

PÁGINA	
	Introdução
12	“A didática prática do roteiro – desenvolvida pelos americanos, nas técnicas de <i>playwriting</i> e <i>screenwriting</i> – pretende [...] estabelecer as condições necessárias para escrever e, [...] reescrever.” {roteiros}.
	O roteiro
17	“Os métodos do <i>playwriting</i> e do <i>screenwriting</i> norte-americanos, frequentemente desprezados por artistas e estetas do nosso meio [...] estão contudo (<i>sic</i>) fundamentados em séculos de uma respeitável tradição de pensamento dramático ocidental. O mínimo que se pode dizer deles é que, na prática, funcionam.”
	Natureza do roteiro – a ação
22	“O roteiro deve conduzir o espectador de um lugar, chamado começo, a outro, chamado fim. [...] Ele <i>mostra</i> o desenvolvimento de uma ação.” “A compreensão do sentido do conceito da ação é fundamental para quem pretende escrever roteiro.” “A ação é o que um personagem faz com o propósito de alcançar alguma coisa. Ela é essencialmente interna, embora sempre se manifeste exteriormente, de alguma maneira.”
	Razão e vontade
23/24	“O próximo momento fundamental da história da dramaturgia foi a descoberta teórica do conflito de vontades como o elemento essencial da ação dramática. A ação intencional provoca uma oposição, ou obstáculo, cuja manifestação mais poderosa é a vontade oposta.” “Drama é ação, e conseqüentemente, <i>conflito de vontades</i> .” “O conflito dramático não é um mero conflito. [...] O conflito é, ele próprio, a vontade em face de si própria. O conflito dramático tem um objetivo, um propósito, um sentido.”
	A criação do roteiro
24/25	“O trabalho de roteirizar supõe a existência prévia de uma história, com começo, meio e fim. Estabelecer essa história é uma condição necessária para o desenvolvimento do roteiro.” “No cinema prefere-se o termo “argumento”; na televisão, “sinopse”. [...] É preciso, apenas, não confundir o que no cinema se chama <i>sinopse</i> – que é um resumo de no máximo duas páginas do <i>argumento</i> – com a sinopse da tevê, que, como o argumento cinematográfico, também é uma narrativa detalhada dos eventos que compõem a história, às vezes com dezenas de páginas.” “O estabelecimento dessa narrativa é vantajosamente orientado pela enunciação do que se chama, em inglês de <i>story-line</i> . [...] A <i>story-line</i> é um resumo, em poucas linhas, da ação principal da história; ela indica a essência do que se quer mostrar e, portanto, serve de bússola para a composição do argumento, ou sinopse.”

	Perfil e escaleta
25/26	<p>“Dois outros trabalhos preparatórios são necessários antes que se comece a redigir o roteiro propriamente dito: o perfil dos personagens e a escaleta.”</p> <p>“Histórias baseadas em personagens [...] exigem a elaboração imediata do perfil dos personagens; muitas vezes, esse perfil deve inclusive anteceder a própria composição do argumento, visto que, nessas histórias, frequentemente os personagens geram a história. Por outro lado, em histórias nas quais o que importa é a sucessão dos acontecimentos, [...] ou seja, a trama, a elaboração antecipada da escaleta pode se provar mais útil.”</p>
	Fontes do roteiro
26	<p>“Roteiros originais podem ter os mais variados pontos de partida – ou de inspiração.”</p> <p>“O importante é que seja uma boa história e tenha bom rendimento dramático, seja um roteiro original ou uma adaptação.”</p> <p>“Quando você adapta uma história já existente, deve lê-la tantas vezes quantas forem necessárias para assimilá-la totalmente e, de certa maneira, torná-la tão sua quanto uma história original.”</p>
	Tipos de roteiro
27; 29	<p>“Os filmes podem ser de aventura, românticos, policiais, de guerra, ficção científica, terror, musicais, semidocumentários, biográficos etc (<i>sic</i>).”</p> <p>“O importante é que você saiba o que está escrevendo – sobre o que está escrevendo, o modo e o estilo em que está escrevendo.”</p> <p>“Você deve introduzir o espectador ao universo específico de sua trama logo na primeira cena de seu roteiro. Em princípio, o espectador quer saber se aquela história é para rir ou para chorar, por exemplo. [...] de início, ele precisa de um chão para poder acompanhar a trama.”</p>
	Nossa proposta
30	<p>“A elaboração do roteiro, [...] segue uma lógica natural. Cada autor, cada indivíduo, desenvolve seus próprios métodos; [...] mas as diferenças não são negadas pela técnica; pelo contrário, ela deve afirmá-las na originalidade com que cada um usa a sua.”</p> <p>“A arte é o reino da liberdade, vale tudo. Mas esta é uma verificação <i>a posteriori</i>, quando está pronta e é contemplada.”</p>
	A trama
32/33	<p>“A <i>trama</i> é a história, como ela vai ser testemunhada, é o modo como a ação, sua espinha dorsal, se apresenta diante dos espectadores. É a sucessão propriamente dramática dos eventos.”</p> <p>“A rigor, [...] qualquer manifestação da expressão dramática – não <i>conta</i> uma história. <i>Mostra</i> uma história.”</p> <p>“O roteiro não <i>narra</i> uma história. Ele <i>indica</i> como a história será testemunhada diretamente pelo espectador, através de cenas vividas por atores.”</p> <p>“A presença de um personagem-narrador ou de uma narração <i>off</i> é estranha à expressão dramática; constitui na verdade, intromissão de natureza épica num contexto dramático [...] o roteirista deve ter consciência do coquetel estético que está preparando para, pelo menos manter uma combinação adequada dos seus meios expressivos.”</p>

	Aristóteles, o primeiro pensador da expressão dramática
34	<p>“A concepção da literatura em três expressões fundamentais – a lírica, a épica e a dramática – é devida aos gregos.”</p> <p>“A expressão lírica é a manifestação direta da alma do poeta, de sua subjetividade; a epopeia é narrativa. Conta fatos, as proezas do herói; a expressão dramática encarna a ação [...] seu templo é o anfiteatro de Atenas, onde se realizava o Festival de Dionisos.”</p> <p>“Aristóteles diz que a trama [...] é a alma da tragédia e que os personagens são secundários em relação a ela. A sucessão dos acontecimentos diretamente determinados pela ação [...] é o fundamento da expressão dramática. Os personagens devem, conseqüentemente, ser compostos de maneira a atender às necessidades do desenrolar da trama.”</p>
	Lição para Alice
37	<p>“Na ficção, você pode, por exemplo, escrever um conto que narre a história através do monólogo interno do personagem, a chamada corrente da consciência.”</p> <p>“Entretanto, a corrente da consciência {<i>stream of consciousness</i> – ou fluxo de consciência} não pode ser filmada. A expressão dramática é absolutamente objetiva. Esta é a lição que o professor de roteiro do filme <i>Simplesmente Alice</i>, de Woody Allen, dá para a personagem de Mia Farrow.”</p> <p>“A objetividade é a marca essencial da expressão dramática. Quando ela é desmentida – como, por exemplo, num filme como <i>Ano passado em Marienbad</i>, de Alain Resnais – por um império de subjetividade, temos uma experiência exótica de <i>avant-garde</i>, uma exceção.”</p>
	Gênese lógica da história dramática
38: 40	<p>“A origem de uma história para um roteiro original varia muito de autor para autor. Pode-se partir de uma anedota, um clima, um personagem...”</p> <p>“O fundamento de tudo é o <i>tema</i>; a partir dele vão se estabelecer o <i>problema</i>, a <i>ação</i> e a <i>premissa</i>.”</p> <p>“O <i>problema</i> é o motor da ação, ele deflagra a ação exatamente por ser o obstáculo ao objetivo do personagem.”</p> <p>“A presença do problema exige uma ação que se propõe a resolvê-lo. [...] é a coluna vertebral da história dramática, a espinha do roteiro.”</p> <p>“O confronto da ação com o problema leva a algum tipo de resolução, da qual pode ser extraída uma conclusão. [...] A <i>premissa</i> é o resultado do confronto entre o <i>problema</i> e a <i>ação</i>. É o sentido da história, manifesto no extremo final da ação.”</p> <p>“Esse esquema, que {Samuel} Selden chama de <i>iron check</i>, tem pontos com os momentos principais da estrutura dramática tradicional. O <i>problema</i> se manifesta no ataque. A <i>ação</i> se desdobra na complicação. A <i>premissa</i> se revela no clímax.”</p> <p>“O <i>check</i> seguinte de Selden [...] é o que ele chama de <i>golden check</i>, e resume a estrutura dramática na palavra PASTO – <i>Preparation, Attack, Struggle, Turn, Outcome</i> – que corresponde [...] a exposição, ataque, complicação, clímax e resolução.”</p>

	Lawson dixit {1}
40/41	<p>{LAWSON, John Howard} “O movimento dramático se desenvolve através de [...] mudanças de equilíbrio. Qualquer mudança de equilíbrio constitui uma ação. O drama é um sistema de ações, [...] de mudanças maiores ou menores, do equilíbrio. O clímax é a perturbação máxima do equilíbrio que pode acontecer sob as condições dadas.”</p> <p>“[...] A ação dramática é interna, psicológica, embora possa ser expressa pela ação física.”</p> <p>{LAWSON diz:} “Devemos distinguir a <i>ação</i> (movimento dramático) da <i>atividade</i> (o movimento em geral). Ação dramática é um tipo de atividade, uma forma do movimento em geral. A eficiência da ação depende não apenas daquilo que as pessoas fazem mas do <i>significado</i> (<i>sic</i>) do que elas fazem.”</p> <p>“A ação dramática progride na sucessão temporal, sem hiatos. Ela se manifesta tanto pelo que os personagens <i>fazem</i> quanto pelo que eles <i>dizem</i> [...].”</p> <p>{Ainda LAWSON} “A ação dramática combina o movimento físico e o discurso; inclui expectativa, preparação e realização da mudança de equilíbrio. O movimento para a mudança pode ser gradual mas o processo (<i>sic</i>) de mudança tem de acontecer. Expectativa falsa e falsa preparação não são ação dramática.”</p>
	A curva dramática
42	<p>“A curva dramática começa num traço horizontal reto, que representa um estado inicial de repouso, ou equilíbrio. Num determinado ponto, ela começa a subir, há uma ruptura do equilíbrio inicial, e uma intensificação crescente da ação, em busca de um novo equilíbrio [...] A curva finalmente atinge um ponto máximo [...] e cai novamente, detendo-se, porém, num patamar superior ao seu estado inicial. Ou seja: o sujeito vive uma experiência dramática que o transforma e que, depois de encerrada, o deixa num nível mais alto.”</p>
	Tramas secundárias – subplots
43/44	<p>“A lei aristotélica da unidade de ação significa que há uma ação central [...] no desenvolvimento da trama. Mas tal ação não é necessariamente a única. Outras ações, chamadas <i>secundárias</i>, se ligam a ela de maneira orgânica.”</p> <p>“As tramas secundárias também obedecem à curva dramática, são estruturalmente análogas à ação principal, embora não sejam tão desenvolvidas quanto ela.”</p>
	Uma receita de trama
44/45	<p>“[...] Wycliffe A. Hill [...] desenvolveu uma fórmula para criar uma trama. Em primeiro lugar, fez uma lista de profissões nas quais se podem descobrir personagens interessantes e que podem dar boas histórias {a lista é muito extensa}. [...] Em segundo lugar, Hill fez uma lista dos lugares onde as ações podem se passar {novamente, outra lista extensa}. [...] Agora, você coloca os personagens escolhidos nos locais escolhidos e arma uma trama.”</p> <p>“De acordo com Hill, há apenas três possibilidades básicas de desejos capazes de gerar uma trama: 1. A posse de alguma coisa. 2. A necessidade de livrar-se de alguma coisa. 3. Vingança.”</p>

	<p>“O passo seguinte é estabelecer os <i>obstáculos</i> que podem dificultar a ação.”</p> <p>“Os obstáculos podem ser vencidos de três maneiras; 1. Súplica. 2. Sacrifício. 3. Perseverança.”</p>
	<p>O sentido do nosso título – qual é o “poder” do clímax?</p>
48	<p>“O clímax é o destino final do roteiro, o ponto de chegada de sua trajetória. Ele determina o caminho que deve ser percorrido para alcançá-lo. Por isso, o roteiro deve ser construído para chegar ao clímax.”</p> <p>“Além disso, o que acontece no clímax revela a solução encontrada para o conflito dramático e envolve, por isso, uma interpretação da realidade.”</p>
	<p>O poder do clímax, na prática</p>
49; 51	<p>“[...] a consumação da ação fundamental do filme, o seu clímax, a materialização de sua premissa, é realmente a <i>graça</i> do filme. E, por isso mesmo, é a primeira coisa de que o roteirista deve ter consciência antes mesmo de começar a elaboração de seu trabalho. Pode-se dizer que a sequência natural do trabalho do roteirista é [...] oposta à sequência natural da fruição do espectador.”</p> <p>“Enquanto não souber qual é o clímax de sua história, você simplesmente não sabe qual é a sua história. [...] Em geral, o clímax é um evento determinado, mas que pode ser sintetizado num gesto, numa frase, num ato.”</p> <p>“Você não precisa saber antecipadamente qual é a premissa de sua história. Mas precisa saber obrigatoriamente qual o seu clímax. Havendo clímax, há intrinsecamente premissa.”</p>
	<p>A trama, na prática</p>
51/52	<p>“A maneira mais prática de determinar a trama, definir o <i>plot</i>, é estabelecer o clímax e erguer a estrutura a partir dele. O clímax é o ponto focal da trama e pode, [...] ser tomado na prática do roteirista como seu ponto originante.”</p> <p>“O primeiro poder do clímax, o fundamental, é determinar a trama.”</p> <p>“Se você tem o clímax, que é o fim da ação-raiz, você tem essa ação, e, portanto, pode determinar seu ataque.”</p> <p>“Se você tem o ataque, a ação e o clímax, você sabe as necessidades de exposição.”</p> <p>“Se você tem a exposição, o ataque e o clímax, você pode desenvolver naturalmente a complicação, o miolo da trama.”</p> <p>“Se você tem a exposição, o ataque, a complicação e o clímax, não terá dificuldade em determinar a resolução, ou desfecho.”</p> <p>“Você precisa se assegurar de que estas partes da estrutura estejam conectadas por um nexo de causalidade e façam a história avançar sempre, assegurando a progressão da trama.”</p>
	<p>A estrutura</p>
53	<p>“Estrutura, explica Syd Field, é a relação entre as partes e o todo.”</p> <p>“A solidez e o equilíbrio da estrutura dependem da correção dessa relação.”</p> <p>“Uma estrutura frouxa ou desequilibrada é desconfortável para o espectador; ele rejeita o espetáculo, mesmo que não tenha consciência de que o problema foi estrutural.”</p>

	Estrutura tradicional
53/54	<p>“A estrutura dramática tradicional corresponde à curva dramática, suas partes são seus diferentes momentos. [...] Estrutura dramática: exposição, ataque, complicação, clímax, resolução. A exposição e a resolução abrangem várias cenas. O ataque e o clímax são dois eventos específicos, dois pontos da trama.”</p> <p>“A <i>Exposição</i> fornece as informações necessárias para dar um chão ao espectador. [...] É uma <i>parte</i> da trama. [...] O <i>Ataque</i> assinala o início da ação principal. [...] É um <i>ponto</i> da trama. [...] A <i>Complicação</i> é o desenvolvimento do confronto da ação com o problema. [...] É uma <i>parte</i> da trama. [...] O <i>Clímax</i> é o final da ação, a consumação última do conflito, o ponto máximo da curva dramática. Pode-se ter uma crise excepcionalmente forte, mas se ela não assinalar o fim da ação principal, não é ainda o clímax. É um <i>ponto</i> da trama. A <i>Resolução</i> é a restauração do equilíbrio, [...] é o desfecho da história. É uma <i>parte</i> da trama.”</p>
	Unidade em função do clímax
55/56	<p>“Foi John Howard Lawson quem mais enfatizou a importância fundamental do clímax no processo de composição dramática. Ele encontrou essa percepção em muitos dramaturgos e teóricos do passado.”</p> <p>“John Dryden no <i>Essay on Dramatic Poesie</i>, comenta as três unidades aristotélicas e conclui que as duas primeiras {a lírica e a épica} não são absolutas.”</p> <p>{Dryden acrescenta} “Quanto à terceira unidade, a de ação, os antigos queriam dizer o mesmo que os lógicos por seu <i>finis</i>, [...] o objetivo, de toda ação; aquilo que é a primeira coisa da intenção e a última na execução.”</p> <p>“O clímax, portanto, não é o evento mais sensacional [...] da história; é, antes, o último do processo da ação; é nele que a ação se consuma e acaba – o <i>finis</i>. Ele serve de norte [...] para a elaboração da história. Por isso, é a primeira coisa a ser estabelecida pela intenção [...] {d}a estrutura da obra.”</p> <p>“Dumas Filho recomenda que o dramaturgo não comece a escrever antes de ter em mente, com toda a clareza, a sua cena final.”</p> <p>“Você me pergunta como escrever um drama. É começando pelo fim.” {LEGOUVÉ, Ernest}.</p> <p>“Comece no Fim e recue até chegar ao Início. Então comece de novo.” {WILDE, Percival}.</p> <p>“A necessidade que torna esse evento {o clímax} inevitável, [...] é imposta pela necessidade de uma unidade na ação.”</p> <p>“Por isso é o ponto de referência segundo o qual se pode determinar a validade de todos os elementos da estrutura. Tudo que leve a progressão a aproximar a ação do clímax é necessário; o que não servir a esse objetivo pode ser dispensado.”</p> <p>“O clímax materializa [...] a ideia fundamental do autor, sua intenção, ou mensagem, a moral da história, a <i>premissa</i>.”</p>
	Lawson <i>dixit</i> {2}
56/57	<p>“[...] a qualidade funcional ou estrutural da ação dramática é a <i>progressão</i> que move o drama na direção do clímax. A ação explode numa série de crises ascendentes.”</p>

	<p>“A preparação e realização dessas crises, mantendo o drama em movimento constante na direção do objetivo determinado, é o significado da ação <i>dramática</i>.”</p> <p>“O clímax dramático, sendo o ponto no qual o conflito da vontade consciente para alcançar seu objetivo atinge sua maior intensidade e abrangência máxima, é a chave para a unidade do drama.”</p> <p>“É a ação-raiz que determina o valor e o significado de todos os eventos que o precederam. Se o clímax carece de força ou inevitabilidade, a progressão fica fraca e confusa, porque não tem objetivo; não há o teste final que traz o conflito para uma decisão.”</p>
	<p>O paradigma de Syd Field</p>
57	<p>“O trabalho de Syd Field parte de uma verificação comum entre roteiristas iniciantes. É comum que eles dominem, sem muita dificuldade, a Exposição e o Ataque, no início, e o Clímax e a Resolução, no fim; mas sempre lutam com grandes problemas no desenvolvimento da Complicação, ou seja, o meio da estrutura, e sua parte quantitativamente maior.”</p> <p>“A Complicação é o desenvolvimento da ação, do conflito, é a trama propriamente dita. Às vezes, pode ser muito intrincada, como nas histórias policiais.”</p> <p>“[...] Field deu uma atenção particular à parte de Complicação, tentando resolver seus problemas mais cruciais através da técnica de estabelecer os principais picos da história, [...] seus nós dramáticos mais decisivos, aos quais chamou de <i>plot points</i> – [...] literalmente, pontos da trama.”</p> <p>“[...] Field determinou a necessidade de <i>plot points</i> decisivos, essenciais à progressão adequada da trama. O primeiro – chamado <i>Plot Point 1</i> [...] –, no final do primeiro ato. Ele corresponde, na estrutura mítica de Christopher Vogler (em <i>A jornada do escritor</i>) [...] à entrada do protagonista no Primeiro Limiar de sua jornada [...]. O [...] <i>Plot Point 2</i> [...] – no final do segundo ato, como uma virada decisiva para empurrar a ação até o clímax, ou <i>resolution scene</i>.”</p>