe, mas uma com determinadas limitações (principalmente sobre consciência de classe), um retrato inclusive bastante realista. Porém, uma mãe com uma grande inteligência emocional, capaz de reverter sua situação inicial e abrir caminho para curar a ferida de sua alma. E isso já é imenso!

Curiosamente, em seguida, Souto (2019, p. 197-198, 200) afirma o protagonismo de Val e a perspectiva da história alinhada a esta personagem, o que comprova não se tratar de uma inversão completa de seu ponto de vista. Mas, independente do que tenha feito a autora associar o protagonismo à garota, parece estar relacionado a um suposto desejo de que o tema e os valores que Jéssica carrega (as questões de classe que Souto aborda) fossem os pontos centrais da história.

Outro problema de interpretação e ponto de vista fica evidente quando Souto aborda os diferentes significados do título *Que horas ela volta?*, a partir da ideia de retorno que ele expressa. A autora evidencia a dubiedade sobre a quem o título se refere e identifica duas possíveis interpretações:

> A frase “que horas ela volta?” é dita no filme por Fabinho a respeito de sua mãe para Val, que conversa com Jéssica ao telefone, numa cena que acentua a ciranda da troca de mães, nunca presentes para seus próprios filhos. Com o desenrolar da trama, o retorno aponta também para a aparição de Jéssica, filha deixada no Nordeste há uma década, cobrando os cuidados da mãe. O “ela” em *Que horas ela volta?* se refere, portanto, primeiro a Bárbara, para depois significar Jéssica (algo parecido ocorre com o título em inglês, *Second mother*, “segunda mãe”, que poderia ser tanto Val, mãe postiça de Fabinho, quanto Jéssica, que se revela grávida ao final) (SOUTO, 2019, p. 230.

Apesar de trazer dois sentidos interessantes e plausíveis para o título original, o que não anula nenhum outro possível, a autora não menciona a principal referência que o título parece fazer. A frase “que horas ela volta?” seria, acima de tudo, um questionamento de Jéssica em relação a Val e não o contrário. Quem saiu foi Val e quem volta é quem se foi. É sobre Val, não sobre Jéssica. Essa ideia carrega o tema central da história – de uma mãe superando a submissão para reconquistar a filha – e fica explícita no diálogo em que Jéssica confronta Val, em um dos momentos (cena 108), da etapa **ataque de aliado(a/e),** como já visto.

JÉSSICA
... Você tem idéia de quanto eu sofri por sua causa?

VAL
Eu também sofri.

JÉSSICA
Sofreu porque quis! Dizia que ia voltar e nunca voltou. No começo apareceu aquela vez, trouxe um monte de presente, parecia o papai noel! Eu te achava a mulher mais linda do mundo! E rica! Depois sumiu... Ligava, dizia que me amava, que ia voltar logo e nunca que voltava! Dez anos! Puta queopariu! Por que você nunca voltou?

*Fig. 125 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 85)*

No filme, essa ideia fica ainda mais clara, com uma pequena modificação no meio dessa última fala de Jéssica, reforçando o significado do título: “Aparecia lá cheia de presente na mão, me dizendo isso, me dizendo aquilo. Depois me deixava feito idiota lá, perguntando: ‘ah, que horas que mãinha volta? Que horas que ela volta?’”. Essa exposição literal do título na fala de Jéssica, parece confirmar seu principal significado.

O fato de Val nunca ter voltado, e de Jéssica ser quem vai, desterritorializa a pergunta, que, por extensão metafórica, passa a incidir sobre o afeto. Em vez de significar “que horas ela volta para casa/para cá?”, passa a significar “que horas ela volta a ser minha mãe/cuidar

de mim?". Ainda assim, o significado principal do título se mantém, preservando o mesmo vetor de Jéssica para Val.

Há ainda uma outra possibilidade de interpretação que seria, aí sim, sobre Jéssica, mas, nesse caso, da patroa questionando Val a respeito de quando a filha dela voltaria para a casa, em Pernambuco, e deixaria a família em paz. Apesar de também plausível, obviamente essa é uma interpretação muito menos relevante diante do tema central da história, mas que contribui para mostrar que se trata realmente de um título muito feliz, que suscita algumas ricas possibilidades de interpretação.

Souto (2019, p. 180) também aborda uma questão de gênero, ao apontar que, assim como no final de *Que horas ela volta?*, "a mulher muda de lugar, mas é sempre devolvida ao recôndito do lar, seja criando as suas crianças, seja as dos outros". De fato, essa percepção sobre a reterritorialização da mulher é extremamente relevante, na medida em que, como alerta a autora, a trama repete a velha tendência de associar a mulher ao histórico papel de cuidadora, de pessoa que serve.

Entretanto, a crítica incutida no discurso de Souto parece, nesse ponto, ignorar a interseção que essa questão de gênero faz justamente com seu objeto de estudo, a questão de classe, especialmente se tratando de uma obra com intenções realistas. A luta feminista se insurge contra a sociedade exigir esse papel da mulher e formá-la para acreditar que esse seja o único caminho. Todavia, existem mulheres para as quais a felicidade é justamente poder cuidar dos filhos, principalmente aquelas de classe social baixa, que, assim como Val, muitas vezes têm o direito de ser mãe impedido.

A autora segue sua crítica à reterritorialização da mulher e defende que "o retorno à casa não corresponde a uma efetiva emancipação" (SOUTO, 2019, p. 180). Porém, a autora não explicita o que, para ela, seria uma efetiva emancipação. Além disso, parece falar de expectativas e valores pessoais – ainda que absolutamente coerentes e também compartilhados coletivamente. Mas, ignora as características e necessidades de outra parcela de mulheres, principalmente as características e necessidades particulares da personagem em questão.

A história expõe os problemas pelos quais Val passa em uma sociedade patriarcal – com pai da filha ausente e abusos morais sofridos no trabalho – e narra essa personagem a superar essas condições e alcançar felicidade. Por isso, não parece correto afirmar que a emancipação de Val não é efetiva, pois não é pequena a auto-libertação que ela promove. É

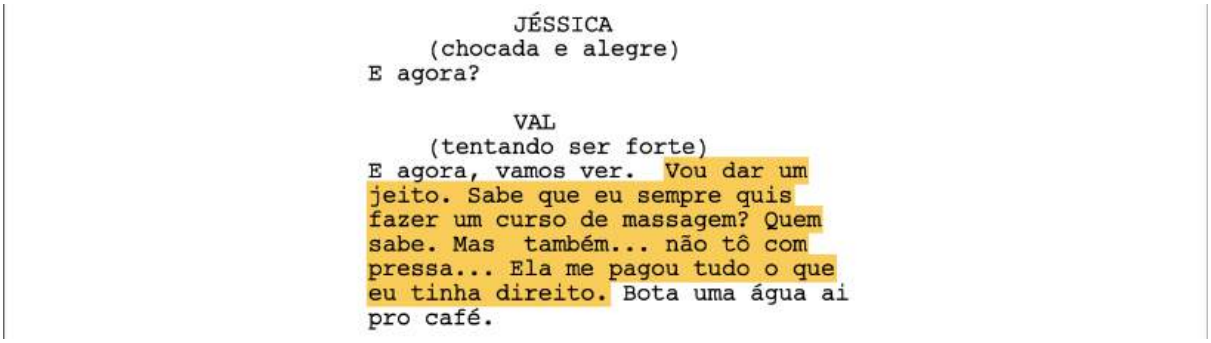
importante se valorizar isso, sobretudo levando-se em conta suas limitações educacionais e principalmente que essa era a emancipação ansiada por ela.

Assim, não parece que críticas nesse sentido, direcionadas ao final da história, sejam pertinentes, pois seu final é completamente coerente com seu início. Qual seria a realização de uma personagem cuja ferida da alma foi ter abandonado sua filha, senão poder enfim cuidar dela? Ainda que se ignore as intenções realistas da obra e se almeje uma perspectiva utópica, a crítica nesse caso poderia ser no sentido de questionar por que criar uma história cuja ferida da mulher seja essa. Para fazer uma crítica sócio-política de forma precisa sobre uma história, é necessário associá-la às questões narrativas e estéticas específicas do enredo, sem ignorar a coerência interna do texto.

Souto (2019, p. 180) também defende que "um novo futuro aguarda Jéssica, mas para Val não parece haver esperanças de mudança significativa". Aqui também a autora não explicita o que seria, em sua opinião, uma mudança significativa. No entanto, para Val, mais do que haver esperanças, a mudança significativa já acontece ao fim da história. A forma como o enredo termina já representa a mudança mais significativa para a vida dela. Val indiscutivelmente consegue transformar aquilo que mais a entristecia.

Sobre uma mudança especificamente socioeconômica – para a qual Souto parece apontar, mas que não se pode conceber como a única mudança significativa, muito menos a principal nesse caso – Val de fato sai de uma condição de trabalho formal, embora infeliz, para possivelmente se arriscar na informalidade. Mas, isso só reitera o caráter realista da história, espelhando uma sociedade que infelizmente tem enfraquecido suas leis trabalhistas e levado inúmeros trabalhadores à informalidade. Uma situação que carrega consigo prós e contras, de liberdade e autonomia por um lado, porém de muita insegurança por outro.

O enredo aborda essa questão de forma esperançosa, apesar de um tanto simplista, Val demonstrando otimismo e tranquilidade quanto à questão financeira. Diante da pergunta de Jéssica sobre como será dali em diante, após a auto-demissão da mãe, sua resposta no filme (objeto de análise de Souto) tem uma sutil diferença em relação ao roteiro. No roteiro, diante da revelação da auto-demissão, o diálogo segue assim:



JÉSSICA
(chocada e alegre)
E agora?

VAL
(tentando ser forte)
E agora, vamos ver. Vou dar um jeito. Sabe que eu sempre quis fazer um curso de massagem? Quem sabe. Mas também... não tô com pressa... Ela me pagou tudo o que eu tinha direito. Bota uma água ai pro café.

*Fig. 126 Roteiro Que horas ela volta? (MUYLAERT, 2013, p. 92*

Já no filme, Val responde: "Sei não. Vou dar meu jeito. Fazer um curso de massagem… Fabinho não diz que eu sou a melhor massagista do mundo? Quem sabe!". Apesar de, no filme, Val não expressar tanta tranquilidade e segurança como no roteiro, ainda assim, o discurso de Val parece contrastar com o argumento de Souto. A autora levanta uma questão para Val, que a própria protagonista não problematiza.

De fato, Muylaert propõe uma resolução narrativa simples quanto à questão financeira de Val, porém, uma resolução verossímil, realista e satisfatória no recorte daquela história. De todo modo, o fato é que Val deixa claro, ao final, que a questão financeira não é mais um problema para ela e a história termina ali. Se Val será bem sucedida ou não no que planeja, não há como saber, a única pessoa que poderia responder a isso seria Muylaert ou um(a) novo(a) autor(a), em caso de uma sequência. De outro modo, qualquer conjectura a partir desse final é mera inferência.

Como explica Souto (2019, p. 181), *Que horas ela volta?* realmente "elogia a família como núcleo social e suporte dos sujeitos, ao passo que revela a fragilidade dos laços de classe". Esse infelizmente é o retrato realista. Ela argumenta que isso é "algo que certamente decepcionaria o Marx de 'Proletários de todo o mundo, uni-vos!'" (MARX; ENGELS *apud* SOUTO, 2019, p. 181). Porém, além de essa questão não ser o foco da história, como já falado, a argumentação de Souto soa também um tanto anacrônica, pois o atual contexto sócio-político-econômico do Brasil é muito distante espaço-temporalmente do contexto de Marx e Engels.

Para Souto (2019, p. 180), o processo pelo qual Val passa, de saída da casa dos patrões para morar com sua filha, cuidando dela e do neto, não inverte por completo lógicas de poder e assimetrias. Essa análise supostamente alinhada à visão marxista não é compartilhada – ou ao menos não completamente – por Gutemberg e Lima, que, por sua vez, encontram em Foucault uma análise alternativa sobre as relações de poder em *Que horas ela*

*volta?*. Como já dito, Foucault (*apud* GUTEMBERG; LIMA, 2017, p. 308) não reconhece o poder como algo ligado apenas à questão de classe [embora Marx e Engels também não] e defende que ele se apresenta nas relações de maneira geral e em todos os microcosmos.

> Inicialmente, há na obra de Anna Muylaert uma relação de poder estabelecida dentro dos princípios clássicos do marxismo, que se sustenta em uma estrutura de classe. [...] No entanto, a chegada de Jéssica bagunça essa estrutura social e o poder, cada vez mais, se torna transitório. Ele se dilui e a gente passa a enxergar como esse poder é exercido, por diferentes personagens, em contextos distintos (informação verbal)[39].

Embora não seja a questão central da obra nem sua intenção apontar uma solução coletiva para a questão das relações de classe, ainda assim é possível extrair uma. A solução sócio-política apontada em *Que horas ela volta?* – dentro de uma perspectiva mais realista e contexto pós-moderno ou da "modernidade líquida" (BAUMAN, 2001) ou da "modernidade tardia" (GIDDENS, 2002) – talvez seja a perspectiva de mudança futura através da educação, representada em Jéssica. Não que não pudesse haver no enredo uma autocrítica (**auto-revelação**) da classe dominante ou alguma punição para ela, como requisita Souto, mas a sugestão deixada pela história soa mais realista do que uma possível ação imediata de Jéssica ou de Val nesse sentido; ou uma assimilação disso por parte dos patrões.

A patroa contratar outra doméstica e tratá-la do mesmo jeito que tratava Val, como prevê Souto, também seria uma continuação realista possível. Mas a nova geração, a geração de Jéssica, não estará mais disponível nem disposta a se submeter a isso. Esse regime em que a empregada doméstica vive onde trabalha (herança direta da senzala) e praticamente vive para trabalhar está ruindo e, por pressões econômicas e trabalhistas, tende a acabar. Inclusive, a arquitetura dos imóveis mais modernos já não prevê mais quarto de empregada.

Entretanto, a elite econômica tem respondido a essa nova configuração arquitetônica, modernizando os mecanismos de distanciamento social e espacial entre classes no ambiente doméstico. Áreas comuns do térreo ou do subsolo de edifícios ainda mais modernos de alto luxo no Brasil, principalmente em São Paulo, vêm ganhando vestiários e banheiros exclusivamente para funcionários domésticos ou têm estendido a domésticas o uso daqueles que antes eram destinados somente para porteiros e zeladores.

O objetivo prático e simbólico é que a trabalhadora chegue da periferia com suas roupas comuns, utilize o vestiário do condomínio para se trocar e suba pelo elevador de

[39] Comunicação feita por Alisson Gutemberg no curso "O sentido do filme" da plataforma cinemacomteoria.com.

serviço já trajada com o uniforme de trabalho. Esse mecanismo impede que o corpo da trabalhadora extravase a realidade do transporte público para dentro do ambiente asséptico do imóvel e evita que sua personalidade se misture com a da vida social dos habitantes do mesmo – já que ela não utilizará um quarto ou um banheiro do apartamento para trocar de roupa e guardar seus pertences.

A segregação de dentro dos imóveis (no quartinho dos fundos) agora está sendo deslocada para a infraestrutura do condomínio, mantendo a lógica de invisibilidade da figura humana trabalhadora e de apagamento de sua subjetividade. Note-se que arquitetura é justamente a profissão almejada por Jéssica. A solução apontada pela história de Muylaert é, portanto, a educação das classes baixas e isso sim parece uma solução muito mais poderosa do que uma autocrítica da elite econômica.

Apesar de Souto adentrar profundamente as questões sociais envolvidas em *Que horas ela volta?*, em nenhum momento, a autora discute a questão do conflito interno de Val em relação à filha, gerador do arco de personagem e solucionador do arco externo. Decerto Souto não se propõe a isso, embora chegue a abordar uma tristeza de Val no início da história. Porém, a tristeza a qual a autora se refere é aquela diante da recusa da patroa em usar, na festa para os convidados, o presente dado por Val; e com sua frustração em iniciar vários diálogos com a patroa nunca concretizados, em um claro silenciamento da pessoa subalterna (SOUTO, 2019, p. 178). É evidente que esse sentimento é perceptível e legítimo. Entretanto, na história contada, nada disso se compara à tristeza que Val sente por ter deixado sua filha para trás.

A tristeza fruto de sua condição subalterna é um sentimento que Val carrega sem afetar sua jornada de vida – o que pode ser encarado como uma lamentável resignação; mas também como uma pujante resiliência, fruto de grande inteligência emocional e digna de um caráter forte, que foi deformadamente moldado pelo poder opressor, porém, que se mantém vivo e resistindo. Entretanto, a tristeza pela filha lhe corrói a alma e pulsa em cada gatilho acionado. Essa é a questão central de Val. É essa ferida que ela precisa curar para se realizar e ser feliz; e é a única que reproduz o arco de personagem.

Entende-se que a proposta de Souto seja fazer uma análise sobre as relações de classe envolvidas em *Que horas ela volta?* – e o faz com muita lucidez e contundência. Todavia, este estudo entende que nenhuma proposta de síntese de história deve se abster de considerar seus elementos narrativos e estéticos fundamentais. Candido (1972, n.p.) é contundente ao

defender que “no plano crítico, [...] o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise da sua composição, não da sua comparação com o mundo”.

Se, por um lado, essa afirmação pode ser estendida a qualquer gênero literário, sobretudo àquele que se propõe a contar uma história; por outro, essa declaração um tanto categórica também é passível de questionamento. Contudo, o mais importante aqui é reconhecer que não se pode fugir às intenções do texto, e elas só se encontram dentro do mesmo. A coesão interna da obra jamais deve ser ignorada. Subestimá-la pode acarretar equívocos de interpretação e limitar o poder da história.

O processo de individuação de Val traz à tona questões importantes e atinge um nível de conflito extrapessoal (a luta de classes), mas o centro da história tem um viés mais psicossocial do que sócio-político. Por outro lado, Jung destaca a relação causal entre o indivíduo e a coletividade. O autor explica que, embora a individuação seja uma necessidade natural que objetiva o desenvolvimento da personalidade individual, “uma vez que o indivíduo não é um ser único, mas pressupõe também um relacionamento coletivo para sua existência, também o processo de individuação não leva ao *isolamento*, mas a um relacionamento coletivo mais intenso e mais abrangente” (JUNG, 2013, p. 468, grifo do autor). Nesse jogo, Jéssica modifica Val, que – dentro das características da personagem e de acordo com a história contada – se transforma e remodela seu entorno, alterando seu caminho.

# CONCLUSÃO

Esta dissertação investigou a construção do arco de personagem e suas implicações para o discurso narrativo, para a estrutura da história e para as questões de gênero. A pesquisa confirmou a centralidade do conflito interno como condição essencial do arco de personagem, demonstrando que a transformação subjetiva do protagonista não constitui um efeito acessório da trama, mas um elemento estruturante da narrativa. Nesse sentido, o conceito de tridimensionalidade proposto – articulando caracterização, ação e aflição – apresentou-se como uma formulação sintática diretamente vinculada à estrutura narrativa e ao arco de personagem.

A análise do debate histórico entre trama e personagem permitiu esclarecer que a oposição tradicional entre esses polos tende a obscurecer o problema central. Não se trata de determinar a primazia de um elemento sobre o outro, mas de compreender que ambos operam em níveis distintos da narrativa, ainda que diretamente conectados. A partir dessa distinção, tornou-se possível compreender o arco de personagem como um processo estrutural, que exige previsão, desenvolvimento progressivo e resolução simbólica, incidindo diretamente sobre o discurso narrativo, o tema e o argumento moral da história.

No exame dos modelos estruturais, demonstrou-se que a Jornada do Herói apresenta problemas tanto de ordem narrativa quanto de gênero. Enquanto trajetória simbólica do herói mítico, ela não contempla experiências associadas ao que a teoria junguiana chama de feminino arquetípico. Além disso, a teoria de Campbell, considerada central neste estudo no que se refere à Jornada do Herói, apresenta problemas de cunho machista. Paralelamente, foram explicitados os limites conceituais e políticos da generização dos arquétipos, indicando a necessidade de repensar essa linguagem em direção a abordagens não generizadas mais compatíveis com o contexto contemporâneo.

A generização dos arquétipos mostrou-se problemática não apenas para os estudos da narrativa, mas também para a vida social, ao corromper o próprio conceito de arquétipo e reforçar estereótipos de gênero, segregando, assim, pessoas não binárias, fluidas ou homens que não performam as masculinidades hegemônicas; e relegando às mulheres papéis e posturas historicamente subalternizados. Diante disso, a pesquisa apontou para a pertinência

de uma linguagem não generizada dos arquétipos, capaz de preservar sua função simbólica sem reproduzir discriminação de gênero.

A relação entre arco de personagem, o processo de individuação (Jung) e as jornadas arquetípicas femininas também se revelou um dos pontos mais críticos da pesquisa. Demonstrou-se que essa associação não deve ser compreendida de forma essencialista ou naturalizada, mas como resultado de tradições simbólicas e discursivas historicamente situadas, que privilegiam modos de heroísmo orientados à exterioridade e a transformações objetivas. Essa perspectiva permitiu deslocar o debate do sexo biológico e do gênero identitário para o campo das estruturas simbólicas e narrativas.

O estudo também evidenciou a existência de diferentes tipos de arco de personagem, a partir da adoção de critérios e referenciais teóricos distintos. Inicialmente, analisaram-se os arcos segundo os elementos dramáticos – pensamento ou caráter – conforme a teoria de Friedman. Em seguida, considerou-se a carga de valor do arco – positiva, negativa ou neutra – em consonância com a teoria de Weiland. Essas análises permitiram demonstrar correlações diretas e também divergências entre as duas teorias; bem como associações de alguns tipos de arco de personagem (segundo Weiland) com a teoria junguiana do processo de individuação.

Foi demonstrado, ainda, que a Jornada do Herói apresenta deficiência enquanto estrutura narrativa no que diz respeito à construção do arco de personagem, por oferecer ferramentas insuficientes para esse fim. Essa limitação se verifica tanto no modelo de Propp e de Campbell quanto no de Vogler. Ressalta-se, contudo, que a versão de Vogler apresenta uma evolução em relação ao arco de personagem, que, embora ainda superficial, não se mostra completamente ausente.

Do ponto de vista metodológico, o trabalho evidenciou a pertinência de um método comparativo centrado nos próprios modelos de estrutura narrativa, sustentado por critérios claros para a identificação da previsão de conflitos internos desde as etapas iniciais. A delimitação do objeto aos níveis estruturais e conceituais diretamente associados às etapas dos modelos mostrou-se decisiva para evitar análises impressionistas e garantir rigor crítico na avaliação das propostas examinadas.

Em contraste com a Jornada do Herói, os modelos da Jornada da Heroína (Murdock), da Promessa da Virgem (Hudson) e dos 22 Passos (Truby) demonstraram incorporar, desde sua concepção, tensões e demandas de transformação subjetivas que orientam a progressão

narrativa. Ainda que distintos em suas formulações e objetivos, esses modelos compartilham a centralidade do arco interno como eixo organizador da história, articulando de modo mais consistente estrutura, discurso e transformação subjetiva. Essa convergência confirmou a hipótese de que estes modelos estruturais oferecem ferramentas mais adequadas para a construção do arco de personagem do que aqueles fundamentados na Jornada do Herói e hegemonicamente difundidos no campo audiovisual.

Apesar de os três modelos destacados demonstrarem eficiência na criação de um arco de personagem, apresentam diferenças significativas entre si. A Jornada da Heroína, oriunda de um trabalho de base terapêutica posteriormente incorporado aos estudos da narrativa, mostrou-se essencialmente temática, apresentando limitações no tratamento do tema e, por consequência, em aspectos estruturais. Os 22 Passos, por não imporem um conteúdo temático específico, revelaram maior flexibilidade estrutural. Entre esses dois polos, A Promessa da Virgem apresentou um equilíbrio mais funcional entre estrutura e tema, ao dispor de conteúdo temático arquetípico sem impor a rigidez temática da Jornada da Heroína. A relação desses modelos com tema e estrutura reiterou, assim, a íntima conexão entre esses elementos narrativos.

O estudo de caso do roteiro *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert, permitiu verificar empiricamente as hipóteses formuladas ao longo da dissertação, por meio da articulação entre engenharia narrativa reversa, literatura comparada e análise fílmica. A aplicação comparativa dos modelos de estrutura narrativa evidenciou que o arco interno da protagonista não apenas se desenvolve de forma consistente, mas organiza a própria estrutura da narrativa, orienta o tema central e sustenta o argumento moral da obra.

A correlação minuciosa entre as etapas dos modelos e as cenas do roteiro; somada às comparações entre roteiro e filme; e entre os próprios modelos, permitiu visualizar com maior nitidez o desenvolvimento do arco de personagem ao longo do enredo. Além disso, evidenciou como a adoção consciente de um modelo de estrutura pode beneficiar a construção da história, preenchendo lacunas narrativas ou intensificando seu simbolismo arquetípico. Concluiu-se, ainda, que uma proposta de síntese da história não pode ser dissociada da coesão interna de seus elementos narrativos e estéticos fundamentais, sob pena de reduzir a complexidade da obra e comprometer a consistência de sua interpretação.

Entre as limitações da pesquisa, destaca-se o recorte restrito a modelos de estrutura narrativa de origem euro-estadunidense. A ausência de modelos estruturais brasileiros no estudo ou de outras tradições culturais aponta para possibilidades de ampliação futura da investigação, bem como para o aprofundamento do diálogo com outras abordagens decoloniais e novas teorias contemporâneas de gênero.

Conclui-se, por fim, que a construção do arco de personagem constitui um elemento determinante do discurso narrativo e que a escolha de um modelo de estrutura narrativa implica decisões estéticas, simbólicas e políticas. Ao evidenciar os limites dos modelos amparados na Jornada do Herói e as potencialidades de estruturas alternativas, esta dissertação contribui para o campo dos estudos narrativos e da escrita audiovisual, defendendo a necessidade de ferramentas estruturais capazes de sustentar, com rigor e coerência, narrativas que deem centralidade à transformação subjetiva e à complexidade da experiência humana.

# REFERÊNCIAS

## BIBLIOGRÁFICAS - TEORIA

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo. Trad. Édina de Marco. **Estudos Feministas**. Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880. Acesso em: 03 jan. 2026.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad.: Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2011.

BARTHES, Roland. O rumor da língua. Trad.: Mario Laranjeira. Rev.:Andréa Stahel M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARKER, Pat. **O Silêncio das mulheres**. Trad.: Lina Machado. São Paulo: Excelsior, 2022.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade líquida**. Trad.: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

BEAUVOIR, Simone de. **The Second Sex**. Nova York: Vintage, 2010. *E-book*.

BOLEN, Jean Shinoda. **As deusas e a mulher**: nova psicologia das mulheres. Trad.: Maria Lydia Remédio. São Paulo: Paulus, 2005.

BOURBEAU, Lise. A cinco feridas emocionais. Trad.: André Telles. Rio de Janeiro: Sextante, 2020

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Trad.: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMPOS, Flávio de. **Roteiro de cinema e televisão**: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. Trad.: Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1997.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In:* CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1972. *E-book*.

CANTUÁRIA, Manuela. **Vulneráveis venceremos**: a construção de heroínas. Rio de Janeiro, 2024 [PDF].

CARRIGER, Gail. **The heroine's journey**: for writers, readers, and fans of pop culture. Gail Carriger LLC, 2020. *E-book*.

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento feminista negro**. Trad.: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Boitempo, 2019.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**: teoria e prática. São Paulo: Summus, 2009.

DOUGLASS, Ellen H. Female quest toward "Água pura" in Clarice Lispector's "Perto do Coração Selvagem". **Revista Leitura**, [S. l.], v. 2, n. 15-16, p. 93–117, 2019. DOI: 10.28998/2317-9945.199515-16.93-117. Disponível em: https://ufal.emnuvens.com.br/revistaleitura/article/view/6677. Acesso em: 13 jan. 2026.

DUARTE, Roselany. O Leitor e a construção do sentido: as visões de Eco e Iser. **Entretextos**, outubro, 2007. Disponível em: <https://www.portalentretextos.com.br/post/o-leitor-e-a-construcao-do-sentido-as-visoes-de-eco-e-iser>. Acesso em: 06 nov. 2025.

DUSSEL, Enrique. **1492: O encobrimento do outro**: a origem do mito da modernidade. Trad.: Jaime A. Clasen. Petrópolis: Vozes, 1993.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. Trad.: MF. Revisão e texto final: Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EGRI, Lajos. **The art of dramatic writing**. New York: Simon and Schuster, 1946.

FORSTER, E. M. **Aspects of the novel**. New York: Harcourt, Brace and Company, 1927.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Trad.: Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FRIEDMAN, Norman. **Form and meaning in fiction**. Athens: University of Georgia Press, 1975.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade**. Trad.: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro latino americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

GRAY, Thomas. **Ode on a distant prospect of Eton College**. 1742. <https://www.thomasgray.org/texts/poems/odec>. Acesso em 22 de jan. de 2026.

GRAVES, Robert. **Os mitos gregos**: volumes 1 e 2. Trad.: Fernando Klabin. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018 [PDF].

GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. **Semiótica das paixões**: dos estados de coisas aos estados de alma. Trad.: Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

GROSFOGUEL, Ramón. A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. Trad.: Fernanda Miguens, Maurício Barros de Castro e Rafael Maieiro. Rev.: Joaze Bernardino Costa. **Sociedade e Estado**, vol. 31, nº 1, p. 25-49, 2016. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/xpNFtGdzw4F3dpF6yZVVGgt/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 16 de jan. de 2026.

GULINO, Paul Joseph. **Screenwriting**: the sequence approach. New York: Bloomsbury Publishing, 2024.

GUTEMBERG, Alisson; LIMA, Tiago José. Cinema, representação e relação de poder: uma análise do filme "Que horas ela volta?". Domínios da imagem, v. 11, n. 20, p. 298-310, jan/jun. 2017. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/dominiosdaimagem/article/view/31888/pdf>. Acesso em 23 de jan. de 2026.

HOLANDA, Karla. Por que não existiram grandes cineastas mulheres no Brasil? **Cadernos Pagu**, Campinas, SP, nº 60, p. e206006, 2020. Disponível em <https://www.scielo.br/j/cpa/a/nqJqGNZMWPMTWRk6YQQ5B6b/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em 16 de jan. de 2026.

HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e presentação. Trad.: Stephanie Borges. São Paulo: Editora Elefante, 2019a. *E-book*.

_____. **Teoria feminista**: da margem ao centro. Trad.: Rainer Patriota. São Paulo: Perspectiva, 2019b. *E-book*.

HUDSON, Kim. **The virgin's promise**: writing stories of feminine creative, spiritual and sexual awakening. Los Angeles: Michael Wiese Productions, 2010. *E-book*.

JAMES, Henry; GRAÇA, Antonio Paulo (Org.). **A arte da ficção**. Trad.: Daniel Piza. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.

JUNG, Carl Gustav. **Fundamentos de psicologia analítica**. Trad.: Araceli Elman. Petrópolis: Vozes, 1983.

_____. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Trad.: Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. **Tipos psicológicos**. Trad.: Lúcia Mathilde Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. **The Portable Jung**. Trad.: R.F.C. Hull. New York: Penguin Books, 1976.

KRAUS, Karl. **Apocalipse estável**: aforismos. Trad.: António Sousa Ribeiro. Lisboa: Fyodor Books, 2015.

LEAL, Hermes. **O sentido das paixões**. São Paulo: Screenwriter Online, 2021. *E-book*.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**: ensaios e conferências. Trad.: Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MACIEL, Luiz Carlos. **O poder do clímax**: fundamentos do roteiro de cinema e TV. São Paulo: Giostri, 2017.

MASCELLI, Joseph V. **Os 5 Cs da cinematografia**: técnicas de filmagem. Trad.: Janaína Marcoantônio. São Paulo: Summus Editorial, 2010.

MCKEE, Robert. **Story**: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros. Trad.: Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MONTEIRO, Lúcia Ramos; GONÇALO, Pablo. O que os estudos de roteiro provocam no campo dos estudos cinematográficos? **Esferas**, Apresentação, vol. 2, nº 21, p. 1-16, maio-agosto, 2021. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/13444>. Acesso em: 30 ago. 2022.

MOSS, Hugo. **Como formatar o seu roteiro**. Rio de Janeiro, 1998. Disponível em: <https://edumidiascomunidadesurda.wordpress.com/wp-content/uploads/2016/05/como-formatar-o-seu-roteiro-de-hugo-moss.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2026.

MURDOCK, Maureen. **A jornada da heroína**: a busca da mulher para se reconectar com o feminino. Trad.: Sandra Trabucco Valenzuela. Rio de Janeiro: Sextante, 2022.

MUYLAERT, Anna. **Que horas ela volta?** Roteiro não publicado. 2013. [PDF cedido pela autora].

MUYLAERT, Anna; FIGUEIRÓ, Belisa (Org.); SAMPAIO, Rafael (Org.). **Que horas ela volta?** São Paulo: Klaxon / BrLab Edições, 2019.

MUYLAERT, Anna. **Roteiro Cinematográfico com Anna Muylaert**. Material didático do curso. Plataforma navega.art.br, s.d. [PDF].

NOCHLIN, Linda. Por que não existiram grandes mulheres artistas?. In: PEDROSA, Adriano; MESQUITA, André (orgs). **Histórias da sexualidade**: antologia. São Paulo, Masp, 2017. p. 16-37.

OLIVEIRA VIEIRA, Luciana; COLUCCI, Maria Beatriz. Um modo elekô de pensar e fazer cinema. **Ambivalências**, São Cristóvão-SE, v. 8, n. 15, p. 13–35, 2020. DOI: 10.21665/2318-3888.v8n15p13-35. Disponível em: <https://ufs.emnuvens.com.br/Ambivalencias/article/view/14250>. Acesso em: 16 jan. 2026.

PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia**: a construção do personagem. São Paulo: Ática, 1989.

PASOLINI, Pier Paolo; CALHEIROS, Alex. O roteiro como "estrutura" que quer ser outra "estrutura". **Esferas**, v. 1, n. 21, p. 17-27, 4 jul. 2022. Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/view/13458/11234>. Acesso em: 23 jan. 2026.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto maravilhoso**. Trad.: Jasna Paravich Sarhan. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

RIBEIRO, Maria Goretti; CARDOSO, Ana Maria Leal. A jornada do herói e da heroína: uma discussão analógica à luz da mitopsicocrítica. **Téssera**, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 58–74, 2018. DOI: 10.14393/TES-V1n1-2018-4. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/tessera/article/view/43355>. Acesso em: 13 jan. 2026.

RODRIGUES, Sônia. **Como escrever séries**: roteiro a partir dos maiores sucessos da TV. São Paulo: Aleph, 2014.

SAMUELS, Andrew. **Jung e os pós junguianos**. Trad.: Eva Lucia Salm. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1989.

SANTOS, Gerson Tenório dos. O leitor-modelo de Umberto Eco e o debate sobre os limites da interpretação. **Kalíope**, ano 3, n. 2, p. 94-11, julho-dezembro, 2007. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/kaliope/article/view/3744/2444. Acesso em: 06 nov. 2025.

SEGER, Linda. **Como aprimorar um bom roteiro**. Trad.: Marisa Lopes, Maria Sílvia Junqueira. São Paulo: Bossa Nova, 2007.

SILVEIRA, Nise da. **JUNG**: vida e obra. São Paulo: Paz e Terra, 1997

SOUTO, Mariana. **Infiltrados e invasores**: uma perspectiva comparada sobre relações de classe no cinema brasileiro. Salvador: Edufba, 2019

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Trad.: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

STEIN, Murray. **Jung: o mapa da alma**: uma introdução. Trad.: Álvaro Cabral São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

TATAR, Maria. **A heroína de 1001 faces**: o resgate do protagonismo feminino na narrativa exclusivamente masculina da jornada do herói. Trad.: Sandra Trabucco Valenzuela. São Paulo: Editora Cultrix, 2022.

_____. **The heroine with 1001 faces**. New York: Liveright Publishing Corporation, 2021.

TRUBY, John. **Anatomia da história**: 22 passos para dominar a arte de criar histórias. Trad.: Isadora Prospero. São Paulo: Seiva, 2024.

_____. **The anatomy of story**: 22 steps to becoming a master storyteller. New York:

Farrar, Straus and Giroux, 2008.

VOGLER, Christopher. **A jornada do escritor**: estruturas míticas para escritores. Trad.: Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

WEIL, Simone. A Ilíada ou o poema da força. In: WEIL, Simone. **A condição operária e outros estudos sobre a opressão**. Organização: Ecléa Bosi. Trad.: Therezinha G. G. Langlada. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

WEILAND, K. M. **Creating character arcs**: the masterful author's guide to uniting story structure, plot, and character development. Barnsley: Pen and Sword Publishing. 2016. *E-book*.

**BIBLIOGRÁFICAS - FICÇÃO**

ATWOOD, Margaret. **A Odisseia de Penélope** (2005).

AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito** (1813).

BRONTË, Emily. **O Morro dos Ventos Uivantes** (1847).

CHRIST, Carol. **Laughter of Aphrodite** (1987).

CONRAD, Joseph. **Lord Jim** (1900).

_____. **O Coração das Trevas** (1899).

DAHL, Roald. **Beware of the Dog** (1946).

FITZGERALD, Scott. **O Grande Gatsby** (1925).

GREENE, Graham. **O Agente Confidencial** (1939).

HAYNES, Natalie. **A Thousand Ships** (2019).

HOMERO. **Ilíada** (séc. VIII a.C.).

_____. **Odisseia** (séc. VIII a.C.).

MIKSZÁTH, Kálmán. **The Green Fly** (1874).

PEREIRA, Nivaldo. **O Silêncio das Mulheres** (2020).

PUZO, Mario. **O Poderoso Chefão** (1969).

STEELE, Wilbur Daniel. **How Beautiful with Shoes** (1932)

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. **A Gaivota** (1896).

_____. **Ivánov** (1887).

_____. **Tio Vânia** (1896).

TOLSTÓI, Liev. **A Morte de Ivan Ilitch** (1886).

WARREN, Robert Penn. **Todos os Homens do Rei** (1946).

**CINEMATOGRÁFICAS**

**O ANO EM QUE MEUS PAIS SAÍRAM DE FÉRIAS**. Direção: Cao Hamburguer. São Paulo: Lereby Produções, Gullane Filmes, Globo Filmes, Miravista Pictures, 2006.

**CENTRAL DO BRASIL**. Direção: Walter Salles. Rio de Janeiro: Riofilme, 1998.

**CIDADE DE DEUS**. Direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund. Rio de Janeiro: 02, Globo Filmes e Videofilmes, 2002.

**CONFISSÕES DE ADOLESCENTE**. Direção: Daniel Filho e Cris D'Amato. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2013.

**A FUGA DAS GALINHAS**. Direção: Nick Park e Peter Lord. Reino Unido: Aardman Animations, 2000.

**GENTE COMO A GENTE**. Direção: Robert Redford. Estados Unidos: Paramount, 1980.

**GLADIADOR**. Direção: Ridley Scott. Estados Unidos: DreamWorks Pictures, Universal Pictures e Scott Free Productions, 2000.

**HOOLIGANS**. Direção: Lexi Alexander. Estados Unidos: Universal, 2005.

**INDIANA JONES E OS CAÇADORES DA ARCA PERDIDA**. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1981.

**JURASSIC PARK - PARQUE DOS DINOSSAUROS**. Direção: Steven Spielberg. Estados Unidos: Universal Studios e Amblin Entertainment, 1993.

**LIÇÕES PARA TODA A VIDA**. Direção: Tim McCanlies. Estados Unidos: New Line Cinema, 2003.

**MEU PÉ DE LARANJA LIMA**. Direção: Aurélio Teixeira. Vassouras: Produções Cinematográficas Herbert Richers , 1970.

**MULAN**. Direção: Tony Bancroft e Barry Cook. Estados Unidos: Walt Disney Pictures, 1998.

**NOSSO QUERIDO BOB?**. Direção: Frank Oz. Estados Unidos: Touchstone Pictures, 1991.

**PARA SEMPRE CINDERELA**. Direção: Andy Tennant. França: Twentieth Century Fox, 1998.

**QUE HORAS ELA VOLTA?**. Direção: Anna Muylaert. Brasil: Caos Produções; Globo Filmes; Africa Filmes; Pandora Filmes; Gullane, 2015.

**RAZÃO E SENSIBILIDADE**. Direção: Ang Lee. Inglaterra: Mirage Enterprises, 1995.

**SHREK**. Direção: Andrew Adamson e Vicky Jenson. Estados Unidos: DreamWorks, 2001.

**TOY STORY**. Direção: John Lasseter. Estados Unidos: Pixar e Walt Disney Pictures, 1995.

**TRÊS REIS**. Direção: David O. Russell. Estados Unidos: Warner Home Video, 1999.

**TROPA DE ELITE 2: O INIMIGO AGORA É OUTRO**. Direção: José Padilha. Rio de Janeiro: Zazen Produções, Globo Filmes, RioFilme, Touchstone Pictures, Relativity Media, 2010.

**O ÚLTIMO DOS MOICANOS**. Direção: Michael Mann. Estados Unidos: Twentieth Century Fox, 1992.

**VIDEOGRÁFICAS**

GUTEMBERG, Alisson. Curso “O sentido do filme”. Plataforma: cinemacomteoria.com.

MUYLAERT, Anna. Curso “Roteiro Cinematográfico com Anna Muylaert”. Plataforma: navega.art.br.

**ENTREVISTA**

MUYLAERT, Anna. Entrevista concedida ao autor por e-mail. Rio de Janeiro, 10 mar. 2025.