

## O ROTEIRO NO CINEMA DOCUMENTÁRIO

por Patricio Guzmán

### INTRODUÇÃO

Muita gente acredita sinceramente que o roteiro de um documentário na verdade não existe, que é uma simples pauta, uma escrita momentânea que se faz “no caminho” e que não tem nenhum valor em si mesmo. Provavelmente, tem razão no que diz respeito ao último ponto. Mas o roteiro de um documentário é tão necessário como na ficção. É certo também que é “um estado transitório – como disse Jean-Claude Carrière, ao referir-se aos roteiros de ficção – uma forma passageira destinada a desaparecer, como a lagarta que se converte em mariposa (...). Com frequência – diz – ao final de cada filmagem se encontram os roteiros nas papeladas do estúdio. Estão amassados, sujos, abandonados. Poucos são os que conservam um exemplar, menos ainda os que mandam encadernar e os colecionam”. No entanto, um documentário precisa, sem dúvida, da escrita de um roteiro – com desenvolvimento e desfecho – com protagonistas e antagonistas, com cenários pré-determinados, uma iluminação calculada, diálogos mais ou menos previstos e alguns movimentos de câmera ajustados de antemão. Se trata de um exercício tão aberto e arriscado como necessário; é como a partitura de um concerto de jazz; é quase como um acordo comum “do geral e do particular”; é uma pauta que pressupõe todo tipo de mudanças. Mas continua sendo um roteiro.

### PRIMEIRAS REFLEXÕES

*Roteiro fechado ou roteiro aberto?*

De todas as pré-condições que a produção pede, a escrita do roteiro de um documentário é a mais difícil de cumprir satisfatoriamente. Se é muito “fechado”, anula o fator surpresa e os achados espontâneos da filmagem. Se é muito “aberto”, supõe um importante risco de dispersão. Entre os dois, o/a diretor/a está obrigado/a a encontrar um ponto de equilíbrio, junto de explorar os lugares de filmagem e fazer uma investigação temática exaustiva. A única vantagem do gênero é que o roteiro de documentário se “reescreve” mais tarde na montagem (porque se mantém aberto até o final). Na realidade, a montagem do documentário não pressupõe somente juntar os planos, mas concluir o trabalho do roteiro feito inicialmente de uma maneira prospectiva.

#### O valor de uma escrita tão demorada

- 1) Encontro da idéia e da história. Sinopse (1 mês).
- 2) Investigação prévia. Roteiro imaginário (2 meses).
- 3) Localização dos cenários e personagens (1 mês).
- 4) Preparação da filmagem. Terceira versão (1 mês).
- 5) Montagem em moviola ou no programa de edição (2 meses?)

Este longo período de trabalho no roteiro – sete meses ou mais – estabelece com clareza sua enorme importância frente aos nove meses que dura a realização completa de um filme documentário (de 52 min).

### A IDÉIA, A HISTÓRIA

A busca e o encontro de uma idéia são a causa frequente e ponto de partida de um filme documentário. A idéia original desencadeia todo o processo. Para mim, uma boa idéia se reconhece

porque propõe um relato ou o desenvolvimento potencial de uma história. Se a idéia original não tem esta propriedade, não significa nada para nós. Uma idéia original deve estar grávida de alguma coisa, deve conter no fundo uma fábula, um conto. Ao contrário, um enunciado, uma simples enumeração temática, não tem nenhuma utilidade para nosso trabalho. Antes de mais nada, um filme documentário deve propor-se a contar alguma coisa; uma história o melhor articulada possível e além disso, construída com elementos da realidade. Uma história bem narrada com a exposição clássica do argumento, às vezes com a aplicação do plano dramático que todos/as conhecemos (exposição, desenvolvimento, ápice e desfecho), o mesmo que utiliza a maior parte das artes narrativas.

## **A SINOPSE**

A sinopse tem uma importância decisiva. Conta o mais destacado da história em poucas páginas. Concretiza a idéia. Visualiza alguns elementos. Faz possível a execução de uma idéia. Permite fazer circular o projeto entre os/as interessados/as (os/as produtores/as independentes e os chefes das unidades de produção dos canais de TV). Às vezes, a sinopse nunca é superada por outras versões. Contém toda a energia do primeiro passo. Permite sonhar mais que as versões “definitivas”. Apresenta a idéia em tom “mais aberto”, de forma que cada leitor/a possa imaginá-la à sua maneira. Representa um importante primeiro passo e por sua vez um perigo... poderemos melhorar ou piorar com a investigação que vem em seguida?

## **CINCO CATEGORIAS DE IDÉIAS**

Vejam os alguns dos tipos de idéias mais comuns que, com frequência, empregamos no cinema documentário (usando uma lista de títulos conhecidos):

### **Idéia nº1 – Escolher um personagem**

Nanook of the north (1922) de Robert Flaherty  
O mistério de Picasso (1956) de Henry-Georges Clouzot  
Los belovs (1992) de Victor Kossakovsky

### **Idéia nº2 – Escolher um acontecimento**

Olimpia (1936) de Leni Riefensthal  
Woodstock (1970) de Michael Wadleigh

### **Idéia nº3 – Escolher uma situação concreta**

Drifters (1929) de John Grierson  
Mein kampf (1960) de Erwin Leiser  
Morir en Madrid (1963) de Frédéric Rossif

### **Idéia nº4 – Fazer uma viagem**

El Sena ha encontrado París (1957) de Joris Ivens  
América insólita (1958) de François Reichenbach  
Ruta número uno (1989) de Robert Kramer

### **Idéia nº5 – Voltar ao ponto de partida**

Homem marcado para morrer (1984) de Eduardo Coutinho  
Shoah (1986) de Claude Lanzmann  
Rémoincences d'un voyage en Lituanie (1990), de Jonas Mekas

## A INVESTIGAÇÃO PRÉVIA

O/a realizador/a deve converter-se em um/a verdadeiro/a especialista *amateur* do tema que escolheu: lendo, analisando, estudando todos os pormenores do assunto. Quanto mais profunda a investigação, mais possibilidades o/a realizador/a terá para improvisar durante a filmagem, gozando de uma maior liberdade criativa quando chegar o momento. Não se reduz a uma investigação de escritório e solitária. Quase sempre é preciso mover-se: localizar especialistas, visitar bibliotecas, arquivos, museus ou centros de documentação. No entanto, um filme documentário – é preciso lembrar – não é um ensaio literário. Não contém necessariamente uma exposição, análise e conclusão (tese, antítese, síntese) como o gênero ensaístico exige no mundo da literatura e das ciências. Pode aspirar a ser. Mas, regra geral, um documentário geralmente é um conjunto de impressões, notas, reflexões, apontamentos, comentários sobre um tema, abaixo do valor teórico de um ensaio, sem que por isso deixe de ser um bom filme documentário. É possível afirmar que um filme documentário se situa acima da reportagem jornalística, e abaixo do ensaio científico, ainda que frequentemente use recursos narrativos de ambos e esteja muito próximo de seus métodos. A investigação tem como resultado uma segunda versão do roteiro, mais extensa e completa, muitas vezes um trabalho que ninguém lê (muitos executivos estão sempre bastante ocupados). Mas é de grande utilidade para o/a realizador/a e os/as colaboradores/as mais próximos/as. É uma forma de detectar as falhas da história e do tratamento. Essa segunda versão é também um trabalho prospectivo. Falta ainda conhecer a maioria dos envolvidos. Se trata de um roteiro “imaginário” (completamente inventado às vezes). Um roteiro *ideal* que substitui a verdadeira realidade, onde se escreve o que se deseja encontrar.

## LOCALIZAÇÃO DOS CENÁRIOS E PERSONAGENS

Esta fase começa quando o/a realizador/a conhece todos/as personagens e lugares, quando visita pela primeira vez o lugar dos acontecimentos e pode respirar, observar, passear “por dentro” da história que deseja narrar. Aqui tudo muda. A realidade se encarrega de confirmar o trabalho previamente escrito ou o supera, o nega e o transforma. As premissas teóricas passam para um segundo plano quando aparecem, pela primeira vez, os personagens reais de carne e osso, e os agentes narrativos autênticos. Começa um processo bastante rápido para recomodar situações, personagens, cenários e os demais elementos não previstos. Às vezes, a obra previamente concebida se transforma em uma coisa totalmente diferente.

## OS RECURSOS NARRATIVOS

Os agentes narrativos são os elementos que o roteiro utiliza para contar a história. A linguagem original do/a autor/a é sem dúvida o primeiro e o mais óbvio. Mas há muitos tipos de recursos narrativos – a lista pode ser interminável – e por isso mesmo convém classificá-los por ordem de importância e descartar os secundários. Estes são os que eu utilizo: os personagens, os sentimentos, as emoções, a ação, a descrição, a voz do/a narrador/a, a voz do/a autor/a, as entrevistas, as imagens de arquivo, as ilustrações fixas, a música, o silêncio, os efeitos sonoros, a animação, os truques óticos, e como já foi dito: a linguagem do/a autor/a.

### *Os personagens, os sentimentos*

A maior parte das emoções, nos filmes de ficção, provém do trabalho que os atores e as atrizes fazem. No entanto essa difícil tarefa dos/as intérpretes – um trabalho ensaiado e planejado minuciosamente segundo as ordens do diretor – não existe, não tem lugar nos filmes documentários. Nos documentários, a única maneira de transmitir sentimentos é aproveitando as condições espontâneas dos/as personagens reais que aparecem. De modo que se estas personagens se limitam a expor e repetir de maneira mecânica nosso tema, não podemos extrair nenhuma emoção para os/as

espectadores/as. São insubstituíveis: quase todos os filmes documentários – hoje em dia – se estruturam com a intervenção de personagens. Elas articulam a história, expõem a idéia e concretizam o tema. São os agentes narrativos mais necessários. Portanto, sua seleção é fundamental. É preciso não só ir buscar os sujeitos que mais conheçam o tema, mas também os/as melhores expositores/as; aqueles/as que sejam capazes de transmitir uma vivência, envolvendo-se, oferecendo um testemunho pouco comum. Se os personagens não são capazes de mostrar sentimentos diante da câmera, se convertem imediatamente em personagens secundários. Obrigam os “outros” recursos narrativos fazerem um trabalho dobrado: contar a história corretamente sem seus apoios naturais. A ausência de protagonistas desequilibra o relato. É preciso repetir uma e outra vez: um filme documentário raras vezes funciona sem emoção.

### ***Escolher os e as personagens***

É talvez a tarefa mais importante do/a diretor/a quando explora seus cenários. Não é a busca acumulativa de algumas pessoas vinculadas ao tema, mas o árduo trabalho de detectar, descobrir verdadeiros personagens e “construí-los” cinematograficamente. É preciso localizá-los, fotografá-los e depois retratá-los em muitas dimensões da sua vida: monologando, dialogando, trabalhando, viajando ou guardando silêncio. Os e as personagens principais constituem o corpo dinâmico da idéia central. São os e as porta-vozes do roteiro e quase sempre são muito melhores que o roteiro. É preciso jogar com protagonistas e antagonistas, quer dizer, localizar pessoas que entrem em conflito e se contradigam diante de nós, buscando sempre o contraponto, para que o tema flua por si mesmo. Assim nos separamos de início – e para sempre – dos documentários explicativos que tem um narrador onipoderoso. Uma última observação. Os e as personagens do cinema documentário não são pagos. Para “tomar-lhes” algo é preciso previamente convencê-los/as, persuadi-los/as. Muito raramente se constrói um personagem com suas imagens roubadas. Ainda quando o diretor ou diretora diverge de alguém, tem a obrigação de respeitar seu ponto de vista. O e a autor/a documentarista deve ter um olhar que compartilhe com eles/as. Esta generosidade em ambos sentidos não se dá na ficção. No cinema documentário, se estabelece um compromisso ético do/a autor/a com seus e suas personagens. Naturalmente, isto não quer dizer que o/a diretor/a assuma como suas as opiniões alheias. Mas cada personagem tem o direito de ser “o que é” dentro da tela (e não fora). O diretor pode exercer pressão, discutir, calar, mostrar desconfiança, ironia, sarcasmo, etc., com eles/as, mas sempre dentro do quadro, jamais fora, e portanto, diante do/a espectador/a.

### ***A ação***

Nem sempre os personagens principais oferecem uma rica ação para mostrar na tela. Muitas vezes narram sua história sem abandonar seu assento, estáticos, sem mover-se um centímetro. Nestes casos deve-se tomar nota das ações implícitas que estão nos contando – ações no passado ou no presente – para visualizá-las mais tarde com ajuda de imagens complementares ou fotos, desenhos, ilustrações fixas em geral, ou com imagens de arquivo. Desta maneira o e a personagem abandona o assento e começa a viajar pelo “interior do relato”, criando assim um pouco de ação para o nosso filme. Precisamente, uma forma de avaliar a qualidade do personagem é anotando as ações, feitos e situações que nos apresenta. É uma forma de medir sua eloquência cinematográfica. Um sujeito com muita parcimônia ou que se cala o tempo todo pode converter-se em algo interessante, singular, mas o habitual é que fale – pouco ou muito – do assunto, mesmo quando tenha dificuldades de expressar-se. Os e as personagens mais desejáveis são aqueles/as que não só lembram e evocam uma determinada história, mas que começam a reconstruí-la, a revivê-la diante de nós, diante da equipe, deslocando-se de um lugar a outro, movendo-se e, portanto, gerando ações (e reforçando sua credibilidade). Em uma oportunidade, Chris Marker me confessou que, para ele, não existia nada tão importante, dentro de um documentário, como “a ação”; por exemplo, dizia ele, se estamos fazendo um filme sobre o corpo de bombeiros temos que mostrar com detalhes um incêndio completo, no mínimo. Nunca terá o mesmo efeito para os/as espectadores/as filmar a

*posteriori* os restos de uma casa destruída. A equipe de documentaristas deve saber estar próxima dos acontecimentos, das ações. Entretanto, não somos jornalistas. Estamos dispostos/as a trabalhar muito tempo em uma determinada história, sem a urgência, superficialidade ou rapidez a que estão obrigados/as os/as jornalistas. Interessam-nos as emoções e sentimentos que emanam das pessoas junto de suas ações, acompanhando-os/as durante semanas, meses – ou anos – se for necessário.

## **PREPARAÇÃO DA FILMAGEM**

Aqui chegamos na terceira versão do roteiro, que surge imediatamente depois da viagem de localizações. Muitas vezes nem sequer se “escreve” esta versão, mas ela aparece de forma fragmentada: pequenas anotações no canto das páginas, tópicos rápidos manuscritos em papéis separados, cadernos de viagem com observações, pranchas com novas sequências. São os primeiros sintomas de uma improvisação eficaz apoiada pela investigação já feita. Com esses papéis na mão se pode começar a filmagem de maneira mais ou menos controlada, sempre atentos/as para o aparecimento de qualquer surpresa. Manter o olhar “aberto” é um requisito indispensável. Se alguém trabalha apegado/a demasiadamente ao roteiro inicial, corre o risco de abandonar a “energia” dos acontecimentos inesperados que a filmagem nos propicia. Um filme documentário se constitui em uma busca – uma expedição – onde os imprevistos são tão importantes como as idéias pré-concebidas. Essa é a essência da criação do documentário (como ocorre também na execução do jazz). Manter o equilíbrio entre o novo e o já previsto é uma habilidade que o documentarista deve aprender a exercer o tempo todo, tanto como o operador da luz ao dominá-la nas condições mais inesperadas e o operador de som ao buscar a acústica e evitar os ruídos incômodos. Tudo isso sem renunciar ao nível técnico. Abrir-se a realidade não significa renunciar à boa feitura nem justificar as falhas artesanais que possam ocorrer. Mesmo assim, é preciso respeitar a fronteira econômica – o orçamento – que é o resultado das versões anteriores do roteiro. Temos de jogar com os números, mudando as necessidades econômicas iniciais por outras novas, mas do mesmo valor (“movendo as peças”), sem asfixiar os meios previstos ou comunicando imediatamente o/a produtor/a quando ocorrem mudanças justificadas que superem todas as previsões. Ainda que à primeira vista possa parecer complicada a relação “dinheiro-improvisação”, no documentário não é tanto assim. Os documentários podem tomar vários caminhos sem trair seu significado. Diferente da ficção, a estrutura do roteiro de um documentário permanece “aberta” todo o tempo. O trabalho de roteiro continua na montagem. Isto permite muitas alterações e adaptações do filme (do roteiro) e de seu orçamento. Pelo menos mais que na ficção.

## **O ROTEIRO FINAL SE ESCREVE NA MESA DE MONTAGEM**

A versão número quatro e definitiva do roteiro se faz no escuro da sala de montagem. É aqui onde pela primeira vez se colocará à prova os diferentes métodos de filmagem e a eventual eficácia dos roteiros anteriores. Ao chegar na sala de montagem, em primeiro lugar, é preciso considerar que a obra continua “aberta”. Está aberta por uma razão poderosa: porque os resultados da filmagem foram ligeiramente (ou mesmo profundamente) diferentes dos propósitos que estavam previstos no roteiro. Sempre o resultado é diferente. Isso é normal. Nunca as premissas estabelecidas podem transladar-se intactas aos planos filmados. Mas, neste gênero, inclusive numa filmagem que modifica (pouco ou muito), o roteiro prévio é uma garantia para ser visto como uma boa “cola”. Acontece sempre assim. Pode citar-se muitos exemplos: alguns personagens que eram chaves se converteram em secundários e vice-versa; certos cenários resultaram melhores que o planejado; aquela sequência explicativa ficou na verdade muito confusa; etc. Isso nos obriga, na sala de montagem, a buscar uma estrutura nova (ou várias estruturas novas), reescrevendo com estas imagens o filme definitivo. Não é que a montagem “nos fabrique” o filme, ao juntar milagrosamente algumas poucas (ou muitas) imagens soltas ou improvisadas. O que realmente ocorre é que tanto a montagem como a escrita do roteiro – unidas na busca comum de uma estrutura nova – avançam juntos na escuridão da sala. Há um momento em que a montagem “se apropria” do

filme e avança além do seu próprio terreno (o ritmo, a continuidade, a síntese) entrando em outra fase, abraçando-se com o roteiro. Mas há outros momentos em que a montagem sucumbe, quando a força das imagens – com seu tempo real – não admite mais manipulação; quando a energia dos planos – da vida real – se situa acima do ritmo convencional. Ou seja, quando a realidade supera o cinema. O mesmo se passará ao diretor-roteirista quando lhe passe pela cabeça impor mudanças inesperadas, giros bruscos, falsas relações, dentro de uma história real, cuja lógica muitas vezes escapa ao seu ofício de cineasta. Em todo caso, buscar uma estrutura nova ao pé da moviola ou do programa de edição não significa rechaçar integralmente o que foi feito na filmagem. Muito pelo contrário, a maioria dos acertos se mantém. Se estes elementos da obra não fossem conservados – sua força, sua energia original – não poderíamos montá-la com nenhuma estrutura nova. Os sentimentos, as emoções, por exemplo, que alguns personagens projetam, se mantém; as contradições que há entre eles também; o efeito de realidade que emana das principais situações também, assim como a eloquência e extensão de alguns planos; etc, etc. Esses materiais de boa qualidade nos conduzirão a uma montagem de boa qualidade. A montagem de um documentário não é milagrosa. Planos ruins darão como resultado uma montagem mediana. Raras vezes a montagem de um documentário altera a substância primitiva do material.

### ***O narrador, as entrevistas***

Sem abandonar a sala de montagem, é oportuno falar de outros agentes narrativos já mencionados na lista anterior: a entrevista e a voz do/a narrador/a, esta última bastante fomentada pela escola inglesa de John Grierson no início da história de gênero. No início – décadas de 1920 e 1930 – tudo era imagem. Não havia nada que diminuísse a grandeza da imagem. Todos os documentários na época da fundação eram pura imagem, desde “Nanook” (Flaherty) até “Terra sem pão” (Buñuel). Depois, com o advento do som, foi a vez dos documentários cobertos de palavras. Eram filmes narrados, explicados, frequentemente gritados pela voz dos/as “narradores/as”. Durante muitas décadas, os documentários puderam ser escutados em vez de serem vistos, como nos programas de rádio. A voz em Off invadia e fazia pó do significado das imagens. Afortunadamente, hoje estamos atravessando um período intermediário. Com a invenção da sincronia de áudio, nos anos de 1960, gradualmente apareceu uma tendência nova: alguns documentários conseguiram expressar-se por si mesmos (sem texto em Off ou letreiros escritos); por exemplo, as obras de Marker, Haanstra, Rouch, Weisman, Malle, Van Der Keuken, etc. O sincrônico, no entanto, trouxe uma nova calamidade: as entrevistas convencionais que hoje ocupam tanto espaço quanto o antigo narrador. Muitos filmes se encheram de rostos, figuras e bocas falantes que botou por terra toda a evolução alcançada. Creio que já disse antes: uma entrevista deixa de ser convencional quando “a partir dela” passa a surgir um personagem autêntico, de carne e osso, que nos comove e nos leva até uma outra dimensão da comunicação – uma dimensão mais profunda. Deixa de ser convencional quando se alternam os cenários onde aparece; quando a iluminação e os movimentos de câmera se colocam a seu serviço; quando a linguagem cinematográfica supera o “busto falante”; quando se exercita uma mise en scene. As entrevistas rápidas e convencionais ficam reduzidas aos personagens secundários, dosando sua utilização. As entrevistas mais brilhantes são reservadas para os/as protagonistas e continuarão chamando-se “entrevistas”, na gíria do cinema, mas só de um ponto de vista técnico. Na realidade se trata de sequências. A voz em Off evoluiu da mesma maneira? O narrador também recuperou seu verdadeiro lugar. Agora se emprega quando é preciso: para explicar ou complementar alguns detalhes necessários à história ou sintetizar outros. A maioria dos/as realizadores/as utiliza desta maneira ou mais amplamente. Hoje, assim como ontem, continuam existindo grandes “cineastas das palavras” (Chris Marker na França e Pierre Perrault em Québec, os exemplos mais clássicos) e também continuam existindo realizadores que escrevem mal. Uma importante quantidade de filmes científicos, educativos e de divulgação seguem ancorados na voz Off dos anos 1940.

### *A voz do autor*

Antes do aparecimento do 'ao vivo', um grande número de diretores utilizou sua própria voz para contar a história que nos propunham: François Reichenbach em "América Insólita", Henri-Georges Clouzot em "O mistério de Picasso", e mesmo Perrault em "Cabeça de Baleia". Outros utilizaram textos de grande intensidade, lidos por atores, controlados pelo realizador, como "Morrer em Madrid" de Frédéric Rossif. Eram as vozes dos autores, que buscavam uma comunicação mais dramática ou mais de acordo com sua própria linguagem. Na realidade passavam a formar parte do material do documentário. Mais tarde – com a implantação definitiva da subjetividade nos anos de 1980 e 1990 – a voz do autor ocupou um espaço cada vez mais protagonista. Barbara Kopple, Robert Kramer, Susan Meiselas, Johan Van Der Keuken e muitos outros/as relatam suas obras. Também surgiram documentários contados em Off por seus diferentes personagens. Significa dizer que, enquanto víamos alguma ação, suas vozes em Off nos falavam de qualquer coisa, às vezes sem nenhum vínculo com o que estavam fazendo, anulando desta maneira o que há de lugar comum no áudio sincrônico ("Only the Brave" e "Lágrimas Negras", de Sonia Herman Dolz; "Moscow X", de Ken Kobland, etc.). Todo o anterior nos indica que o emprego da voz Off como recurso superou o abuso e maneirismo a que foi submetido durante tanto tempo – como as lentes angulares ou o zoom no campo da óptica – e que hoje em dia está mais livre, mais próximo dos autores (e da forma) para que contem sua história.

*Patricio Guzmán*

## Story Line

Por J. C. Carrière

“O roteiro, arte e técnica da escrita para cinema e televisão”

Doc Comparato Eudeba 1998

*Story Line* é o termo que usamos para designar, com o mínimo de palavras possíveis o conflito original de uma história. Não dedicaria mais de cinco ou seis linhas ao *story*, pois é justamente a síntese da história. Uma *story line* deve conter o essencial da história, isto é:

- A apresentação do conflito;
- O desenvolvimento do conflito;
- A solução do conflito.

Ou seja, deve corresponder aos elementos da narrativa tradicional: exposição, nó (ou os nós desenvolvidos) e desfecho. São três pontos chaves da história, durante os quais:

- Ocorre algo.
- Há de fazer alguma coisa.
- Se faz alguma coisa.

A divisão em três blocos é uma constante em quase todas as atividades criativas. A regra tem sua correspondente oriental: “Na Idade Média -conta Jean-Claude Carrière-, um professor japonês dele não definiu a famosa regra de Jo-Hai-Kiu: divisão em três movimentos não só de toda a obra mas de cada cena da obra, de cada frase da cena e, às vezes, de cada palavra. Estes três tempos fundamentais, que se encontrariam em todos os níveis e que não pode traduzir-se exatamente para nenhum idioma (digamos: 'preparação, desenvolvimento, *clímax*'), são ainda mais úteis quando não se sabe muito bem como escrever, ou como representar isso ou aquilo. Trata-se talvez de uma constante secreta que é preferível conhecer, ainda que seja para violá-la.”

Assim, “início, meio e fim”, “estado das coisas, conflito e resolução”, “exposição, nó e desfecho”, “preparação, desenvolvimento e *clímax*” guardam certos paralelos metodológicos e certas diferenças conceituais. Em sua universalidade deve haver algo de razão. Se seguimos esta ordem, teremos uma *story line*; se boa ou ruim dependerá do talento do autor. Com isso não queremos dizer que devemos deixar de lado totalmente o que havíamos imaginado no início. Muitas vezes, ao avançar sobre outras etapas do roteiro, a história muda de rumo, e inclusive tudo pode acabar de maneira diferente. Na realidade, um *story line* serve de base, de ponto de partida; não deve ser rígido no seu desenvolvimento. O conceito de *story line* não é unívoco. De acordo com as Escolas de Dramaturgia, é possível trocar com o termo “*plot principal*” ou “*story sinopse*”; e os/as roteiristas devem saber adaptar-se a todos os contextos.

Neste livro, definimos a *story line* como a mínima expressão do conflito e a sinopse mais breve. Tratando-se somente da *explicitação* do conflito original não é preciso falar do tempo, nem do espaço, nem da composição dos personagens. Insisto que a *story line* representa qual dos possíveis conflitos humanos escolhemos para dar fundamento ao drama ou comédia que contaremos ou desenvolveremos no roteiro.

Fazer uma *story line* pode parecer uma história difícil, mas na realidade é um processo mental muito fácil. Se na saída do cinema ou do teatro perguntamos a um espectador o que é que viu, ele seria capaz de contar-nos em poucas palavras o conflito básico da história. O processo de criação da *story line* é esse mesmo, mas ao contrário: contar o resumo de uma história que ainda não existe. Agora quero especificar o que não é um *story line*:

- Não é unicamente uma declaração sobre a vida;
- Não é unicamente uma questão sobre a vida;
- Não é unicamente uma moral da nossa história.

Vejamos um exemplo de *story line* oferecido por Graham Greene, o famoso novelista e roteirista inglês:

*Idéia* - “Fui ao enterro de um amigo. Três dias depois, ele caminhava pelas ruas de Nova York”. Daí surgiu o seguinte *story line*, que deu lugar ao filme *O terceiro homem*. “Jack vai ao enterro de seu amigo em Viena. Não se resigna, investiga e termina descobrindo que seu amigo não morreu; está vivo e fingiu seu próprio enterro porque era procurado pela polícia. Descoberto pela curiosidade de Jack, o amigo é abatido pelas balas da polícia”. Não são necessárias mais explicações, pois, do contrário, em vez de uma *story line* teríamos um argumento. O desenho do conflito deve ser muito conciso. Para pôr à prova um *story line* podemos responder mentalmente a uma série de perguntas:

- É realmente uma *story line*? Qual é o conflito?
- Que produtos audiovisuais que vimos anteriormente contém este mesmo conflito original?
- Quais são as possibilidades dramáticas de nossa *story line* em comparação com outros audiovisuais com temática parecida ou idêntica?
- Qual é a tese? O que queremos dizer com esse *story line*?

J. C. Carrière, *Práctica del guión cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1991, pp. 34-35.

Não é preciso entrar em polêmica, porque é uma situação inevitável. Parece razoável usar um termo para cada conceito, e as definições deste livro são tão válidas como as de qualquer outro e se apresentam como uma forma coerente. Vejam algumas variações, por exemplo em Gerald Kelsey, *Writing for Television*, Londres, A.& C. Black, 1990, pp. 67 y ss.