

Sobre o estilo narrativo do cinema brasileiro: notas baseadas em roteiros de filmes da década de 1950

Natasha Romanzoti

Doutoranda em Multimeios pela Unicamp, onde pesquisa roteiro no cinema brasileiro, mestra em Multimeios pela Unicamp, especialista em roteiro de ficção audiovisual pelo Senac-SP e bacharela em Comunicação Social pela UFPR.

E-mail: nat.romanzoti@gmail.com

Resumo: Este artigo tem como objetivo destacar algumas características do cinema brasileiro com foco no estilo narrativo, por meio da análise dos seguintes roteiros dos anos 1950: *O grande momento* (1958), *O homem do Sputnik* (1959), *Agulha no palheiro* (1953) e *Esquina da ilusão* (1953). Apesar dos esforços em termos de industrialização e padronização do cinema brasileiro na década, paradigmas clássicos como a estrutura de três atos parecem ser de pouco interesse ou inaplicáveis a essa produção cinematográfica. De modo geral, a influência do teatro e do rádio brasileiros, juntamente com o crescente impacto das novelas, pode ser mais relevante para os roteiros brasileiros dos anos 1950 do que a estrutura aristotélica e outros conceitos e estratégias narrativas bem conhecidos.

Palavras-chave: Cinema Brasileiro; Roteiro; Estilo Narrativo.

About the narrative style of Brazilian cinema: notes based on film scripts of the 1950s

Abstract: This article highlights some of the characteristics of Brazilian cinema focusing on narrative style, through the analysis of the following scripts of the 1950s: *O grande momento* (1958), *O homem do Sputnik* (1959), *Agulha no palheiro* (1953) e *Esquina da ilusão* (1953). Despite the efforts in industrialization and standardization of Brazilian cinema in the decade, classical paradigms such as the structure of three acts seem to be of little interest or inapplicable to this cinematographic production. In general, the influence of Brazilian theater and radio, along with the increasing impact of soap operas, may be more relevant to the Brazilian screenplays of the 1950s than the Aristotelian structure of narrative and other well-known concepts and narrative strategies.

Keywords: Brazilian Cinema; Screenplay; Narrative Style.

Introdução

No âmbito acadêmico, pelo menos no Brasil, a discussão sobre roteiro cinematográfico ficou muitas vezes limitada pelos “manuais” que floresceram durante todas as décadas de história desse objeto. Estes – da bibliografia em português, podemos citar, entre outros, o *Manual do roteiro*, de Syd Field (2001), *Roteiro de cinema e televisão*, de Flávio de Campos (2007), *Story*, de Robert McKee (2006), *O roteirista profissional*, de Marcos Rey (1989) e *Da criação ao roteiro*, de Doc Comparato (2009) – são muitas vezes restritos a convenções dramáticas e a um tipo de narrativa conhecida como clássica, preponderantemente hollywoodiana, que com frequência não se aplica a outras cinematografias. A brasileira, por exemplo, é bem marcada por sua diversidade.

Essa diversidade narrativa pode ser observada na década de 1950, de “extraordinária animação, na prática e no pensamento cinematográfico” (GALVÃO, 1980: 13). Foram anos que presenciaram o desenvolvimento das ideias sobre cinema independente no contexto nacional, ideias estas surgidas em contraposição a algumas das maiores experiências ditas industriais do cinema brasileiro.

Nesta conjuntura, a temática e o estilo narrativo dos filmes se tornaram tópicos frequentes nas teorizações dos pensadores e críticos do cinema no Brasil, especialmente no que diz respeito à sua ligação com o contexto de produção, o que pode ser constatado através das leituras dos documentos utilizados nos debates das conferências da década, como as teses apresentadas no I Congresso do Cinema Nacional de 1952 e no II Congresso Nacional do Cinema Brasileiro de 1953 e nas “mesas-redondas” sobre cinema brasileiro da Associação Paulista de Cinema¹. Estes debates, por sua vez, frequentemente levaram a uma polarização de ideias – uma contraposição de um pensamento industrial e/ou comercial ao pensamento de um segundo grupo que defendia a ideia de transpor para o cinema brasileiro uma espécie de nacionalismo, a partir da concepção de um projeto cultural que fosse “a cara” do país. Neste segundo grupo, começa a circular o termo “cinema independente”, que se torna uma outra forma de distingui-los.

¹ Por exemplo, o documento que Rodolfo Nanni apresentou em 1951 durante uma mesa-redonda da Associação Paulista de Cinema na qual defende que seu filme *O Saci* (1951) seria independente por ser “estritamente nacional”, ou seja, “baseado em autor nacional, com personagens bem brasileiras vividas por artistas brasileiros, filmado por técnicos brasileiros em cenário verdadeiro do interior paulista, com capital nacional e temática tipicamente brasileira: a vida simples e autêntica das nossas fazendas e sítios” (GALVÃO, 1980: 14).

² Em depoimento à Maria Rita Galvão, Anselmo Duarte disse sobre seu período como ator da Companhia Cinematográfica Vera Cruz: “A ideia era imitar Hollywood, em tudo. Exatamente por isso eu fui contratado. Hollywood tinha o seu star system, era preciso formar o nosso” (DUARTE apud GALVÃO, 1981: 133).

³ Em seus anos áureos, a Atlântida Cinematográfica produziu várias sátiras e paródias americanas, como *Nem Sansão*, *Nem Dalila* (1954, dir. Carlos Manga), *Carnaval Atlântida* (1952, dir. José Carlos Burle e Carlos Manga) e *Matar ou Correr* (1954, dir. Carlos Manga).

Se fosse preciso estabelecer uma linha histórica qualquer que nos permitisse compreender melhor a maneira como as coisas se passaram, no que diz respeito ao cinema, creio que poderíamos apontar como eixo a linha formada pelas duas tendências, opostas e permanentes, que marcaram o desenvolvimento do cinema brasileiro em geral e do cinema paulista em específico: a contraposição entre o cinema industrial e o cinema artesanal, independente. (GALVÃO, 1981: 13)

Na prática, ultrapassando essa polarização, houve uma variação significativa de estilos narrativos nos filmes brasileiros dos anos 1950. Apesar dos esforços em termos de industrialização e padronização do cinema brasileiro na década, os paradigmas clássicos, como a estrutura de três atos, parecem ser de pouco interesse ou inaplicáveis a essa produção cinematográfica específica, e até mesmo àquela destinada a espelhar os estúdios de Hollywood², como a da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, criada em 1949. O mesmo pode ser dito dos sucessos comerciais da Atlântida Cinematográfica, estúdio carioca fundado em 1941 com um sistema de produção regular que gerava grande bilheteria. Embora a empresa parodiasse com frequência superproduções americanas³, um olhar mais apurado demonstra que os estilos de suas narrativas vão muito além da influência hollywoodiana. *Moleque Tião* (1943), por exemplo, longa-metragem de estreia da companhia, foi apontado como um filme que introduziu no cinema brasileiro “alguns elementos do neorealismo italiano, como por exemplo a filmagem em locações e o privilégio de uma ambientação mais pobre, identificada com classes trabalhadoras” (VIEIRA, 2018: 369), um movimento cultural do cinema europeu normalmente identificado com a produção independente da década de 1950.

Tal produção, por sua vez, com forte viés autoral e categorizada historicamente como “cinema independente dos anos 1950”, mais presumivelmente não se encaixa confortavelmente em paradigmas e conceitos narrativos clássicos. Nem por isso, no entanto, deixa de operar majoritariamente na chave do realismo-naturalismo inerente ao cinema narrativo-dramático clássico. Em outras palavras, existe mais intersecção do que poderíamos supor entre o que pode ser chamado de cinema independente e industrial ou de estúdio nos anos 1950, pelo menos no que diz respeito às estratégias narrativas utilizadas pelos cineastas, muitas vezes plurais e complexas, misturando preceitos clássicos (como linearidade e casualidade) com estruturas narrativas alternativas ao modelo hollywoodiano.

Para elucidar características e influências narrativas presentes no cinema brasileiro do período, serão examinadas neste artigo quatro narrativas da década de 1950, sendo dois roteiros de produções consideradas industriais ou de estúdio – *O homem do Sputnik*, dirigido por Carlos Manga, escrito por José Cajado Filho e produzido pela Atlântida Cinematográfica, e *Esquina da ilusão*, dirigido por Ruggero Jacobbi, escrito por Ruggero Jacobbi e Jorge Kraisky, com diálogos de Gustavo Nonnenberg e produzido pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz – e dois roteiros de produções consideradas autorais e independentes – *O grande momento*, escrito e dirigido por Roberto Santos, e *Agulha no palheiro*, escrito e dirigido por Alex Viány.

Vale notar que as análises e comparações feitas aqui não pretendem de forma alguma ser exaustivas. Embora almeje-se observar quatro roteiros que possam ilustrar um pouco da pluralidade das produções realizadas nesta década, estes exemplos certamente não dão conta de todos os problemas de pesquisa que podem ser levantados sobre o estilo narrativo do cinema brasileiro nos anos 50. Não obstante, pode-se traçar algumas hipóteses interessantes a partir desses estudos de caso, que revelam informações importantes sobre as estratégias narrativas do cinema brasileiro do período.

Os roteiros: temática e estilo narrativo

⁴ Disponível para consulta na biblioteca da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

O roteiro técnico de *O grande momento*⁴ é assinado por Roberto Santos e Norberto Nath, oriundo de um argumento de Roberto Santos. Nesta narrativa, o protagonista Zeca vê os seus problemas financeiros quase estragarem o dia de seu casamento. Ele não tem dinheiro para pagar os últimos preparativos e se vê forçado a vender tudo que possui de mais valor, inclusive sua bicicleta, para arcar com a festa e a noite de núpcias.

O principal tema do filme, como é possível aferir a partir desta breve descrição, é a dificuldade financeira de um jovem paulista de classe média baixa. A ação se passa no bairro proletário do Brás; Roberto Santos realiza uma espécie de “aguda observação psicológica e social dos habitantes daquela zona, conflagrados entre a falta de dinheiro e um sentimento pequeno-burguês” (ROCHA, 2003: 115). Glauber Rocha caracterizou *O grande momento* como uma “experiência de antiespetáculo, captação de um universo” – e, de fato, no roteiro, não há grandes surpresas, conflitos fantasiosos ou dramalhões. A história possui um reconhecido estilo neorrealista, estruturado em torno de problemas econômico-sociais concretos.

Tendo como inspiração o neorrealismo italiano, tanto em termos de temática como de forma de produção, *O grande momento* é, segundo Jean-Claude Bernadet, o filme mais significativo desta produção “independente” paulista do fim dos anos 50, uma importante incursão no universo urbano via classes populares. (ORTIZ RAMOS, 1983: 37)

A linguagem dos indivíduos é informal e espontânea, uma característica visível nos diálogos. É interessante notar, no entanto, que, embora o neorrealismo tenha servido de modelo ou influência para *O grande momento*, o filme opera majoritariamente na chave do realismo-naturalismo inerente ao cinema

narrativo-dramático clássico. De forma geral, mostra um universo (neste caso, do proletariado paulista) sem embelezamentos ou excessos, agindo pela tentativa de apagamento do caráter discursivo da narração através da apresentação “direta” do mundo diegético: são os acontecimentos falando por si mesmos.

Isso não quer dizer que esses acontecimentos não passem uma certa mensagem ideológica. Ainda que não seja demagógica nem militante, a narrativa trabalha alguns aspectos da cultura e da sociedade sobre os quais se podem fazer algumas reflexões. Por exemplo, o final do filme é o resumo da eterna questão que aflige as camadas mais populares da sociedade: dinheiro traz felicidade? A narrativa parece defender que as pessoas não precisam de dinheiro para serem felizes. O casal abdica da lua de mel, mas isso não é motivo de tristeza, pelo contrário, estarem juntos é o que importa.

⁵ Roteiro disponível para consulta na biblioteca da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

*Agulha no palheiro*⁵ trabalha em uma chave semelhante, seguindo uma ideologia política de valorização do popular. Da mesma forma que *O grande momento*, possui uma forte ligação com o movimento do cinema moderno europeu. O próprio Alex Viany, roteirista da história, afirmou que o “neorrealismo italiano foi a inspiração máxima do filme” (VIANY, 1993: 136).

Na narrativa, a protagonista Mariana sai de Minas Gerais em direção ao Rio de Janeiro onde pretende encontrar seu noivo, José da Silva. Ela não tem o endereço nem o telefone dele, apenas uma fotografia. Instalada na casa de parentes, Mariana, que está grávida, recebe ajuda de tios, primos e amigos para buscar o misterioso pai da criança.

Viany era adepto do realismo, e acreditava que a temática social era a sua principal característica. Baseando-se em William Wyler, considerava o roteiro o elemento fundamental do realismo cinematográfico, “entendido como história, voltado para questões sociais relevantes e suas possíveis soluções” (AUTRAN, 2003: 42). A narrativa de uma menina ingênua sofrendo com uma gravidez indesejada certamente envolve muitas questões sociais, e o roteirista, de fato, trabalha possíveis soluções.

Existem diversas cenas didáticas no roteiro. Por exemplo, uma italiana que também engravidou fora do casamento dá uma palestra à Mariana, revelando como “tudo ficou bem no final”. Além disso, há uma discussão sobre se Mariana deve ser julgada ou responsabilizada por essa gravidez precoce. A narrativa defende claramente que não. Inclusive, há ênfase no fato de que Mariana continua sendo “moça para casar”, uma visão bastante progressista para a época em que a narrativa foi concebida.

O final feliz pode ser considerado uma marca do pensamento ideológico de Viany, que acreditava que os filmes brasileiros não podiam ser pessimistas. Para ele, filmes “legitimamente brasileiros” tinham que “ser positivos, [...] mostrar o povo e seus problemas, [...] buscar na vida do povo as características de uma arte nova e essencialmente popular” (VIANY apud AUTRAN, 2003: 65). Misturando otimismo com possibilidades concretas, Mariana termina ao lado de seu verdadeiro amor, Eduardo, apesar das dificuldades que, supõem-se, vão ter que enfrentar para criar a criança.

Já a narrativa de *O homem do Sputnik*, por se tratar de um tipo de comédia, a chanchada, não explora em profundidade conflitos sociais e econômicos, uma vez que o foco natural desse gênero cinematográfico é nas situações cômicas.

⁶ Disponível para consulta na biblioteca da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

O roteiro de José Cajado Filho⁶ expõe as peripécias de um homem simples, Anastácio, que pensa que o satélite russo Sputnik 1 caiu no telhado de sua casa. Ele é perseguido por espiões de diferentes nações até que a verdade vem à tona.

Entre outras características, *O homem do Sputnik* segue um estilo identificável de comédia popular associada à Atlântida Cinematográfica, que incluía transportar assuntos “estrangeiros” para uma realidade brasileira, como a empresa fez com várias sátiras e paródias americanas. Enquanto *O homem*

do Sputnik não é releitura de nenhum filme hollywoodiano, aborda tópicos de pauta internacional e frequentemente zomba de estereótipos nacionais e estrangeiros, como a morosidade do serviço público brasileiro ou a arrogância tecnológica estadunidense. Além disso, muitas das cenas cômicas trazem críticas veladas aos governos mais poderosos do mundo naquela época: os EUA capitalista e a União Soviética comunista.

Em outras palavras, a imitação do estrangeiro nas produções da Atlântida (incluindo *O homem do Sputnik*) vem muitas vezes aliada a uma crítica social bem-humorada e a uma brasilidade que assume uma cara propositalmente precária, vinculada a camadas mais populares da sociedade, o público-alvo da companhia.

O roteiro revela a vontade da companhia de fazer um filme que incorporasse características hollywoodianas, contendo intrigas internacionais, conflitos éticos entre um vilão e um mocinho (Alberto *versus* Nelson) e sedução, mas pincela esses elementos em uma comédia bastante fundamentada na realidade brasileira. Por exemplo, apesar de conter uma gama de personagens forasteiros, os protagonistas de *O homem do Sputnik* (como os de todos os filmes da Atlântida) são tipos bem brasileiros, que vão do malandro e do pilantra até cidadãos comuns de classes populares. Aqui, temos um caipira ingênuo e sua mulher que sonha com uma vida “chique” no centro da confusão.

Esquina da ilusão é uma comédia de erros que também apresenta muitos estereótipos. Este é o roteiro⁷ escrito a mais mãos dentre os aqui analisados: é assinado por Ruggero Jacobbi e Jorge Kraisky, com diálogos de Gustavo Nonnenberg.

⁷ Disponível para consulta na biblioteca da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

A história narra as confusões criadas por Dante Rossi, dono de uma cantina no Brás, homônimo de um poderoso industrial de São Paulo. Essa coincidência permitiu-lhe mentir para seu irmão na Itália, dizendo que “tinha feito a América”. Quando o irmão resolve visitar o falso milionário, uma rede cada vez mais complicada de equívocos é iniciada.

Baseada em troca de identidades, confusões e farsas, a publicidade que a Vera Cruz fez da história favorecia o “ambiente internacional” do Brás, algo que de fato é acentuado no roteiro, que prevê muitos personagens estrangeiros, em sua maioria, imigrantes. A representação desses personagens é fundamentada, geralmente, em comportamentos-clichê, por vezes negativos. Por exemplo, o personagem Jamil, de origem árabe, é o “mão-de-vaca” que empresta dinheiro com juros e contratos, enquanto Pepe, o espanhol, é falante, galanteador e bebedor.

A temática central é o “sonho da América”, ou seja, a busca por uma vida melhor em um novo continente. Nem todos conseguem o que esperam – embora contenha a história de Atílio, filho de um imigrante que ficou milionário, o destino da maioria dos personagens é mais modesto. Vale notar que, enquanto o roteiro é pautado em um discurso meritocrático de afirmação do sucesso através do esforço e do trabalho, alinhado com a ideia capitalista de que todos têm uma chance de ficar ricos – ideologias provavelmente defendidas pela Companhia Cinematográfica Vera Cruz, empresa privada fundada por industriais –, a narrativa não ratifica isso, pelo contrário, Atílio é um herdeiro que acaba perdendo Dante e doando dinheiro a ele para que possa iniciar uma indústria própria ao lado de seu irmão.

Por fim, a intenção da Vera Cruz de realizar superproduções imponentes como as dos grandes estúdios estadunidenses pode ser constatada mesmo no roteiro do filme, menos por conta de sua estratégia narrativa do que por seu estilo formal. O número de páginas do documento já pressupõe um longa-metragem de maior duração (são 213 folhas, em formato *Master Scenes*), bem como sua escrita revela a necessidade de um uso extensivo de técnicas cinematográficas e cenografia. Por exemplo, o roteiro prevê muitas “panorâmicas descritivas” para focalizar aspectos como a degradação e a simplicidade da cantina de Dante, ou o tamanho

gigantesco da sala do presidente Atílio. Há, ainda, diversas cenas de diálogo simples com múltiplas indicações supérfluas de mudanças de plano. Isso está de acordo com a ideia expressada por Maria Rita Galvão a respeito do rebuscamento formal da Vera Cruz, “o bem-feito acintoso, um quase barroquismo de linguagem que aparece de tempos em tempos com função essencialmente ornamental” (1981: 241).

Divisão em atos e evolução da curva dramática: a dificuldade de adesão aos paradigmas

No que diz respeito à divisão em atos e evolução da trama, as narrativas de *O homem do Sputnik* e *Agulha no palheiro* se encaixam mais confortavelmente em uma estrutura tripartite, conforme o paradigma de Syd Field (2001: 13). Da mesma forma, nesses roteiros, a curva da ação dramática segue uma estrutura clássica, na qual os eventos se desenrolam em um *crescendo* emocional. Convém observar que o modelo proposto por Field é posterior aos roteiros analisados aqui; no entanto, está longe de ser uma invenção deste autor. Refere-se a uma estrutura amplamente observável em diversas produções narrativas, em diferentes contextos e países – como no teatro clássico francês, por exemplo, ou em qualquer narrativa aderente aos moldes aristotélicos, como grande parte da produção hollywoodiana. Daí a relativa facilidade em se aplicar o paradigma a uma ampla gama de filmes, muito embora, sob olhar mais atento, uma igualmente numerosa gama de filmes passe ao largo dessa normatização estrutural. É o que se ambiciona demonstrar aqui.

Por exemplo, podemos dividir *O homem do Sputnik* nos seguintes três atos: no primeiro, conhecemos os personagens e apresenta-se a premissa da narrativa, ou seja, a queda de um objeto estranho no galinheiro de Anastácio. O ponto de inflexão ocorre na cena em que Anastácio e sua mulher Clecy recebem o jornal, comparam a foto do Sputnik com o objeto que caiu na sua propriedade e decidem que estão em posse do satélite russo. A partir deste momento, os conflitos se assomam até atingirem um clímax. A resolução ocorre apenas na última cena do terceiro ato: a revelação de que o Sputnik é, na verdade, apenas um para-raios.

A ação dramática adota uma estrutura clássica: desde o momento em que o objeto é descoberto, o que decorre é a deflagração de uma intriga nos moldes de uma “caça ao tesouro” repleta de quiproquós com motivação cômica. O clímax possui raptos e salvamentos, até que tudo finalmente se resolve nas duas últimas sequências do roteiro.

Já no caso de *Agulha no Palheiro*, o primeiro ato termina quando há uma transformação de valores na história: descobrimos que Mariana está grávida e o pai é José da Silva, um rapaz que ela procura sem sucesso desde o início da narrativa. Em posse dessa informação, no segundo ato, os personagens intensificam a busca pelo rapaz por todo o Rio de Janeiro. O clímax ocorre na penúltima sequência, quando finalmente José da Silva é localizado enquanto Mariana está no hospital para ganhar o bebê. O terceiro ato apresenta a resolução: Mariana dispensa Zé da Silva para ficar com Eduardo, amigo da família que a apoiou durante toda a narrativa.

Desde que o problema se apresenta (o fato de que Mariana possui o endereço errado, mas quer localizar José da Silva), a crise só escala – primeiro com a revelação de que Mariana está grávida, depois com as pistas sobre o rapaz que estragam o romance de Mariana com Eduardo, culminando enfim no clímax, o momento no qual José da Silva é encontrado.

A divisão tripartite e a estrutura clássica eram esperadas especialmente no caso da produção da Atlântida, acostumada a parodiar filmes hollywoodianos. Já Alex Viany estudou cinema nos Estados Unidos. Embora preferisse um ritmo cinematográfico mais lento que o americano – conforme explica Rocha Melo (2006: 253), Viany possuía uma ideia do que seria um “ritmo brasileiro” ou

“tropical”, diferente do ritmo acelerado dos faroestes americanos, por exemplo –, é possível que estivesse habituado a pensar narrativas como divididas em três atos e com uma evolução gradual e climática do drama.

O grande momento e *Esquina da ilusão*, por outro lado, se adaptam menos a essa divisão em três atos. Claro, se assumirmos o paradigma segundo Field e forcarmos sua aplicação, podemos definir um conflito principal e segui-lo ao longo das tramas desses filmes, determinando uma apresentação, um desenvolvimento e uma resolução para esse problema – especialmente em *Esquina da ilusão*, que possui um enredo mais propenso a tal divisão clássica, ao contrário da trama de inspiração neorrealista de Roberto Santos. Apesar disso, em ambos os roteiros, o conflito principal parece mais diluído que em *O homem do Sputnik* e em *Agulha no palheiro* e, tendo em vista que resoluções parciais ocorrem no decorrer das narrativas, podemos igualmente optar por dividi-las em mais “atos”, ou seja, em diversas séries de sequências que causam impacto e mudam a trama de direção⁸.

⁸ Essa definição de ato é utilizada por Robert McKee em *Story*: “uma série de sequências que culminam em uma cena climática, causando uma grande reversão de valores, mais poderosa em seu impacto do que em qualquer cena ou sequência anterior” (2006: 52).

O grande momento, por exemplo, pode ser encarado como formado por quatro grandes atos: no primeiro, o problema principal se apresenta, ou seja, a impossibilidade de pagar pelas despesas do casamento. No segundo, atingimos a resolução parcial do conflito, culminando na realização da festa de casamento. O terceiro ato é iniciado quando um novo conflito surge: Zeca se ausenta da festa porque ainda precisa de dinheiro, levando a família da noiva a questionar o sumiço e iniciar uma alteração. No quarto e último ato, vem a resolução do problema principal: os personagens atingem a total revisão de valores, desistindo da lua de mel e mudando de postura diante de suas dívidas.

A curva dramática segue em patamares. Há momentos em que os conflitos parecem ter se resolvido (após vários problemas, Zeca consegue o dinheiro para o terno e se casa na igreja), até surgirem novos (tudo corre bem na festa até que Zeca sai à procura de Victorio, desencadeando problemas inéditos). A resolução do conflito principal é lenta: até a penúltima sequência, Zeca ainda não conseguiu dinheiro suficiente para pagar as contas do casamento e da lua de mel. Neste ponto, ele assume a situação para Ângela, que decide que eles não precisam viajar.

Esquina da ilusão pode igualmente ser dividido em quatro grandes atos: no primeiro, conhecemos os personagens e o principal conflito da trama, que surge quando descobrimos que o irmão de Dante, Camillo, está prestes a visitá-lo, sendo que ele mentiu ser o milionário dono de uma indústria. No segundo ato, com a ajuda de amigos, Dante alcança sucesso em enganar seu irmão, se passando por Atílio Rossi. Apesar dessa resolução parcial do conflito principal, o terceiro ato se inicia com novos problemas: Rubens, o secretário de Atílio, descobre a dissimulação. A farsa está mais uma vez ameaçada. O quarto e último ato apresenta a maior reversão de valores da narrativa: Atílio não só releva o fato de Dante ter se passado por ele, ideia que gerou o principal conflito da história, como o ajuda em uma nova empreitada industrial ao lado de Camillo, que retorna ao Brasil mais uma vez enganado com sucesso, de forma que a farsa está finalmente completa.

A curva dramática também segue em patamares. Primeiro, os conflitos aumentam, conforme Dante se embarça na mentira. Uma vez que consegue a ajuda de amigos e familiares, a fraude se sustenta por um bom tempo. Os problemas retornam quando Rubens descobre a verdade. A resolução ocorre no momento em que Atílio resolve perdoar Dante.

É importante notar que nenhum dos quatro roteiros seria um exemplo ideal de utilização do paradigma de Syd Field. De acordo com Field, o primeiro ato deve “mostrar ao leitor quem é o seu personagem principal, qual é a premissa dramática da história (sobre o que ela trata) e qual é a situação dramática (as circunstâncias em torno da ação)” (2001: 14). E é no segundo ato que “o personagem principal enfrenta obstáculo após obstáculo, que o impedem de alcançar sua necessidade dramática” (2001: 15).

Neste sentido, o roteiro de *Agulha no palheiro* de fato apresenta os personagens principais e a premissa dramática da narrativa no primeiro ato – Mariana vem do interior de Minas Gerais para o Rio procurar por seu “noivo”, e toda situação dramática do roteiro ocorrerá em torno desta premissa. Mas o fato de que ela está grávida – que é muito relevante e poderia ser considerado um ponto de virada – ocorre bem mais tarde na narrativa, depois do aparecimento do primeiro obstáculo, ou seja, a dificuldade representada pelo fato de que Mariana possui um endereço falso. A busca por José da Silva é intensificada a partir desta revelação, mas é iniciada anteriormente apenas pelo desejo que Mariana exhibe de encontrá-lo. Inclusive, este desejo é abalado pelo desenvolvimento do seu romance com Eduardo, ao mesmo tempo em que conhecemos sua gravidez. Pode-se supor que a estrutura em atos e com pontos de virada de *Agulha no palheiro* é menos estanque ou compartimentada do que o paradigma de Field sugere que deveria ser⁹.

⁹Vale observar que não se trata de dizer que o roteiro de *Agulha no Palheiro* sofreu qualquer influência da parte do paradigma de Syd Field. Conforme já foi comentado, o modelo proposto por Field é posterior aos roteiros analisados. Trata-se apenas de uma leitura retrospectiva na qual é possível investigar a “aderência” de um determinado roteiro ao modelo futuramente sistematizado e proposto por Field.

¹⁰Novamente, não se trata de dizer que o roteiro de *O homem do Sputnik* sofreu qualquer influência da parte do paradigma de Syd Field.

Algo semelhante ocorre em *O homem do Sputnik*. Este é o roteiro que melhor segue o paradigma¹⁰: a premissa da história é apresentada nas primeiras páginas e, durante o segundo ato, os personagens enfrentam diversos obstáculos para atingir seus objetivos, impostos pelos vilões representados tanto pelo desonesto repórter Alberto quanto pelos espões americanos, franceses e soviéticos. Mas a resolução dos conflitos se dá por conta de uma informação (ou ao menos uma suspeita) que o herói, Nelson, já possui presumivelmente desde o início da história, e que ele guarda para si a fim de aproveitá-la no momento certo, a fim de obter o cargo que deseja no jornal para o qual trabalha. A informação (a revelação de que o Sputnik é apenas um para-raios) é o clímax e o segundo ponto de virada da narrativa, mas, para os leitores-espectadores, é algo que só fica evidente na última sequência do roteiro. Assim, localizar esse ponto de virada para o terceiro ato em *O homem do Sputnik* é uma tarefa sujeita a argumentação.

Por fim, nos roteiros aqui analisados, a resolução não é conduzida lentamente durante o último terço do filme, como prevê o paradigma. O que ocorre é um prolongamento das tensões culminando em últimas sequências “resolutórias”, nas quais finalmente uma grande reversão de valores ocorre.

Em outras palavras, o estilo narrativo do cinema brasileiro da década não parece corresponder integralmente a um padrão clássico, como o hollywoodiano. A tendência parece ser de histórias com desenvolvimento longo e resoluções de “último minuto”. Tal estrutura pode ser comparada, por exemplo, à forma como as novelas funcionam: os problemas se amontoam ao longo da trama e só são resolvidos no último capítulo.

Considerações finais

A partir dessas análises, podemos supor que as narrativas brasileiras dos anos 1950, de modo geral, não possuíam um grande apego a estruturas clássicas, como a divisão tripartite ou a estrutura climática de evolução do drama, seja em virtude de preferências culturais, particulares ou de qualquer outra ordem.

Por sua vez, a influência do teatro e do rádio brasileiros, juntamente com o crescente impacto das novelas, pode talvez ser mais relevante para os roteiros brasileiros da década do que estruturas aristotélicas e outras estratégias narrativas clássicas bem conhecidas.

Segundo Marcos Rey, no Brasil, “os primeiros roteiristas profissionais surgiram no rádio, quando noutros países já proliferavam no cinema e no *music-hall*”:

Antes do advento da televisão, enquanto nosso cinema, heroico e desarvorado, ainda vivia de raras aventuras pessoais, o rádio já adquirira o status de indústria, contratando autores especializados na produção de scripts – a primeira palavra estrangeira a circular desinibidamente pelos estúdios radiofônicos. (REY, 1989: 78)

Estes profissionais, por sua vez, vinham muitas vezes do teatro, como Oduvaldo Vianna e Joraci Camargo, recrutados pela Rádio Nacional para escrever dramaturgia radiofônica. Responsável pelas dramatizações “mais ouvidas do rádio brasileiro” (PINHEIRO, 2005: 106), a Nacional transmitiu, de sua inauguração em 1936 até meados da década de 1950, nada menos que 861 novelas.

Uma delas tornou-se um fenômeno absoluto no país no início da década de 1950: *O direito de nascer*. A audiência era tão grande que “em seus últimos capítulos o comércio fechava mais cedo, os jogos de futebol tinham os horários alterados e os cinemas começavam suas sessões mais tarde, após a transmissão da novela” (CALABRE, 2004: 37-38).

Logo, é plausível assumir que o estilo dramático dessas radionovelas, grandes sucessos de público, tenha influenciado o cinema dos anos 1950¹¹, levando-se em conta também a troca de profissionais que ocorria entre esses meios.

¹¹ Vale a pena observar que essa influência é uma via mão-dupla: “[...] [H]á, na década de 80, uma investida maciça num tipo de história que se convencionou designar de telenovela-chanchada, dentro do estilo das velhas chanchadas do cinema nacional da década de 50” (CAMPEDELLI, 1985: 36).

Também o cinema encontraria no elenco da [Rádio] Nacional personalidades e sucessos que enriqueceriam as chanchadas da Atlântida, em *Carnaval no fogo* ou *Aviso aos navegantes*. Até programas narrados geraram filmes, como *Obrigado, doutor*, de Moacyr Fenelon, baseado em argumento de Paulo Roberto, com Paulo Gracindo no papel principal. (SAROLDI IN PINHEIRO, 2005: 12-13)

Entre as características das radionovelas que podem ser vistas nos filmes brasileiros do período, é possível citar a presença de tramas paralelas densas e coadjuvantes importantes – algo visto em todos os roteiros, exceto *O grande momento* –, personagens sem problemas psicológicos graves ou angústias existenciais – como em *O homem do Sputnik* e *Esquina da ilusão* –, histórias leves, feitas de equívocos, trocas de identidade, desencontros, heróis e vilões – conceitos mais amplamente utilizados em *O homem do Sputnik* e *Esquina da ilusão* e em menor grau em *Agulha no palheiro* –, uma evolução do drama que ocorre em patamares – como os pequenos “clímaxes” de resolução parcial ou aparente de conflitos em *O grande momento* e *Esquina da ilusão* –, e, é claro, histórias que só se resolvem no final, um atributo de todos os roteiros.

Já no que diz respeito à inspiração estrangeira, embora Hollywood tenha tido um impacto inegável na produção cinematográfica brasileira dos anos 1950, o cinema europeu, mais notavelmente o cinema moderno europeu, como o neorealismo italiano, também teve um papel importante na formação das narrativas cinematográficas brasileiras desse período. Mesmo no caso da produção da Atlântida e da Vera Cruz, acostumadas a parodiar e emular Hollywood, as análises dos roteiros mostram que as narrativas adotam estratégias variadas nem sempre condizentes com o modelo clássico canonizado pelos estúdios americanos nos anos anteriores à essa produção.

E os filmes brasileiros também se influenciavam entre si. Conforme explica Alex Viany, na busca por uma locução popular, filmes da veia independente como *Agulha no palheiro* e *Rio, 40 graus* (1955) “procuraram utilizar conscientemente certos elementos populares da chanchada” (VIANY, 1993: 137). O cineasta não explica quais elementos são esses, mas, se pensarmos nas semelhanças entre os filmes, podemos inferir que se trata, entre outras coisas, de utilizar personagens tipicamente brasileiros, advindos de classes populares, bem como outros elementos da cultura brasileira, como o samba.

Em resumo, o estilo narrativo do cinema brasileiro da década é diversificado e pouco padronizado, mesmo quando observado dentro de categorias como “independente” e “industrial e/ou comercial”. O auge do cinema hollywoodiano nos anos 1940 e 50 deixou suas marcas no cinema brasileiro do período, mas as influências são, sem dúvida, múltiplas e o contexto nacional favoreceu também um diálogo com o rádio.

Referências bibliográficas

- AUGUSTO, S. *Este mundo é um pandeiro*. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989.
- AUMONT, J. *et al. A estética do filme*. Campinas: Papyrus, 1995.
- AUTRAN, A. *Alex Viány: crítico e historiador*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- AUTRAN, A. *O pensamento industrial cinematográfico brasileiro*. 2005. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.
- BASTOS, M. R. *Tristezas não pagam dívidas: cinema e política nos anos da Atlântida*. São Paulo: Olho d'água, 2001.
- BERNARDET, J.; GALVÃO, M. R. *Cinema: repercussões em caixa de eco ideológica*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- BERRIEL, C. E. O. *Carlos Ortiz e o cinema brasileiro na década de 50*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.
- BILHARINHO, G. *O cinema brasileiro nos anos 50 e 60*. Uberaba: Instituto Triangulino de Cultura, 2009.
- BOON, K. A. *Script culture and the American screenplay*. Detroit: Wayne State University Press, 2008.
- CALEBRE, L. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.
- CAMPOS, F. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma história*. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2007.
- CARRIÈRE, J-C. *Prática do roteiro cinematográfico*. São Paulo: JSN, 1996.
- CATANI, A. M. A aventura industrial e o cinema paulista (1930-1955). In: RAMOS, F. (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987.
- CAVALCANTI, A. *Filme e realidade*. Rio de Janeiro: Artenova/Embrafilme, 1976.
- COMPARATO, D. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. São Paulo: Summus, 2009.
- FIELD, S. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- GALVÃO, M. R. *Crônica do cinema paulistano*. São Paulo: Ática, 1975.
- GALVÃO, M. R. *Burguesia e Cinema: o Caso Vera Cruz*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- GALVÃO, M. R. *O desenvolvimento das ideias sobre cinema independente: 30 anos de cinema paulista, 1950-1980*. São Paulo: Cadernos da Cinemateca, 1980.
- GOLIOT-LÉTÉ, A.; VANOYE, F. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas: Papyrus, 1994.
- GONÇALVES, M. R. *Cinema e identidade nacional no Brasil: 1898-1969*. São Paulo: LCTE, 2009.
- MARTINELLI, S. (org.). *Vera Cruz: Imagens e história do cinema brasileiro*. São Paulo: Abooks, 2002.
- MCKEE, R. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- NELMES, J. *Analysing the Screenplay*. London: Routledge, 2010.
- ORTIZ RAMOS, J. M. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50, 60, 70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

REY, M. *O roteirista profissional: TV e cinema*. São Paulo: Ática, 1989.

ROCHA MELO, L. A. *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. 2006. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

ROCHA MELO, L. A. Cinema independente no Brasil: anos 1940-50. In: CONGRESO ASAECA – ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS DE CINE Y AUDIOVISUAL, 4., 2014, Rosario. *Anais [...]*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2014. p. 1035-1043.

ROCHA, G. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

SAROLDI, L. C. Por que a Nacional?. In: PINHEIRO, C. (org.). *A Rádio Nacional: alguns dos momentos que contribuíram para o sucesso da Rádio Nacional*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

SUPPIA, A. (org.). *Cinema(s) independente(s): cartografias para um fenômeno audiovisual global*. Juiz de Fora: Editora UFRJ, 2013.

VIANY, A. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Revan, 1993.

VIEIRA, J. L. A chanchada e o cinema carioca (1930-1950). In: RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (org.). *Nova história do cinema brasileiro*. São Paulo: Sesc, 2018.

VOGLER, C. *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*. Tradução de Ana Maria Machado. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.