

# OPACIDADE E TRANSPARÊNCIA: UMA ANÁLISE DO DISCURSO DE MANUAIS DE ROTEIRO DE CINEMA

Guilherme Völker Roza<sup>1</sup>  
Universidade de Sorocaba

## RESUMO

Este artigo analisa o discurso presente em manuais de roteiro de cinema sobre a estética cinematográfica. Seguindo a teoria de Xavier (2005), dois paradigmas do cinema são contrapostos: o da transparência, definido pela identificação imediata do espectador com a narrativa, e o da opacidade, definido pela compreensão do filme como um discurso sobre a imagem. Partindo dos pressupostos teórico-metodológicos da Análise do Discurso francesa (AD), que busca compreender os mecanismos de produção de sentido a partir do contexto e das ideologias (Freire, 2021), este trabalho analisa trechos de dois manuais de roteiro de cinema, na tentativa de compreender como o discurso dos textos se articula com os conceitos de opacidade e transparência. Conclui-se que há uma afinidade entre o ensino da escrita de roteiros e o discurso da transparência, privilegiando uma relação imediata entre o espectador e o filme, em detrimento de uma formação que reflita criticamente sobre a opacidade da imagem.

**Palavras-chave:** Roteiro. Cinema. Análise do Discurso. Opacidade. Transparência.

## ABSTRACT

This article analyses the discourse on the aesthetics of cinema found in screenwriting books. Following the theory of Xavier (2005), two paradigms from cinema are compared: that of the transparency, defined by the immediate identification of the viewer with the narrative, and that of the opacity, defined by the comprehension of the film as a discourse on image. Based on the theoretical-methodological assumptions from the french Discourse Analysis (DA), which seeks to comprehend the mechanisms of production of sense through the context and the ideologies (Freire, 2021), this article analyses excerpts from two

---

<sup>1</sup> Licenciando em Letras - Português/Inglês

screenwriting books, in view of understanding how their discourses are articulated with the concepts of transparency and opacity. We conclude that there is an affinity between the screenwriting didactics and the transparency discourse, privileging an immediate relationship between the viewer and the film, in detriment of a critical formation about the opacity of the image.

**Keywords:** Screenwriting. Cinema. Discourse Analysis. Opacity. Transparency.

## **Introdução**

O cinema é uma arte intimamente associada à narratividade, na qual o longa narrativo é normalmente visto como a via real da expressão fílmica e outras formas assumem um papel secundário no ecossistema cinematográfico (Metz, 1968). Considerando-se essa importância do enredo para a produção de um filme, o roteirista é uma figura que assume grande relevância no processo de criação. Conseqüentemente, há uma grande profusão de manuais de roteiro, cujo objetivo é formar profissionais capazes de atender a essa necessidade da indústria.

O presente trabalho busca compreender o discurso que os manuais de roteiro reproduzem sobre a estética cinematográfica. Seguindo os procedimentos da Análise do Discurso (Freire, 2021), será verificada a influência ideológica exercida nesses textos, de caráter didático, pelos interesses da indústria cultural, conforme definida por Adorno e Horkheimer (1985). Para isso, este trabalho analisará como os manuais retomam e articulam discursivamente os conceitos de “opacidade” e “transparência”, definidos por Ismail Xavier (2005).

A seguir, o artigo estrutura-se em quatro sessões. A primeira realiza uma exposição dos conceitos de opacidade e transparência (Xavier, 2005), contextualizados no cenário da indústria cultural. Em seguida, são delineados os pressupostos teórico-metodológicos da Análise do Discurso francesa, utilizada para a análise textual. Posteriormente, é feita a análise e a discussão de excertos de dois manuais de roteiro de alta circulação no mercado: “Manual do Roteiro”, de Syd Field, e “Story”, de Robert McKee. Por último, são tecidas algumas considerações

finais a respeito da relação entre os manuais, os discursos da opacidade e da transparência e as implicações disso para a transmissão da prática de escrita criativa.

### **Opacidade e transparência na indústria cinematográfica**

Na obra “Dialética do Esclarecimento”, Adorno e Horkheimer (1985) realizam um diagnóstico sobre o papel da obra de arte no sistema econômico capitalista. Nele, a padronização das produções artísticas a partir dos processos industriais condicionaria a experiência dos consumidores à racionalidade dominante, ainda que a indústria cultural justifique o seu domínio a partir das necessidades supostamente espontâneas das massas (Adorno; Horkheimer, 1985). Dentro dessa lógica de dominação da experiência, Adorno (2021) aponta a relevância do conceito de técnica na indústria cultural, opondo-o ao conceito de técnica dentro do domínio propriamente artístico. Conforme o autor:

Somente no nome o conceito de técnica na indústria cultural é o mesmo das obras de arte. Nestas, o conceito diz respeito à organização da coisa em si mesma, à sua lógica interna. A técnica da indústria cultural, ao contrário, justamente por ser antes de tudo uma técnica de difusão e reprodução mecânica, sempre é também externa à coisa. [...]. Daí resulta a mistura, essencial para a fisiologia da indústria cultural, de *streamlining*, de precisão e rigidez fotográfica de um lado e, por outro, de resquícios individualistas, da atmosfera de um romantismo forjado e racionalmente oferecido (Adorno, 2021, p. 113 - 114).

Partindo dessa concepção a respeito de indústria cultural, dominação e técnica, Adorno e Horkheimer (1985) descrevem as consequências desse cenário para diversas esferas da produção artística — dentre as quais, o cinema. De acordo com os autores, duas características fundamentais da influência da indústria cultural nas obras cinematográficas seriam a construção de um espectador passivo e o cultivo da sensação de ilusão de realidade no filme, que busca absorver o espectador dentro do seu universo:

A velha experiência do espectador de cinema, que percebe a rua como um prolongamento do filme que acabou de ver, porque este pretende ele próprio reproduzir rigorosamente o mundo da percepção quotidiana, tornou-se a norma da produção. Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme. [...] Ultrapassando de longe o teatro de ilusões, o filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos,

e é assim precisamente que o filme adentra o espectador entregue a ele para se identificar imediatamente com a realidade (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 82).

Sendo assim, a partir da teoria desses autores, é possível compreender os manuais de roteiro de cinema, enquanto ferramentas didáticas para a formação de roteiristas, a partir da sua inserção em um contexto no qual a produção artística entra em tensão com a necessidade de padronização técnica e a construção de um espectador passivo e absorvido no cinema.

A posição de passividade do espectador e o cultivo da sensação de ilusão na experiência cinematográfica, ressaltada pelos autores frankfurtianos, são características que definem o conceito de transparência na obra de Ismail Xavier (2005), "O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência". Conforme o autor, a transparência se daria por um efeito janela, no qual a tela se tornaria uma janela através da qual o espectador observaria o universo da narrativa, apreendido como uma realidade própria. Essa relação seria oposta a uma relação de opacidade, na qual o filme prioriza o meio através do qual o espectador toma contato com a realidade fílmica, evidenciando o papel discursivo do cinema.

Xavier, ao discutir a transparência da decupagem clássica, resalta a centralidade do caráter narrativo do filme como o eixo em torno do qual a montagem se naturaliza. Para o autor,

Basicamente, os mesmos fatores responsáveis pela "naturalidade" da montagem que liga duas cenas desenvolvidas em espaços diferentes estarão aptos a conferir "naturalidade" ao corte no interior de uma cena. [...] Há, presidindo toda a elaboração, uma primeira delimitação: o conjunto de planos se insere dentro de um filme cujos objetivos estão ancorados à narração de uma história, o que implica na incorporação de convenções narrativas e dramáticas não exclusivas ao cinema. Na sua organização geral, o espaço-tempo construído pelas imagens e sons estará obedecendo a leis que regulam modalidades narrativas que podem ser encontradas no cinema ou na literatura (Xavier, 2005, p. 32).

Para o autor, portanto, as convenções da decupagem clássica, responsáveis pelo efeito naturalista e pela transparência do filme, dependem também da "escolha de histórias pertencentes a gêneros narrativos bastante estratificados em suas convenções de leitura fácil, e de popularidade comprovada por larga tradição de melodramas, aventuras, histórias fantásticas, etc." (Xavier, 2005, p. 41). Isso porque

a identificação provocada pelo efeito-janela da transparência é a identificação do espectador a uma narrativa, apresentada a ele de modo imediato.

Em oposição a essa tendência, Xavier (2005) descreve uma série de vanguardas que conferem uma posição de centralidade não à narrativa, mas à montagem, à câmera e à imagem compreendida como um discurso sobre a realidade. A respeito do cinema de Eisenstein, por exemplo, caracterizado pelo autor como um cinema-discurso, Xavier argumenta:

Nesta proposta, vemos a defesa radical da introdução de artifícios manipuláveis, no sentido de promover um discurso que rompe com o projeto ilusionista, tirando à estória, e ao que há de "representação de fatos" no teatro, o seu caráter de totalidade independente e autodeterminada, contida em si mesma. [...] Quando envolvido na produção cinematográfica, ele transforma a montagem de atrações no "método para a produção de um cinema proletário", ou seja, de um cinema que, longe da pseudo-objetividade do realismo burguês, caminharia rumo a uma estrutura francamente discursiva, baseado na combinação de elementos e comentários em torno de uma situação factual básica (Xavier, 2005, p. 129 - 130).

Dentro dessa proposta, o cinema seria a arte de "pensar por imagens", e não de "narrar por imagens", de modo que essa estética estaria situada de modo oposto àquela do cinema narrativo e da decupagem clássica (Xavier, 2005, p. 133). O efeito atingido por essa concepção, no nível das imagens, é o efeito da opacidade, no qual o caráter discursivo da forma cinematográfica é evidenciado e as suas convenções são desnaturalizadas.

Portanto, levando em consideração a oposição entre as tendências de opacidade e de transparência quanto à centralidade da narrativa no filme, é possível inferir que os manuais de roteiro de cinema, ao discursarem a respeito da narrativa na produção cinematográfica, entram em uma tensão discursiva com esses dois conceitos.

### **Procedimentos metodológicos: Análise do Discurso**

Este artigo se fundamenta teórico-metodologicamente na análise do discurso francesa (AD), tal como organizada por Michel Pêcheux. A AD francesa compreende a língua como prática social, trabalhando a relação língua - discurso - ideologia na constituição dos sujeitos e dos dizeres (Orlandi, 1999).

O discurso, tal como definido pela AD, é a linguagem em prática, em movimento, em um dado contexto histórico, social e simbólico. Nessa perspectiva, “as sistematicidades linguísticas [...] são as condições materiais de base sobre as quais se desenvolvem os processos discursivos. A língua é assim a condição de possibilidade do discurso” (Orlandi, 1999, p. 20). Todavia, a língua não encerra a produção de sentidos pelo discurso, uma vez que este necessariamente depende do interdiscurso, o conjunto de formulações já feitas em contextos determinados, que são retomados e ressignificados a partir da tensão entre a paráfrase e a polissemia (Orlandi, 1999).

Na base produção do discurso, portanto, estariam as formações ideológicas (FI), que são “um conjunto complexo de atitudes e de representações que se relacionam às posições no mundo em conflito umas com as outras” (Freire, 2021, p. 17). Essas FIs, por sua vez, são materializadas em formações discursivas (FD), que são “manifestações das FIs no discurso em uma situação de enunciação específica” (Freire, 2021, p. 17). Portanto, em uma dada FI, a FD “determina o que pode e deve ser dito” (Orlandi, 1999, p. 41).

Todavia, conforme caracterizado por Freire (2021), esse processo de produção do discurso é constituído por dois esquecimentos. O “esquecimento número 1” ocorre pela ação da ideologia ao nível da FI, levando o sujeito a esquecer o fato de que ele é ideologicamente constituído. O “esquecimento número 2”, por sua vez, é determinado pela FD e se define pelo esquecimento da seleção feita ao nível do enunciado, do fato de que havia outras formas de dizer e significar aquilo que foi dito.

A tarefa da AD, portanto, seria a de fazer o caminho inverso e revelar, a partir das marcas textuais, esse processo de produção do discurso. Em vistas deste fim, Freire (2021, p. 23) propõe uma metodologia de análise que “envolve a circunscrição do conceito-análise e a escolha, interpretação e análise do *corpus* por meio de perguntas heurísticas”.

A primeira etapa, a definição do conceito-análise, se define pela escolha do objeto de análise, sobre o qual serão explicitados os processos responsáveis pela produção do sentido naquele contexto. O conceito-análise pode ser definido *a priori* (ou seja, antes da análise do *corpus*) ou *a posteriori* (durante a análise do *corpus*).

A depender do procedimento de definição do conceito-análise, é reunido o *corpus* de análise: caso a definição seja *a priori*, é preciso “se perguntar quem tem

algo a dizer sobre o assunto: os enunciadores” (Freire, 2021, p. 24); caso a definição seja a posteriori, o corpus normalmente é reunido a partir de “um conjunto de textos que guardam entre si alguma convergência” (Freire, 2021, p. 25). O critério para a delimitação do tamanho do corpus não é dado pela quantidade de textos (a exaustividade horizontal), mas sim pela possibilidade de saturação — ou seja, pela recorrência de propriedades discursivas, tornando possível a análise da construção de sentidos (Freire, 2021).

Por fim, Freire (2021) propõe três perguntas heurísticas com o propósito de auxiliar a evidenciação de sentidos na análise. São elas: (1) qual é o conceito-análise presente no texto?; (2) como o texto constrói o conceito-análise?; e (3) a que discurso pertence o conceito-análise construído da forma que o texto constrói?

Conforme salienta o autor, essa análise não é um procedimento que ocorre de maneira linear, “mas feita em espiral, exatamente por conta do movimento circular entre descrição-interpretação-ampliação do corpus, movimento que Michel Pêcheux chamou de batimento” (Freire, 2021, p. 48).

Desse modo, a AD francesa é um referencial metodológico cuja análise leva à explicitação dos mecanismos de produção do sentido a partir do contexto e das ideologias, desfazendo os esquecimentos constitutivos da enunciação na sociedade.

### **Análise e discussão**

O *corpus* de análise foi construído a partir de dois dos principais manuais de roteiro do mercado: “Manual do Roteiro”, de Syd Field (2001), e “Story”, de Robert McKee (2006). Nas sessões introdutórias de ambos os livros, os autores discorrem a respeito de suas definições de “filme” e de “roteiro”, as quais embasam o restante desses materiais.

O primeiro texto é composto pelos primeiros parágrafos do capítulo “Introdução”, do livro de Field (2001):

O que é um roteiro?

Um guia, um projeto para um filme? Uma planta baixa ou diagrama? Uma série de imagens, cenas e sequências enfileiradas com diálogos e descrições, como uma penca de peras? O cenário de um sonho? Uma coleção de idéias?

O que é um roteiro?

Bem, não é um romance e certamente não é uma peça de teatro. Se você olha um romance e tenta definir sua natureza essencial, nota que a ação dramática, o enredo, geralmente acontece na mente do personagem principal. Privamos, entre outras coisas, de pensamentos, sentimentos, palavras, ações, memórias, sonhos, esperanças, ambições e opiniões do personagem. Se outros personagens entram na história, o enredo incorpora também seu ponto de vista, mas a ação sempre retorna ao personagem principal. Num romance, a ação acontece na mente do personagem, dentro do universo mental da ação dramática. Numa peça de teatro, a ação, ou enredo, ocorre no palco, sob o arco do proscênio, e a platéia torna-se a quarta parede, espreitando a vida dos personagens. Eles falam sobre suas esperanças e sonhos, passado e planos futuros, discutem suas necessidades e desejos, medos e conflitos. Neste caso, a ação da peça ocorre na linguagem da ação dramática; que é falada, em palavras. Filmes são diferentes. O filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico; lida com fotografias, imagens, fragmentos e pedaços de filme: um relógio fazendo tique-taque, a abertura de uma janela, alguém espiando, duas pessoas rindo, um carro arrancando, um telefone que toca. O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática. O roteiro é como um substantivo - é sobre uma pessoa, ou pessoas, num lugar, ou lugares, vivendo sua "coisa". Todos os roteiros cumprem essa premissa básica. A pessoa é o personagem, e viver sua coisa é a ação (Field, 2001, p. 1 - 2).

No penúltimo parágrafo, Syd Field define a arte cinematográfica da seguinte forma: “o filme é um meio visual que dramatiza um enredo básico” (Field, 2001, p. 2). Essa definição é composta por duas orações, sendo a segunda (“que dramatiza um enredo básico”) uma subordinada adjetiva restritiva, que especifica o predicativo do sujeito “meio visual”. Nessa construção, o filme, ainda que seja compreendido como uma arte essencialmente “visual”, é entendido apenas como um “meio”. As imagens, portanto, se subordinariam a um fim que não está nas próprias imagens: elas são um veículo de transmissão de algo, cumprindo uma função instrumental dentro desse processo. Esse fim último é delimitado pela oração subordinada: a dramatização de “um enredo básico”.

Após fornecer uma definição a respeito da arte cinematográfica, o autor define o roteiro em si: “o roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática” (Field, 2001, p. 2). O período é composto por duas orações subordinadas adjetivas restritivas reduzidas de participio (“contada em imagens, diálogos e descrições” e “localizada no contexto da estrutura dramática”), as quais qualificam o predicativo do sujeito da oração principal (“uma história”). Na primeira oração subordinada, as “imagens” aparecem como um adjunto adverbial de modo do verbo no participio: as imagens, assim, configuram o meio através do qual a história é contada, não gozando de autonomia

em relação a essa ação. A segunda oração subordinada, por sua vez, restringe o tipo de história passível de ser contada no roteiro: ela deve estar “localizada” em uma “estrutura dramática” — ou seja, ela deve ser estruturada, sistematizável, de acordo com os princípios de composição da narrativa dramática.

A partir dessa definição a respeito do roteiro, a definição anterior a respeito da arte cinematográfica pode ser requalificada. Se o filme “é um meio visual que dramatiza um enredo básico”, e o roteiro “é uma história” (ou seja, um enredo), então segue que o filme seria um meio visual que dramatiza um roteiro. Além disso, de forma equivalente, como um corolário da segunda oração subordinada na definição do roteiro, o filme seria um meio visual que dramatiza uma história estruturada. Segue, portanto, que o fim ao qual a imagem na arte cinematográfica se subordina seria a transmissão não apenas de uma narrativa, mas uma narrativa cuja lógica é apreensível dentro dos princípios de composição dramática.

A partir dessa definição, é possível inferir que a construção empreendida por Field (2001) sobre o papel das imagens no cinema está de acordo com o discurso da transparência, conforme definido por Xavier (2005). Assim como na transparência cinematográfica, o trecho analisado propõe que as imagens estão ancoradas à tarefa de narrar um enredo, estruturado de acordo com princípios da tradição dramática, não exclusivos ao cinema. O manual de roteiro, portanto, ao expor didaticamente certos princípios que deveriam ser seguidos pelo escritor, se posiciona ideologicamente de maneira contrária a um discurso da opacidade no filme, segundo o qual este não deveria subordinar as imagens à tarefa de narração, mas à tarefa do pensamento. Ao discursar sobre a confecção de uma parte do processo de produção cinematográfica, o roteiro, o manual realiza uma tomada de posição valorativa a respeito da produção como um todo, apresentando uma visão que engloba também aspectos que seriam de etapas como a direção e a montagem.

O segundo texto, por sua vez, é composto pela subseção “O declínio da estória”, presente no primeiro capítulo do livro de McKee (2006):

Imagine, em um dia inteiro, as páginas de prosa viradas, peças encenadas, filmes exibidos, o fluxo interminável de comédia e drama televisivo, imprensa escrita e televisionada vinte e quatro horas, estórias de ninar contadas a crianças, conversas de bar, fofocas de internet, o apetite insaciável da humanidade por estórias. A estória não é apenas nossa mais prolífica forma de arte, mas também rivaliza com todas as atividades -

trabalhar, brincar, comer, exercitar-se - por nossas horas acordados. Contamos e ouvimos histórias tanto tempo quanto dormimos - até quando sonhamos. Por quê? Por que tanto tempo de nossa vida é gasto com estórias? Porque, como o crítico Kenneth Burke nos disse, estórias são equipamentos para a vida.

Dia após dia, nós procuramos uma resposta para a questão eterna que Aristóteles nos propôs em *Ética*: como um ser humano deve viver sua vida? Mas a questão nos ilude, escondendo-se atrás de uma nódoa de horas corridas enquanto nós lutamos para ajustar nossos meios aos nossos sonhos, fundir ideia com paixão, tornar o desejo realidade. Nós somos arrastados através do tempo em uma arriscada viagem de trem. Se nós pararmos para pensar nos padrões e nos significados, a vida, como uma Gestalt, dá reviravoltas: primeiro fica séria, depois cômica; estática, frenética; significativa, sem sentido. Os mais importantes acontecimentos mundiais estão além do nosso controle enquanto os acontecimentos pessoais, apesar do nosso esforço para manter nossas mãos na direção, geralmente nos controlam.

Tradicionalmente a humanidade procurou a resposta de Aristóteles nas quatro sabedorias - filosofia, ciência, religião, arte - tentando compreender cada uma delas para juntá-las em um significado digno de ser vivido. Mas, hoje em dia, quem lê Hegel ou Kant sem ter uma prova a passar? A ciência, um dia a grande esclarecedora, hoje deturpa a vida com complexidade e perplexidade. Quem pode ouvir sem ceticismo economistas, sociólogos e políticos? A religião, para muitos, virou um ritual vazio que mascara a hipocrisia. Quando nossa fé nas ideologias tradicionais diminui, nos viramos à fonte na qual ainda acreditamos: a arte da estória.

O mundo hoje consome filmes, romances, teatro e televisão em tanta quantidade e com uma fome tão voraz que as artes da estória viraram a principal fonte de inspiração da humanidade, enquanto ela tenta organizar o caos e ter um panorama da vida. Nosso apetite por estórias é um reflexo da necessidade profunda do ser humano em compreender os padrões do viver, não meramente como um exercício intelectual, mas como uma experiência pessoal e emocional. Nas palavras do dramaturgo Jean Anouilh, "a ficção dá à vida sua forma".

Alguns veem essa ânsia por estória apenas como entretenimento, uma fuga da vida em vez de sua exploração. Mas o que é, afinal, entretenimento? Ser entretido é imergir na cerimônia da estória para um fim intelectual e emocionalmente satisfatório. Para o público do cinema, entretenimento é o ritual de sentar-se no escuro, concentrado no significado da estória, que desperta emoções fortes e, às vezes, dolorosas. Quando esse significado se aprofunda, o público é levado à satisfação suprema dessas emoções.

No triunfo de empresários maníacos sobre demônios hititas em *OS CAÇA-FANTASMAS*, ou na complexa análise dos demônios internos em *SHINE - BRILHANTE*; na integração do personagem em *O DESERTO ROSSO - DILEMA DE UMA VIDA* ou em sua desintegração em *A CONVERSAÇÃO*, todos os grandes filmes, romances e peças, através de todas as tonalidades do cômico e do trágico, divertem quando dão ao público um novo modelo de vida fortalecido por um significado afetivo. Abrigar-se atrás da noção de que o público simplesmente quer se livrar de seus problemas ao entrar no cinema e fugir da realidade, é abandonar covardemente a responsabilidade artística. A estória não é uma fuga da realidade, mas um veículo que nos carrega em nossa busca pela realidade, é nossa melhor tentativa para descobrir algum sentido na anarquia da existência.

Ainda assim, enquanto o alcance expansivo da mídia nos dá agora a oportunidade de mandar estórias através das fronteiras e linguagens para centenas de milhões, a qualidade geral das estórias vem se desgastando. Ocasionalmente lemos ou assistimos trabalhos excelentes, mas na maior parte do tempo cansamo-nos de procurar algo de qualidade em propagandas de jornal, locadoras e listas de televisão, de desistir de

romances no meio da leitura, de fugir das peças no intervalo, de sair do cinema suavizando nossa decepção com "mas a fotografia estava linda..." A arte da estória está em decadência, e como Aristóteles observou há dois mil e trezentos anos, quando a estória vai mal, o resultado é a decadência. Estórias falsas e defeituosas substituem substância por espetáculo, verdade por artifícios. Estórias fracas, desesperadas para segurar a atenção do público, degeneram-se em espetáculos banais multimilionários. Em Hollywood, a imagem fica cada vez mais extravagante, na Europa, cada vez mais decorativa. O comportamento dos atores fica cada vez mais histriônico, cada vez mais lascivo, cada vez mais violento. A música e os efeitos sonoros se tornam cada vez mais tumultuosos. O efeito final revela-se grotesco. Uma cultura não pode evoluir sem uma narrativa honesta e poderosa. Quando uma sociedade experimenta repetitivamente pseudoestórias ocas e envernizadas, ela se degenera. Precisamos de sátiras e tragédias verdadeiras, dramas e comédias que iluminem os cantos mais sombrios da psique humana e da sociedade. Se não, como Yeats avisou, "...o centro não pode suportar".

A cada ano, Hollywood produz e/ou distribui entre quatrocentos e quinhentos filmes, virtualmente um filme por dia. Uns poucos são excelentes, mas a maioria é medíocre ou pior. A tentação é culpar esse excesso de banalidade em pessoas como Babbitt que aprovam as produções. Mas lembre-se de um momento de O JOGADOR: o jovem executivo hollywoodiano de Tim Robins explica que tem muitos inimigos, pois seu estúdio aceita mais de vinte mil estórias para apreciação, mas faz apenas doze filmes. Esse diálogo é preciso. Os departamentos de estórias dos grandes estúdios leem atentamente milhares de roteiros, argumentos, romances e peças em busca de uma grande estória para a tela. Ou, mais provável, de algo mais ou menos bom que eles possam transformar em algo um pouco acima da média.

Nos anos 90, o dinheiro usado no desenvolvimento de roteiros em Hollywood passou dos \$500 milhões por ano, três quartos disso pagos a roteiristas por *options* e reescritas de filmes que jamais serão feitos. Apesar do meio bilhão de dólares e dos exaustivos esforços do pessoal do Departamento de Estórias, Hollywood não consegue achar material melhor do que produz. A verdade dura de acreditar é que o que vemos na tela a cada ano é um reflexo razoável da melhor escrita dos últimos tempos.

Muitos roteiristas, porém, não enfrentam esse fato e vivem nos confins da ilusão, convencidos de que Hollywood não enxerga seu talento. Com raras exceções, gênio irreconhecido é um mito. Roteiros de primeira classe são no mínimo transformados em *options*, se não produzidos. Para escritores que sabem contar uma estória de qualidade, é um mercado ganho - sempre foi e sempre será. Hollywood tem um negócio internacional seguro para centenas de filmes a cada ano, e eles serão feitos. A maioria estreará, ficará em cartaz por algumas semanas, sairá de cartaz e será piedosamente esquecida.

Ainda assim, Hollywood não apenas sobrevive, mas prospera, pois não tem, virtualmente, nenhuma competição. Esse nem sempre foi o caso. Do surgimento do Neorealismo à maré alta da Nouvelle Vague, os cinemas norte-americanos estavam abarrotados de trabalhos brilhantes de diretores continentais que desafiavam o domínio de Hollywood. Mas com a morte ou a aposentadoria desses mestres, os últimos vinte e cinco anos presenciaram um lento declínio na qualidade dos filmes europeus.

Os cineastas europeus hoje culpam uma conspiração das distribuidoras por seu fracasso em atrair o público. Ainda assim, os filmes de seus predecessores - Renoir, Bergman, Fellini, Buñuel, Wajda, Clouzot, Antonioni, Resnais - foram exibidos em todo o mundo. O sistema não mudou. O público de filmes não hollywoodianos ainda é vasto e leal. As distribuidoras têm hoje a mesma motivação daqueles dias: dinheiro. O que mudou foi o *auteur* contemporâneo que não consegue contar uma estória com o poder da geração anterior. Como decoradores pretensiosos, eles

fazem filmes que captam os olhos, e nada mais. Como resultado, a tempestade de gênios europeus virou um brejo de filmes áridos que deixam um vácuo a ser preenchido por Hollywood.

Hoje, porém, filmes asiáticos viajam pela América do Norte e do mundo, comovendo e deliciando milhões, apanhando o holofote internacional com facilidade por uma razão: cineastas asiáticos contam ótimas histórias. Melhor do que pegar as distribuidoras para Judas, cineastas não hollywoodianos fariam bem em olhar para o leste, onde os artistas tem paixão por contar histórias e a habilidade de contá-las belamente (McKee, 2006, p. 24 - 27).

Logo no primeiro parágrafo, o filme é caracterizado a partir de sua semelhança com outros gêneros discursivos: os “filmes exibidos” são listados ao lado de “páginas de prosa viradas”, “peças encenadas”, “histórias de ninar contadas a crianças” e etc. Todos esses gêneros são apresentados como uma lista de exemplos daquilo que McKee chama de “a história” no período seguinte, a qual é compreendida como uma “forma de arte”. Essa exemplificação é iniciada pelo verbo imperativo “imagine”, direcionado ao leitor. Nesse sentido, todos gêneros listados (dentre os quais, os filmes) constituiriam instâncias imagináveis, visualizáveis, que dão maior concretude a uma categoria maior e mais abstrata, que seria a história (ou seja, a narrativa) enquanto forma de arte.

Essa caracterização dos filmes enquanto subordinados à história, embora não forneça uma definição explícita da arte cinematográfica, é adotada como um critério valorativo em outros momentos do texto. No sétimo parágrafo, McKee argumenta que “a qualidade geral das histórias vem se desgastando”. Como exemplo para a sua tese, ele descreve que “cansamo-nos [...] de sair do cinema suavizando nossa decepção com ‘mas a fotografia estava linda...’” (McKee, 2006, p. 25). Neste exemplo, a declaração “mas a fotografia estava linda” é compreendida como uma modalização por parte do enunciador, empregada com a intenção de suavizar uma opinião negativa. Ela é, portanto, também uma marca da valoração negativa concedida ao filme: a necessidade de pontuar a beleza da fotografia seria uma consequência da insuficiência do filme em outro aspecto mais essencial: a história. O sujeito que emprega essa modalização, por sua vez, é o sujeito oculto “nós”. Desse modo, McKee pressupõe um entendimento tácito, compartilhado entre o texto e o leitor do manual, a respeito da recorrência da situação apresentada: a necessidade de esconder a decepção com um filme através de um apelo à sua fotografia.

A partir dessa situação, McKee desenvolve a sua argumentação a respeito do papel da imagem no cinema. No parágrafo seguinte, a oposição construída entre as “estórias falsas e defeituosas” e as estórias supostamente verdadeiras é identificada com as oposições entre “espetáculo” e “substância”, “artifícios” e “verdade”. Aquelas, nos períodos seguintes, são também identificadas a “espetáculos banais”, a uma imagem “cada vez mais extravagante” e “cada vez mais decorativa”. O resultado final, ainda de acordo com o autor, é que “o efeito final revela-se grotesco”.

Todas essas construções opõem a superfície do filme, lugar de espetáculos, artifícios, extravagâncias, e o seu núcleo, lugar de substância e verdade. A imagem cinematográfica, dentro dessa argumentação, aparece associada apenas ao primeiro local, sendo pontuada pelo seu aspecto “extravagante” e “decorativo”. Esses dois termos caracterizam a imagem a partir do seu caráter de aparência, de ornamento, em oposição à história, compreendida como o elemento substancial do filme.

A fim de fornecer uma justificativa a essa centralidade da narrativa, McKee evoca um argumento que relaciona o progresso geral da cultura e da sociedade à qualidade da narrativa: “quando uma sociedade experimenta repetitivamente pseudoestórias ocas e envernizadas, ela se degenera” (McKee, 2006, p. 26). Tal argumento retoma a discussão realizada pelo autor até o sexto parágrafo do texto, na qual ele fundamenta o valor das estórias na sua visão: “não é uma fuga da realidade, mas um veículo que nos carrega em nossa busca pela realidade” (McKee, 2006, p. 25). Portanto, essa necessidade de encontrar nas estórias (e, portanto, nos filmes) uma realidade, para a qual essa forma de arte deve servir como “veículo”, como meio, serviria como uma sustentação para a ordem social, sem o qual “o centro não pode suportar” (McKee, 2006, p. 26).

Esse discurso, o qual compreende a arte narrativa a partir do seu potencial de provocar identificação do espectador com a realidade e que se manifesta no cinema através da transparência da imagem cinematográfica, contribuindo para a estabilização da ordem social, apresenta afinidade com o discurso da transparência no contexto da indústria cultural, como descrita por Adorno e Horkheimer (1985).

Aliando essa compreensão à descrição da imagem cinematográfica como um ornamento, oposta ao núcleo substancial do filme, McKee finaliza o texto com uma crítica aos cineastas europeus contemporâneos, “decoradores pretensiosos” que

“não conseguem contar uma estória com o poder da geração anterior” (McKee, 2006, p. 27). Nesse sentido, os criadores artísticos são interpelados pelo texto em sua capacidade ou incapacidade de produzirem obras que se adequam ao ideal estético assumido pelo autor em seu discurso.

Uma vez que a imagem cinematográfica é compreendida em função do seu aspecto superficial, ornamental, no qual ela serve como manifestação epifenomenal da narrativa, que é o verdadeiro conteúdo do filme, o ponto no qual a sua substância se localiza, é possível constatar uma filiação desse texto ao discurso da transparência da imagem, tal como descrito por Xavier (2005).

### **Considerações finais**

Este artigo analisou o discurso de dois manuais de roteiro sobre os conceitos de opacidade e transparência na imagem cinematográfica, tal como definidos por Xavier (2005), adotando como perspectiva teórico-metodológica a AD francesa (Freire, 2021). A constituição do *corpus* considerou um excerto introdutório de cada livro, no qual o respectivo autor descrevia as suas concepções de cinema, de narrativa e de imagem.

Constatou-se uma filiação de ambos os textos a uma formação discursiva que compreende a imagem como meio ou como superfície, estando subordinada à narrativa do filme, que seria o verdadeiro núcleo da experiência do espectador. Essa formação discursiva apresenta afinidade com o discurso da transparência, descrito por Xavier (2005) como o regime no qual as imagens estão subordinadas à tarefa de narrar um enredo dramático, criando um efeito janela que apresenta ao espectador uma realidade com a qual ele pode se identificar de modo não mediado.

Essas observações apontam para a necessidade de reflexão crítica quanto à não neutralidade das técnicas de análise e criação de narrativas, em especial nos âmbitos da transmissão e da educação — dos quais os manuais, enquanto ferramentas didáticas, fazem parte. Na sala de aula, sugere-se que o docente, ao abordar questões de narrativa e de criatividade, tome um cuidado especial com as filiações discursivas dos conceitos empregados, tendo em vista o impacto delas no horizonte valorativo e criativo dos estudantes. Na esfera de produção de materiais didáticos, a presente análise sugere a abertura para a confecção de manuais que considerem e explorem outras perspectivas sobre a arte cinematográfica.



## Referências

Adorno, Theodor; Horkheimer, Max. 1985. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar.

Adorno, Theodor. 2021. *Sem diretriz: Parva aethetica*. São Paulo: Editora Unesp.

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

Freire, Sérgio. 2021. *Análise de discurso: procedimentos metodológicos*. 2 ed. Manaus: EDUA.

McKee, Robert. 2006. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte & Letra.

Metz, Christian. 1968. *A significação no cinema*. São Paulo: Perspectiva.

Orlandi, Eni. 2015. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 12 ed. Campinas: Pontes Editores.

Xavier, Ismail. 2005. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra.