ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
LUIZ AUGUSTO DUARTE DANTAS

ROTEIRO CINEMATOGRÁFICO:
NARRATIVA CLÁSSICA, ESTUDO E APLICAÇÃO

São Paulo
2010

LUIZ AUGUSTO DUARTE DANTAS

ROTEIRO CINEMATOGRÁFICO:
NARRATIVA CLÁSSICA, ESTUDO E APLICAÇÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, Área de Concentração Estudo dos Meios e da Produção Mediática, Linha de Pesquisa Técnicas e Poéticas da Comunicação - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Comunicação, sob a orientação da Profa. Dra. Esther Império Hamburger.

.

Orientador: Profa. Dra. Esther Império Hamburger.

São Paulo

2010

LUIZ AUGUSTO DUARTE DANTAS

ROTEIRO CINEMATOGRÁFICO:

NARRATIVA CLÁSSICA, ESTUDO E APLICAÇÃO

Esta tese foi julgada adequada à obtenção do título de Doutor em Ciências da Comunicação e aprovada em sua forma final pelo Curso de Doutorado em Ciências da Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

São Paulo, ____, de _____ de 2010.

_____
Professor e orientador Nome do Professor, Dr.
Universidade de São Paulo

_____
Prof. Nome do Professor, Dr.
Universidade...

_____
Prof. Nome do Professor, Dr.
Universidade...

_____
Prof. Nome do Professor, Dr.

_____
Prof. Nome do Professor, Dr.

Para Mara, Raquel e Heloisa, que com muita sabedoria me fizeram aliar alegria a tarefas árduas servindo de inspiração para horas de trabalho e aprendizado.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer aos alunos Celso Duvecchi, Gustavo Fattori e Richard Dantas, que me ajudaram a sistematizar em cartões a escaleta para o roteiro de Cléo e Damião e com os quais pude manter discussões sempre interessantes sobre estrutura e dramaturgia. Gustavo ajudou também na montagem da escaleta do filme Central do Brasil e Richard ajudou na pesquisa relacionada ao sistema prisional de São Paulo.

Josmar Jozino, repórter policial do Jornal da trade e autor de dois livros fundamentais para entender a criminalidade em nosso estado, por ter me recebido e em várias ocasiões discutido situações relacionadas à criminalidade e suas repercussões.

A Karina Biondi, antropóloga, que me recebeu para conversas, respondeu várias dúvidas sobre a atuação do PCC e me repassou sua dissertação de mestrado antes mesmo de sua conclusão.

A professora Esther Hamburger, minha orientadora, que acompanhou a redação do roteiro e os vários caminhos trilhados até chegar à composição final e definição da estrutura deste trabalho. Esther, profunda conhecedora da realidade da televisão brasileira, procurou sempre manter em perspectiva para mim as diferenças entre uma indústria que existe e é pujante, como a da televisão brasileira e a do cinema, que no Brasil sempre sofreu e continua a sofrer por falta de um mercado estruturado.

A meus pais que sempre que possível procuraram me ajudar cuidando de tarefas que me distanciavam da dedicação à pesquisa necessária.

A Mara, Raquel e Heloisa por entenderem que muitas vezes o tempo que gostaria de poder dedicar a elas precisava ser tomado com a redação deste trabalho.

Wonder, Surprise, and Admiration, are words which, though often confounded, denote, in our language, sentiments that are indeed allied, but that are in some respects different also, and distinct from one another. What is new and singular, excites that sentiment which, in strict propriety, is called Wonder; what is unexpected, Surprise; and what is great or beautiful, Admiration.

We wonder at all extraordinary and uncommon objects, at all the rarer phaenomena of nature, at meteors, comets, eclipses, at singular plants and animals, and at every thing, in short, with which we have before been either little or not at all acquainted; and we still wonder, though forewarned of what we are to see.

We are surprised at those things which we have seen often, but which we least of all expected to meet with in the place where we find them; we are surprised at the sudden appearance of a friend, whom we have seen a thousand times, but whom we did not imagine we were to see then.

We admire the beauty of a plain or the greatness of a mountain, though we have seen both often before, and though nothing appears to us in either, but what we had expected with certainty to see.(Smith, Stewart et al. 1980 pg 66)

Smith, A., et al., *Essays on philosophical subjects*. The Glasgow edition of the works and correspondence of Adam Smith. 1980, Oxford [Oxfordshire] New York: Clarendon Press ; Oxford University Press. ix, 358 p – pg. 33-34

RESUMO

Através da discussão do modelo para análise da estrutura dramática do cinema clássico proposto por Kristin Thompson e David Bordwell em contraposição não somente aos ditamos correntes na maioria dos manuais de roteiro norte-americanos, mas também a uma posição preconizada por autores que procuram analisar o cinema com modelos mais próximos à dramática, o estudo de dois filmes, *Cidade de Deus* e *Central do Brasil*, serve de subsídio para a composição de um roteiro cinematográfico intitulado *Cléo e Damião*.

Palavras-chave: Roteiro. Dramaturgia. Cinema.

ABSTRACT

Through the discussion of the model for analysis of dramatic structure in classical cinema proposed by Kristin Thompson and David Bordwell contrasted with current terms in screenwriting manuals and other works which try to bring the analysis of film closer to drama, the study of two films, *City of God* and *Central Station* serves as subsidy for the creation of an original screenplay entitled *Cléo and Damião*.

Keywords: Screenplay. Drama. Film.

RÉSUMÉ

Se fondant sur la discussion du modèle d’analyse de la structure dramatique du cinéma classique que proposent Kristin Thompson et David Bordwell s’opposant à la fois aux normes couramment adoptées dans la plupart des manuels de scénario nord-américains, mais aussi à une position préconisée par des auteurs qui cherchent à analyser le cinéma à partir de modèles plus proches de l’art dramatique, cette étude de deux films brésiliens : *Cidade de Deus* et *Central do Brasil* apporte sa contribution à la composition d’un scénario cinématographique intitulé *Cléo e Damião*.

Mots-clés: Scénario. Drama. Cinema.

LISTA DE GRÁFICOS

1. Estrutura dramática em Cidade de Deus.....163
2. Estrutura dramática em Central do Brasil.....173

LISTA DE TABELAS

1. Modelo de Thompson.....40
2. Modelos de Field, Seger, MacKee e Thompson.....165

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 11
1.1 CENTRAL DO BRASIL E CIDADE DE DEUS: 12
1.2 O MOMENTO EM QUE SURGIRAM: 15
1.3 CRESCE O PÚBLICO DO FILME NACIONAL: 19
1.4 POSICIONAMENTOS: 21
1.5 OS FILMES E A NARRATIVA CLÁSSICA: 30
2 O MODELO DE THOMPSON 35
2.1 A DIVISÃO EM PARTES: 41
2.2 O PERCURSO DE THOMPSON 52
2.3 MANUAIS DE ROTEIRO NO BRASIL: 61
2.4 NOVOS RUMOS PARA O ROTEIRO NACIONAL 65
2.5 UM CINEMA TRANSNACIONAL 68
3 DEFINIÇÃO DO CINEMA CLÁSSICO: 72
3.1 REDUNDÂNCIA: 78
4 CIDADE DE DEUS 82
4.1 FRAMING DEVICE: 85
4.2 CIDADE DE DEUS ENQUANTO ADAPTAÇÃO: 89
4.3 PROTAGONISMOS: 95
4.4 CAUSA E EFEITO, PLAUSIBILIDADE E VEROSSIMILHANÇA: 100
4.5 A VOLTA DO PROTAGONISTA 102
4.6 MAS, AFINAL QUEM CONTA A HISTÓRIA? 114
4.7 UMA DESCRIÇÃO DO FILME: 120
4.8 CONCLUSÕES: 149
5 CENTRAL DO BRASIL 163
5.1 CENTRAL DO BRASIL EM PARTES 173
6 CONCLUSÃO 185
6.1 O INÍCIO 187
7 CLÉO E DAMIÃO – ROTEIRO DE LONGA-METRAGEM 194
BIBLIOGRAFIA 294

1 INTRODUÇÃO

Este trabalho se insere no esforço de definir o campo de pesquisa acadêmica em uma área de criação artística: a elaboração de um roteiro cinematográfico de longa-metragem. O trabalho dialoga também com o cinema brasileiro contemporâneo, que, se por um lado vive momentos difíceis no tocante à conquista de seu público, de outro traz exemplos de filmes que conseguem atingir sucesso de bilheteria, apreciação positiva pela crítica cinematográfica internacional e conquista de mercados externos.

Os dois filmes analisados, *Central do Brasil* e *Cidade de Deus*, são notadamente, os dois maiores expoentes deste cinema brasileiro que alcança sucesso de público no Brasil. Foram laureados em festivais internacionais e lançados em carreiras internacionais que trouxeram visibilidade para a cinematografia brasileira, para seus diretores e roteiristas e outros membros da equipe criativa.

Ao buscar identificar os elementos clássicos na construção de seus roteiros e avaliar através do estudo de suas formas dramáticas, e da estruturação de suas narrativas, a complexidade e sucesso no uso de procedimentos estabelecidos na cinematografia clássica, este trabalho oferece subsídio também para a elaboração do roteiro cinematográfico intitulado *Cléo e Damião*, que busca também um diálogo com formas

clássicas de narrativa e estruturação dramática de roteiros cinematográficos.

O processo de desenvolvimento do roteiro Cléo e Damião, me levou por caminhos e trajetórias diferentes. Havia uma meta inicial – estudar a estrutura dramático/narrativa de filmes de trama múltipla e não linear na busca de um entendimento de suas estruturas, pois o argumento que pretendia desenvolver inicialmente como roteiro de longa-metragem fazia uso deste tipo de estrutura. Mas, o argumento original foi sendo alterado e o objeto de estudo foi também sofrendo mudanças para acompanhar e dar subsídios para o processo de elaboração do roteiro, que passou de um argumento com três tramas que deveriam ser construídas de forma não linear, para este roteiro final, com duas tramas principais e paralelas, mas organizadas de forma linear e trabalhando o tempo de forma bastante clássica, com a ação do filme restrita a um espaço de 72 horas.

1.1 CENTRAL DO BRASIL E CIDADE DE DEUS:

Central do Brasil e Cidade de Deus estão inscritos por autores estrangeiros no que se denominou de 'La Buena Onda'. Segundo Stephanie Muir esta *boa onda* inclui títulos como *Amores Brutos* (Alejandro Iñarritú, 2000, México), *Y tu Mama*

También de Alfonso Cuarón, 2001, México), e *Os Diários da Motocicleta* (Walter Salles, 2004, USA/Alemanha/UK/Argentina) que parecem rivalizar a popularidade em anos recentes de filmes da Ásia, em especial aqueles produzidos por Hong Kong. Para ela isto reflete a crescente globalização do cinema. (Muir 2008)

Lúcia Nagib vê nestes filmes um exemplo do que denomina de cinema transnacional, um boom ligado a novos cinemas de vários países. Estariam incluídos aí os cinemas de países como Irã, México, Japão, Argentina e Brasil. São, para ela, cinematografias que mostram um interesse renovado pelas peculiaridades locais e nacionais com relação aos respectivos países; e isto vai contra a idéia de globalização como diluição cultural. Para mim o mais importante na análise é que a autora identifica um ressurgimento, ou uma recuperação do cinema narrativo:

> "Most of these films are also engaged in reassessing narrative cinema, as a kind of reaction against the deconstructive work carried out by postmodern cinema of the 1980's".(Nagib 2006 pg 95)

Interessante é também verificar que uma publicação relativamente recente do Departamento de Estado dos Estados Unidos da América, o Journal USA (com o subtítulo Society and Values), dedicou número a várias análises do negócio da indústria cinematográfica. Um dos artigos tinha o título:

What´s American About American Movies? (Doherty 2007) A lógica por trás da questão é o fato de que muitos dos filmes de sucesso nos EUA, seja em termos monetários ou de crítica, estão sendo feitos por imigrantes ou por cineastas vindos de outros países, ou que vivem em dois mundos, o do país de origem e a indústria Hollywoodiana. No texto estão citados os filmes de Alejandro Gonzales Iñarritú, filmes citados também pelos outros autores que comentam sobre a internacionalização das narrativas cinematográficas, ou no caso de Nagib, a idéia de um cinema transnacional. A introdução e a justificativa para a edição são também bastante evidentes em termos de apontar para uma necessidade da indústria hegemônica pensar sua criação, e isto vindo de uma publicação do departamento de estado:

> "One of our purposes in presenting this issue of *eJournal USA* is to make our readers aware that American movies are far richer and more varied than the blockbuster stereotype would suggest. The articles in this issue capture an industry in flux. Our authors analyze the increasing internationalization of the film industry, both in terms of audiences and filmmaking talent; the rise of a more personal style of independent filmmaking in recent years; the market for foreign- produced films in the United States; and the effects of the

> Internet and the digital revolution on how movies get made and distributed."

1.2 O MOMENTO EM QUE SURGIRAM:

Central do Brasil e *Cidade de Deus* foram gestados em um sistema de produção, ou melhor, uma sistemática de produção diferente daquela empregada nas décadas de 70 e 80 no Brasil e foram os motores para a visibilidade de nossa cinematografia no exterior depois de um período de quase total derrocada de nossa produção. Se nos anos 70 e 80 o cinema Brasileiro chegou a ocupar 35% do mercado, isto se deu com um modelo de produção de parceria privada/estatal e verticalizado onde uma empresa, a Embrafilme, passou a controlar a produção e distribuição da maioria dos títulos da cinematografia nacional. Excetua-se aqui o caso da boca do lixo e da pornochanchada carioca(Almeida and Butcher 2003).

> "No ápice de seu funcionamento, a Embrafilme chegou a ocupar 35% do mercado e a conquistar 50 milhões de espectadores por ano para o filme brasileiro. No fim dos anos 70 e começo dos anos 80, desbancou as companhias CIC e Columbia, que até então se alternavam na liderança do mercado de distribuição no Brasil. Por três anos (1978, 1979

> e 1981), ocupou o topo do ranking do *market share* no país. Este modelo permitiu também a formação de uma mão-de-obra altamente especializada em distribuição, formada por profissionais que ficaram conhecidos como "a geração de ouro da Embrafilme" e que, hoje, estão no comando das *majors* norte-americanas instaladas no Brasil.(Almeida and Butcher 2003 pg 22)"

Depois da derrocada do cinema brasileiro, imposta por Fernando Color quando da dissolução da Embrafilme e extinção do CONCINE[1], o cinema brasileiro viveu momentos desesperadores, com a produção caindo a níveis antes inimagináveis. Houve posteriormente uma retomada e a mudança completa da forma de produção dos filmes brasileiros, passamos de uma gestão como a da Embrafilme para um sistema que utiliza leis de incentivo, mas o retorno da produção não se deu inicialmente com a utilização destas novas leis, e sim através do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro. Foram três seleções entre 1993 e 1994 que premiaram 25 projetos de curta-metragem, 9 de média-

---

[1] Segundo Matta, a base de intervenção estatal na atividade cinematográfica brasileira até o início dos anos 1990, foi implementada com a extinção do INC em 1975 e a criação do Conselho nacional do CINEMA (CONCINE), em 1976, que assumiu um papel essencialmente normativo e fiscalizador. Ainda segundo ele, coube à Lei nº 6.281, de 1975, essa transformação, além da formalização do aumento de capital e a ampliação das atribuições da EMBRAFILME para agência financiadora, co-produtora e distribuidora de filmes nacionais. As fontes de renda da estatal eram a venda de ingressos padronizados, contribuições por título de filme para o desenvolvimento da indústria cinematográfica, participação nos filmes co-produzidos e distribuídos e recursos do imposto sobre a remessa de lucros de filmes estrangeiros - Matta, J. P. R. d. (2008). **Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição.** Revista Desenbahia. **8:** 55-69.

metragem e 56 filmes de longa-metragem, finalizados numa seqüência rápida. Para Lúcia Nagib este acúmulo é o que fez a produção parecer um boom. (Nagib 2002)

Com a Embrafilme tínhamos um sistema de produção e distribuição e também um sistema de controle e aferição do mercado, com dados atualizados sobre média de público por sala entre outros indicadores.

Butcher e Almeida, fundadores do site FilmeB, uma iniciativa similar à Variety[2] norte-americana - o mais importante *trade paper* para a atividade cinematográfica da indústria hollywoodiana - indicavam ainda em 2003 que estes dados estão hoje diluídos e com acesso bastante limitado pela classe, principalmente pelos produtores. Mas afirmam também que a derrocada da Embrafilme se deu justamente em função de seu modelo verticalizado, que passou a financiar um grupo restrito de produtores. Fato é que com a extinção da empresa, o cinema brasileiro ficou órfão e sem estrutura para desenvolver, produzir, levar seus produtos ao mercado e avaliar seu rendimento e distribuição.

A promulgação de leis de incentivo implicou numa alteração extremamente significativa com relação à lógica de investimento na produção e na distribuição. Estas leis significaram a privatização da administração de recursos públicos. As duas principais leis foram a lei de incentivo à

---

[2] www.variety.com

cultura (Lei Rouanet)[3] aprovada pelo congresso nacional em 1991 e que permite a aplicação de parte do imposto de renda devido por empresas e pessoas físicas na produção de produtos culturais; a segunda é a lei 8.685, a lei do Audiovisual[4], aprovada em 20 de julho de 1993 que também funciona com base na renúncia fiscal, mas é específica para a atividade audiovisual.

Roberto Farias, comenta sobre o novo "modelo de produção":

> "Não me dou bem com o sistema atual de obtenção de recursos para o cinema. Todos os filmes que fiz até hoje foram realizados com recursos próprios, ou pegando dinheiro em banco ou com agiota, como fiz no meu primeiro filme, sempre acreditando no ressarcimento do mercado. Hoje as condições adversas, o mercado encolheu e não compensa mais, temos menos salas de cinema e não é possível buscar dinheiro no banco. Se você calcular a receita de quanto os filmes estão dando, levando em consideração como é o mercado, vai perceber que não paga. Os filmes não se pagam. Na época em que comecei a fazer cinema, e mais tarde um pouco, quando fui presidente da Embrafilme, o cinema provocava e forçava o governo com uma série de medidas para se fazer filmes.

---

[3] Lei nº 8.313 de 23 de dezembro de 1991, que instituiu também o PRONAC – Programa Nacional de Apoio à Cultura.

[4] Instituída em 20 de julho de 1993.

> Hoje não existe mais nada, existem fontes de financiamento, mas não existe mercado, e dessas fontes de financiamento eu não gosto muito, de pedir para empresa colocar dinheiro no seu filme. Depois de você fazer isto é como se o filme não tivesse obrigação, é como se o seu filme não fosse negócio, algo que você tivesse que transformar em receita, numa atividade rentável, pagar seus custos para haver uma continuidade mínima dessa atividade"(Ramos 2000 pg 476).

1.3 CRESCE O PÚBLICO DO FILME NACIONAL:

Entre 1997 e 2003, houve um crescimento muito grande de público para o filme brasileiro. Dados da ANCINE[5] e da FilmeB, apontam para um crescimento de 2,4 milhões de espectadores em 1997 para 22,1 milhões em 2003, passando a participação do filme brasileiro de 5% dos ingressos vendidos para 21,4%. Segundo Matta, este crescimento foi impulsionado pela criação das leis de incentivo, mas também pelos seguintes fatores:

---

[5] A ANCINE, Agencia Nacional do Cinema, foi criada como autarquia especial pela Medida Provisória nº 2.228-1 em 2001, ainda no governo Fernando Henrique Cardoso. Ela é vinculada ao Ministério da Cultura e tem entre suas atribuições a regulamentação, fiscalização e o fomento das atividades cinematográficas e audiovisuais. De início as discussões apontavam para a possibilidade da instituição ser vinculada ao Ministério da Industria e Comercio.

> "1) o crescimento e a manutenção do fluxo anual de lançamentos, entre vinte e trinta filmes, com a eficiência da distribuição alavancada pela crescente adesão de grandes companhias estrangeiras ao incentivo fiscal, previsto no Art. 3° da Lei do Audiovisual; 2) o aprimoramento da qualidade e a diversidade das produções nacionais; 3) o movimento de integração entre a televisão e o cinema, a partir da criação da Globo Filmes, em 1997; 4) a presença de astros e estrelas da televisão nos lançamentos; 5) a aproximação da produção e da distribuição, via parcerias; 6) o crescimento do parque nacional de salas de exibição, desde 1997, acompanhado do crescimento do mercado interno e de um aumento médio relativo maior do público do cinema nacional em relação ao público dos filmes estrangeiros. (Matta 2008 pg 66). "

Mas, Cidade de Deus dificilmente se enquadra em todos estes fatores. Não é um filme com estrelas, mas contou com a participação da Globo Filmes, fez parcerias internacionais, ainda que não tenham sido estas que viabilizaram o financiamento da produção (Matta 2009). Com certeza o crescimento do parque de salas de cinema ajudou na expansão do mercado e a possibilidade do filme atingir um largo público.

1.4 POSICIONAMENTOS:

Do alto de seus mais de três milhões de espectadores no Brasil, o filme suscitou incontáveis reações, seja por parte da mídia, da classe, da academia ou do público em geral.

Arnaldo Jabor escreveu que Cidade de Deus não é apenas um filme e sim um fato importante, um evento crucial que deixa marcas profundas na consciência nacional. "Nós não assistimos este filme, ele olha para nós... Cidade de Deus não é um retrato lacrimoso das favelas; ele não tem um único traço de sentimentalismo" (Jabor 2005).

Entre as várias recepções e trabalhos gerados a partir de Cidade de Deus, vale citar colocações como a de André Gatti, que vê no filme um evento sem paralelo, um fenômeno na história do cinema do Brasil. Com ele a produção cinematográfica nacional chega a um patamar antes nunca alcançado, rompendo com o que chama de certa ingenuidade e tradição na nossa indústria. Completando, Gatti afirma também que Meireles, (diretor do Filme) vai contra aqueles que acreditam que o cinema estrangeiro não tem nada a nos dizer. E conclui que o filme demonstra uma posição de negociação direta, sem hierarquias, com a tradição do cinema do ocupante em detrimento de um diálogo exclusivo com a tradição do cinema brasileiro.(Gatti 2005)

A posição de Gatti vem como contraponto a uma colocação como a de Ivana Bentes, que cunhou o já famoso termo *cosmética da fome* (Bentes 2001) para indicar filmes que em sua visão rompem e de certa forma banalizam o tratamento da miséria antes retratada no cinema novo sob a égide de uma estética da fome (Rocha 1965). Bentes no dia seguinte ao lançamento de Cidade de Deus se posiciona criticamente indicando acreditar que a narrativa do filme se equipara a de filmes hollywoodianos de ação e que o filme promove "turismo no inferno em que as favelas surgem não como "museu da miséria", mas novos campos de concentração e horrores" (Bentes 2002). Bentes ainda critica também o fato de que "a favela é mostrada de forma totalmente isolada do resto da cidade, como um território autônomo," pois "em momento algum se pode supor que o tráfico de drogas se sustenta e desenvolve (arma, dinheiro, proteção policial) porque tem uma base fora da favela. Esse fora não existe no filme. Aqui a ressalva vai no sentido de perceber que o isolamento é próprio do estatuto do tráfico. O traficante não tem espaço fora da favela, seu lugar seguro, seu território é aquele, ele não trafega, não usufrui do espaço urbano da mesma forma que cidadãos de classe média. E porque a favela, esta realidade, não deveria ser mostrada como isolamento? Este tema é tratado na estrutura dramática, Bené não tem como entrar nas lojas de grife e comprar roupas "bacanas", roupas de cocotas, ele precisa da intermediação de Tiago para acessar esta forma de se vestir. Mas, a

indumentária não o retira de lá, vestir-se de cocota, oxigenar o cabelo, estando ali dentro, não o retira daquela realidade.

Concordo com Gatti, com relação à importância do filme, seu diálogo com a tradição clássica e compartilho seu desconforto com a posição sectária colocada por Bentes que teve o mérito de levantar discórdia e continua até hoje citado em textos acadêmicos, mas perde sua relevância em função do alcance, penetração e poder de comunicação que o filme demonstrou.

A polêmica gerada foi analisada por Fernando Mascarelo, que busca identificar as raízes de uma oposição. Para ele, "a crítica da cosmética da fome surge como manifestação radical do campo que prioriza o estético-político em detrimento da comunicabilidade, em reação, tudo indica, ao alto grau de referendo popular obtido por este deslocamento (rumo ao clássico) por ocasião de *Central do Brasil* e, acima de tudo, *Cidade de Deus*. O elitismo da crítica da cosmética da fome está ligado a uma posição ideológica que vê uma legitimação implícita (de uma cinematografia moderno-revolucionária supostamente herdeira da estética da fome) paralela a uma dupla patologização explícita do público, designado para um lugar passivo e assujeitado frente ao filme, e do cinema pós-clássico, demonizado de forma essencialista e redutora)." (Mascarello 2004).

Esther Hamburger recupera a legitimidade desta aproximação do cinema com o drama nas favelas e a realidade do tráfico de

drogas, para ela "o filme constrói imagem terrível com estatuto quase documental legitimado pelo testemunho do autor do livro e dos atores que emprestam seus corpos e sua fala para atestar a degradação da vida, reduzida a pó, na mira casual de espectros de gente, meninos que como os entrevistados em *Notícias de uma Guerra Particular* (João Moreira Salles e Kátia Lund, 1999) e depois, Falcão, declaram ciência da ausência de perspectiva de futuro que marca suas vidas" (Hamburger 2007). Esther conclui que "a denúncia contundente da violência provocou polêmica, especialmente pelo registro brutal em que a ação dos grupos paralelos aparece. O retrato chocou. A primeira reação é responsabilizar o filme por uma interpretação sensacionalista da vida na favela"(Hamburger 2007).

Nesta mesma onda de avaliação dos danos causados por posições dogmáticas, que contrapõe uma suposta forma dominante de contar histórias a uma que seria genuinamente local, ou nacional, o comentário de Roberto Moreira é também pertinente. Ao procurar trabalhar os ditames do cinema clássico, ele vê os mesmos elementos aplicados a Central do Brasil, *Pixote, a lei do mais fraco* (Hector Babenco, 1981) ou *Dona Flor e seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976) que são filmes considerados brasileiros, e nem um pouco menos atentos à narrativa clássica e outros que ao longo de nossa história foram vistos como imitação porque tentam se inserir dentro de um gênero industrial. Os filmes por ele citados são *O dia da Caça*

(Alberto Graça, 1999) e o *Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962).

Para ele "a identificação do cinema americano com filmes de gênero revela uma visão exclusivamente temática do problema. Recusar o cinema preocupado com os gêneros como antinacional não apenas prejudica o seu desempenho comercial como também pode limitar o espectro expressivo de uma cinematografia.... A exigência de clareza presente no cinema americano, sua obsessiva procura da inteligibilidade, é outra questão que deve ser enfrentada por todos os cinemas nacionais na busca por seu público"(Moreira 2001 pg 123).

Esta identificação de gênero foi bastante marcada em Cidade de Deus. Miranda Shaw (Shaw 2005), analisa como os críticos prepararam o público internacional para receber a obra e associa esta identificação com o gênero de filme de Gangster a uma estratégia de marketing, no que ela não vê como uma importação, mas sim um filme profundamente arraigado na realidade brasileira.

Apesar dos dois filmes analisados aqui serem exemplos de sucesso em termos de crítica e público, não se pode dizer que o cinema brasileiro vive momentos tranqüilos, que tenha público cativo, que esteja em momento totalmente auspicioso. Há sim uma dificuldade muito grande de encontrar o público, mas, paradoxalmente a dificuldade de encontro com o público não se deve a experimentalismo nem à falta de qualidade técnica. Ao contrário, os filmes em geral expressam o domínio

da linguagem e da técnica e a busca pelo público. Com isto em mente, busco estudar *Cidade de Deus* e *Central do Brasil* para identificar nos dois filmes os elementos clássicos na construção de suas dramaturgias e narrativas. Acredito também que seja possível dizer que o cinema brasileiro contemporâneo busca nas estruturas narrativas clássicas suporte para a comunicação com seu público.

Ismail Xavier cunhou o termo *cinema de resultado*, mas este se aplica a filmes os mais variados – que apesar do esforço são bem sucedidos em relativamente poucos casos. *Cidade de Deus* e *Central do Brasil* talvez sejam os melhores exemplos. O termo quer indicar uma vocação para o grande público. Um dos problemas é que na maioria das vezes vocação não se transforma em sucesso efetivo. Além disso, ao pensar vários filmes a partir de um desejo, seja ele originário do produtor, do diretor ou mesmo de uma equipe ou produtora com um todo, descolamos o desejo do objeto. Vemos a resultante e a tomamos como o objeto em si. Os filmes possíveis de serem catalogados ou marcados como sendo parte desta vocação de mercado são muito diferentes entre si. O que, no entanto, podemos identificar nos dois filmes que escolhemos como objeto, é que ambos tiveram reconhecidos o *craft* na construção de seus roteiros. Central do Brasil e Cidade de Deus receberam suporte do Sundance Institute na elaboração de seus roteiros. Central do Brasil recebeu o Sundance/NHK International Filmmakers Award. Cidade de Deus foi, para citar apenas o mais visível

entre inúmeros outros prêmios, indicado ao Oscar de Melhor Roteiro Adaptado.

Analisar os filmes em questão nos traz a mente várias introduções de manuais de roteiro, algumas mais interessantes que outras, mas todas apontando para o seguinte: é necessário ter uma história para contar, esta história precisa ter algo a dizer e a forma como isto é dito, ou comunicado, ou a forma como esta narração é encenada e encadeada é fundamental.

Lajos Egri autor de um dos manuais mais sensíveis em termos de análise de obras clássicas da dramaturgia, comenta no prefácio de seu livro o que vem a ser este básico necessário para que uma peça, um roteiro sejam criados de forma a permanecer em nosso imaginário e ocupar um lugar importante em nossa cultura.

> "We believe that the obligatory scene, tension, atmosphere, and the rest are superfluous. They are the effect of something much more important. It is useless to tell a playwright that he needs an obligatory scene, or that his play lacks tension or complication, unless you can tell him how to achieve these things. And a definition is not the answer.
>
> There must be something to generate tension, something to create complication, without any conscious attempt on the playwright's part to do so. There must be a force which will unify all

> parts, a force out of which they will grow naturally as limbs grow from the body. We think we know what the force is: human character, in all its infinite ramifications and dialectical contradiction".(Egri 1988)

A palavra grega drama significa ação. Ação como arte mimética, como imitação ou representação de um comportamento humano. Martin Esslin, ao traçar uma anatomia do drama indica que uma das grandes forças do drama é a possibilidade da "expressão da disposição imponderável, das tensões e simpatias ocultas, das sutilezas das relações e interações humanas", o que para ele implica que "o drama é de longe a forma mais econômica de expressão", mas a afirmação mais importante com relação à qualidade fundadora do drama é sua identificação de que o drama se dá sem necessidade autoral, vem isto sim da polifonia de conflitos que devem ser identificados na ação da peça, na interação entre os personagens. Não é autor quem fala através de um personagem. (Esslin 1976)

Robert Mackee, recorre ao mito para justificar o que seriam histórias que ficam e viajam entre públicos muito distintos, isto é, podem ganhar o mundo globalizado do cinema. "Uma história arquetípica cria *settings* e personagens ricos com os quais nossos olhos se refestelam a cada detalhe, enquanto que sua narração ilumina conflitos tão verdadeiros para a humanidade que viajam de cultura a cultura."(Mackee 1997)

Já Howard e Mabley, preferem citar Frank Daniel que segundo eles define de forma muito clara e sucinta o que seria a situação dramática básica: "alguém quer muito algo, mas está tendo dificuldade em consegui-lo". Alie-se a isto a definição deles de uma história bem contada, onde o elemento principal é como o público experimenta a história. Isto está intermediado pelo *craft* do roteirista, no sentido de domínio da artesania na construção dramática, domínio da técnica a ser empregada. O ponto favorável de uma definição com base no craft é que ela foge de armadilhas que procuram definir a obra como arte ou não-arte e com isso implicam em juízo de valor da mesma. Para os dois, as técnicas empregadas para manter a atenção do público são surpreendentemente parecidas, seja numa comédia de Plautus ou Neil Simon, uma tragédia grega ou *O Poderoso Chefão*, uma peça de Shakespeare ou um filme como *Um Estranho no Ninho* (Howard and Mabley 1993 pg 22 e pg 4).

Tomei como base para uma análise fílmica detalhada dos dois filmes o que David Bordwell e Kristin Thompson denominam de estrutura clássica e me coloquei a seguinte pergunta: Quais são os paralelos entre a estrutura dramática que os autores identificam nos filmes do cinema Hollywoodiano e estes dois filmes brasileiros?

1.5 OS FILMES E A NARRATIVA CLÁSSICA:

Ao analisar os filmes busco desvendar os artifícios, as estruturas e recursos dramáticos e narrativos utilizados para identificar também os grandes blocos constitutivos na organização da trama dos mesmos. A referência para este trabalho é a pesquisa empreendida por David Bordwell e Kristin Thompson ao analisar a produção de Hollywood e o cinema dito clássico desde seus primórdios até anos recentes. Como o trabalho dos dois teve como base o cinema clássico, não assumo de antemão que o modelo poderá servir para a análise dos filmes brasileiros, produzidos dentro de uma realidade muito distinta daquela em que foram gestadas as obras analisadas por Bordwell e Thompson - na sua quase totalidade obras produzidas em inglês, sejam estes filmes, norte americanos, ingleses, canadenses ou australianos.

Para Bordwell o sistema clássico é um sistema fluído, com dinâmica própria de estabilidade e mudança.

> "O cinema clássico, constitui não apenas uma escola estilística, no mesmo patamar que a escola soviética de montagem ou o cinema neo-realista italiano. A tradição clássica se tornou o paradigma para a expressão cinematográfica internacional, um ponto de partida para quase todo cineasta. As premissas da narrativa clássica

> desempenham papel similar aos princípios da perspectiva nas artes visuais. Muitas escolas de pintura diferentes, desde o classicismo da renascença ao surrealismo e o figurativismo moderno, trabalham com o pressuposto da projeção em perspectiva. Da mesma forma, a maioria das tradições do cinema comercial adotam ou relançam, premissas de narrativa e estilo clássicas." (Bordwell 2006 pg 12)

A definição do cinema clássico americano veio como reflexo de uma extensa pesquisa com os filmes produzidos pelos estúdios americanos durante inúmeras décadas. No livro *The Classical Hollywood Cinema(Bordwell, Thompson et al. 1985)*, Bordwell, Thompson e Staiger, se debruçam sobre a produção americana desde 1917 até a década de sessenta. Bordwell explica que a idéia do livro era analisar os princípios narrativos que governam os filmes da era dos estúdios e que a escolha do ponto final foi puramente uma questão de conveniência, uma vez que ele e seus colegas acreditavam que o sistema clássico continuava a florescer para além da década de sessenta(Bordwell 2006 pg 4).

Para definir o instrumental a ser utilizado, listarei os parâmetros lançados pelos autores acima na busca de entender melhor a colocação de Thompson com relação ao que se denomina comumente de estrutura em três atos e o que na avaliação dela é falho neste modelo, com sua conseqüente elaboração de um

modelo em quatro partes, mormente *setup* [preparação], *complicating action* [complicação], *development* [desenvolvimento] e *clímax*, sendo que um epílogo curto geralmente segue o clímax.

Para recuperar uma parte da discussão que se desvia do eixo de análise de estruturas dramáticas, lanço mão da discussão levantada por Roy Armes(Armes 1994) que busca relativizar o papel da análise de viés mais literário que dramático para mostrar que é possível uma conjunção da argumentação de Thompson com relação ao motor das transformações e pontos de virada num roteiro cinematográfico e uma revalorização do drama quando da apreciação e análise de filmes.

Ao utilizar o instrumental constituído pela análise de Bordwell e Thompson, alio-o e busco incorporar ao conceito de redundância, caro aos dois na definição de motivação e solidez na trama, e base para o entendimento de estrutura dramática do cinema dito clássico, uma expansão do mesmo, procurando demonstrar que a redundância se desdobra em vários elementos estruturantes da trama e que a análise pode ganhar maior clareza ao recuperarmos alguns conceitos já comumente incorporados a vários manuais de roteiro e que são desdobramentos deste conceito de redundância.

Com Thompson e Bordwell compartilho a noção de que a análise deve ser fundamentalmente guiada pelo empirismo. Mas, dada a abrangência do trabalho dos dois - a análise de filmes

americanos desde os primórdios do cinema até a presente data - vemos que a proposta de abordagem empírica que apregoam, se vale de uma extensa lista de filmes exemplo a partir dos quais se infere a estrutura padrão. Entendo que o mesmo não se aplica ao presente trabalho, uma vez que, como mencionado acima, optei por analisar dois filmes. Ao invés de buscar a estrutura subjacente aos filmes brasileiros em todas as épocas de desenvolvimento do cinema nacional, procuro identificar semelhanças, similaridades e pontos em comum na forma de estruturação das tramas nestes dois filmes da recente cinematografia brasileira.

O que me leva a buscar este modelo é o fato de não se poder definir de forma tão clara no Brasil um sistema de produção, com códigos e procedimentos largamente reconhecidos e de forma tão perene como o norte americano. Se para Paulo Emílio(Gomes 1980), isto significou uma impossibilidade em função de não sermos "europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, [de onde se tira que] nada nos é estrangeiro, pois tudo o é." E de onde ele conclui que... "A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar." Mas é para mim especificamente este copiar, ou melhor, este se apropriar que está em questão. Os filmes analisados demonstram domínio no uso do instrumental constitutivo de um roteiro

cinematográfico, dialogam com a tradição clássica e atingem seu público em termos de mercado e comunicação. São incontestavelmente filmes brasileiros, utilizam recursos dramáticos e narrativos inscritos numa tradição clássica e servem de modelo para entendermos como a estrutura dramático/narrativa que alcançam advém do entendimento da engenharia da construção da narrativa e como podem ser vistos dentro de um sistema fluído que hoje em dia incorpora cada vez mais influências advindas de outros países, continentes e culturas.

O sistema clássico americano e sua dramaturgia e narrativa sempre incorporaram talentos e competências de técnicos e artistas estrangeiros, mas agora, mais que nunca, este sistema que cobre e atinge o globo, se vê frente a uma gama enorme de histórias, dramas e narrativas que se imiscuem e interpenetram, se apropriando e se fazendo valer de um sistema já clássico, evidenciando o que Bordwell indica - um sistema que é referência para qualquer cineasta aspirante.

Através do estudo detalhado de dois filmes brasileiros recentes, pretendo buscar elementos que possam indicar que o sistema clássico vive bem também no Brasil, isto é, os preceitos, ditames e regras são empregados de forma eficiente, clara e com resultados comerciais e artísticos reconhecidos tanto fora quanto dentro do país. Se isto implica subdesenvolvimento, que seja. Se vai ser lido como maturidade artística, muito bem. Não pretendo avaliar a sociedade

brasileira que gestou tais obras, apenas analisar através de estudo dirigido, se estas obras podem ser consideradas como operando os preceitos do sistema clássico e se o fazem de forma eficiente, clara, inteligível e criativa. Para tanto precisamos nos debruçar sobre as obras e buscar nas mesmas, os elementos que identificamos como pertencendo ao cinema clássico, e aqueles que evidenciam distanciamento deste sistema.

2 O MODELO DE THOMPSON

No livro Storytelling in the New Hollywood (Thompson 1999), a autora lança as bases para um modelo novo de análise de estrutura dramática para filmes de longa-metragem do cinema clássico e do cinema Americano contemporâneo. Em livro posterior a autora analise a televisão(Thompson 2003)[6].

[6] No livro *Storytelling in Film and Television* a autora analisa as estratégias narrativas comuns aos dois meios, que incluem a existência de duas ou mais tramas que se interpenetram, o uso de indicadores temporais claros e evidentes tais como apontamentos e prazos, técnicas de estabelecimento no início de cenas e o recurso a causas pendentes (dangling causes) que servem para tecer e alinhavar cenas separadas na temporalidade. Ela entende que os dois são meios diferentes ainda que com inúmeras sobreposições, mas justifica que neste livro não está preocupada com aspectos técnicos e estilísticos, mas sim com entender as formas pelas

Thompson determina como objetivo demonstrar que os filmes da Nova Hollywood continuam a se conformar às diretrizes do cinema clássico da era dos estúdios e indica que vai fazer uso de uma abordagem indutiva, examinando o que os artistas e artesãos da indústria efetivamente fazem ao criar uma extensa gama de narrativas.

> In attempting to refute the claim that a post-classical approach is dominant in modern Hollywood storytelling, I present the ten extended analyses in this book as evidence that the classical system is alive and well.(Thompson 1999 pg 9)

Ela refuta argumentos de que o cinema americano passou a ser tomado por estruturas fragmentárias, narrativas episódicas e que os novos filmes de ação, em função da valorização do espetáculo, descartariam a necessidade de lógica, coerência interna e as regras de causalidade que governam o cinema clássico. Para ela o modelo clássico persiste até hoje. Ela analisa os próprios manuais de roteiro, e procura contrapor o que ditam estes vários manuais àquilo que descobre ao analisar os próprios filmes.

---

quais os dois meios têm sido utilizados para contar histórias. Pg. Xi - Thompson, K. (2003). Storytelling in film and television. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Ao estudar os padrões da trama, ao invés de assumir uma divisão em três partes, procura no próprio objeto os padrões de divisão. Segundo ela, o estudo de uma grande amostra de filmes revela a incidência de divisões em quatro partes. Mas, de onde vem esta mudança? O ponto fundamental que, segundo ela, possibilita esta diferenciação é a troca da noção de mudança na ação da história - forma como Syd Field qualifica o ponto de virada(Field 1984) - para mudança na motivação do personagem. O primeiro é muitas vezes chamado de uma mudança de marchas na ação. Field mantém ainda hoje o mesmo posicionamento que colocou em seu livro inicial, a mudança que introduziu foi a indicação de um *plot point* situado bem no meio da trama. No livro em que analisa o roteiro de quatro filmes, ele sintetiza sua teoria, incluindo o ponto de meio do segundo ato.

> Act I is a unit of dramatic action and is about twenty or thirty pages long and help together within the dramatic context known as the Set-Up. Act I sets up the story, establishing Who and what the story is about and defines the relationships among the characters and their needs.
>
> Act II is a unit of dramatic action that is approximately fifty or sixty pages long and is held together within the dramatic context known as confrontation.

> Act II is a unit of dramatic action that is about twenty or thirty pages long and is held together within the dramatic context known as Resolution.
>
> A plot point is any incident, episode, or event that "hooks" into the action and spins it into another direction, from Act I to Act II, Act II to Act II.
>
> The Mid-Point connects the first half of Act II with the Second Half of Act II; it is a link in the chain of dramatic action.(Field 2006)

Mas, para Thompson a forma de entender melhor a mudança é relacioná-la a uma mudança nos objetivos do protagonista. É em função desta mudança que a história toma outro rumo[7].

Como Thompson identifica que a meta do protagonista é um elemento central na estruturação da trama no cinema clássico, infere-se daí que a forma mais precisa de se dar conta da dinâmica estrutural dos filmes clássicos é identificar suas grandes partes com mudanças nos objetivos ou motivação dos protagonistas. É com esta meta que ela se debruça sobre os 10 filmes que analisa em seu livro. Justifica também que ao invés

---

[7] Aqui vale lembrar que para a autora, a motivação do protagonista ou dos protagonistas é no sistema clássico elemento fundamental, algo que na qualificação dos autores é mais branda quando se trata do cinema que os autores identificam como de arte.

de se assumir a priori que todos os filmes devem ser passíveis de uma divisão em três partes, deveríamos estudar os padrões da trama encontrados em um grande número de filmes, desde filmes da era dos estúdios, até filmes atuais. O que ela encontra e justifica ao longo do livro é que a grande maioria, ou a quase totalidade dos filmes analisados podem ser divididos em quatro partes, e que as transições entre partes são quase sempre identificadas com pontos de virada e que invariavelmente estes pontos de virada se relacionam a alterações na motivação dos protagonistas.

O modelo em forma de tabela fica assim:

Tabela 1 - Modelo de Thompson

Objeto de estudo	Identificação das partes estruturais da trama	Divisão estrutural	Tradução do termo
Cinema clássico	Mudanças na motivação do protagonista	Setup	Preparação
		Complicating Action	Complicação
		Development	Desenvolvimento
		Climax + (epilog)	Clímax + (epílogo)

Uma questão que poderia ser levantada é se no que os autores identificam como cinema de arte, a mesma divisão seria válida uma vez que a motivação dos protagonistas não é segundo Thompson e Bordwell neste tipo de cinematografia, um dos elos principais e motrizes da trama. Vale lembrar que Field chega a

afirmar que até mesmo um filme como *O Ano Passado em Mariembad*[8] pode ser analisado usando seu conceito de três partes e pontos de virada principais da ação, pleiteando desta forma praticamente a universalidade de seu modelo.

Bordwell no seu *Narration in the Fiction Film* sintetiza da seguinte forma o alcance da definição de narração do cinema de arte:

> "...there exists a body of films which appeal to norms of syuzhet and style which I shall call art-cinema narration... We could say that the shyuzhet here is not as redundant as in the classical film; that there are permanent and suppressed gaps; that exposition is delayed and distributed to a greater degree; that the narration tends to be less generically motivated(Bordwell 1985)."

Com relação à causalidade e características dos personagens típicos, Bordwell justifica que:

> "certainly the art film relies upon psychological causation no less than does the classical narrative. But the prototypical characters of the art cinema tend to lack clear-cut traits, motives, and goals. Protagonists may act inconsistently (e.g. Lidia in la Notte) or they may question themselves about their

[8] Field, Syd – Manual do Roteiro, editora objetiva, 1982, pg 8.

> purposes. This is evidently an effect of the narration, which can play down characters' causal projects, keep silent about their motives, emphasize "insignificant" actions and intervals, and never reveal effects of actions(Bordwell 1985)."

A questão do cinema que Bordwell classifica como de arte e a motivação dos protaqonistas, neste tipo de cinema, deve ser discutida em relação ao modelo proposto.

.

2.1 A DIVISÃO EM PARTES:

Outro ponto importante com este modelo é que, no universo dos filmes analisados, o tamanho das partes mostrou-se praticamente constante. Isto é, cada uma das partes variando entre 25 e 35 minutos. Mas, além disso, muitas vezes em função do tempo total de duração do filme, este pode conter as quatro, ou apenas três partes e, da mesma forma, um filme mais longo pode ter uma parte repetida.

> "In long films, the complicating action or more frequently the development section is simply doubled, with na additional turning point setting off the extra part".(Thompson 1999 pg 37).

Tendo a concordar com a argumentação, uma vez que não faz muito sentido pensar em partes estanques para filmes com durações muito diversas. Por exemplo, um filme de 70 minutos e outro de 220 minutos. Se seguíssemos o modelo de Field(Field 1994), no filme de 70 minutos o primeiro ato deveria estar completo aos 17 minutos, o segundo ato deveria durar 35 minutos e seu ato final 17 minutos. Com um filme de mais longa duração, o setup deveria ser alongado, e os atos estendidos. O modelo proposto por Thompson me parece mais adequado quando indica que as necessidades de atenção pelo espectador são as determinantes.

Thompson se pergunta a razão destas partes terem tamanhos balanceados, equivalentes. Entre os argumentos elencados estão prover uma estrutura flexível e maleável o suficiente para incorporar a dinâmica de subida e queda na ação. Ela suspeita ainda que momentos de parada na trama podem ser incluídos para prover elementos essenciais da narrativa clássica como exposição, motivação, romance, redundância, mas também humor, motivos, tramas secundárias entre outros elementos. Elementos que precisam ser entrelaçados com uma ação forte. Estas partes uniformes também ajudariam a construir mudanças graduais e claras nos personagens. Mas, um dos argumentos mais fortes no meu entender é que o tempo de 20 a 30 minutos pode atender ao raio de atenção do espectador. Thompson indica que isto não precisa ter sido um movimento consciente por parte dos estúdios, mas que desde a década de 1920, todos os estúdios

começaram a fazer testes de audiência com anotações das reações do público minuto a minuto e isto pode ter indicado instintivamente aos executivos, roteiristas e diretores de quanto em quanto tempo era necessário mudar o curso da ação para manter a atenção do público(Thompson 1999 pg 43).

Aristóteles mesmo, ao mencionar as partes componentes do drama, indicava que sua existência é função da atenção do espectador(Aristotle 1961). Ao analisar as obras consagradas de sua época, indicava claramente o que entendia serem os elementos constituintes necessários para que a obra alcançasse seu público, angariando a atenção deste. Francis Fergusson comenta sobre isto:

> "Aristotle never forgets that a play must, by definition, hold and please an audience in the theater, and his whole discussion of plot-making is interspersed with practical suggestions for the playwright… it is a useful formula for the practical playwright, because it has to do, not with the dramatist´s vision, but with the means of making any action clear and effective in the theater(Fergusson 1997 pg 21).

No meu entender, uma divisão em partes que contemple a atenção do espectador, meta fim desta produção, é mais efetiva do que um modelo rígido, estanque, apesar de supostamente universal. Isto quer dizer que filmes maiores devem ter um numero maior de partes, devem ter viradas, mudanças na

motivação dos protagonistas também em número maior para assim manter a atenção, interesse e envolvimento dos espectadores.

Thompson define como princípio básico de qualquer filme Hollywoodiano o fato de que a narrativa deve consistir de uma cadeia de causas e efeitos que seja de fácil acompanhamento pelo espectador. Mas, com isto ela não quer dizer que os filmes sejam simples por pretenderem ser de compreensão relativamente fácil. Pelo contrário, os filmes Hollywoodianos de qualquer era, segundo ela, são tão ou mais complexos que seus pares produzidos no que ela denomina de cinema de arte. Segundo Thompson, a força do cinema de Hollywood, o cinema clássico, está na sua habilidade de permitir a seus melhores roteiristas, diretores e outros criadores tecer uma teia complexa de personagens, eventos, tempo e espaço que podem se apresentar de forma transparente e óbvia. (Thompson 1999 pg 11).

Esta conclusão com relação à complexidade, profundidade e até mesmo ambigüidade possível de ser atingida pelo cinema clássico é também compartilhada por Roy Armes, (Armes 1994)apesar deste se empenhar em criticar o ponto de partida de Bordwell e muitas das teorias e análises do cinema feitas com base em teorias transpostas de teoria literária mais do que da dramática.

A aversão a ver o cinema como drama é antiga. Basta lembrarmos Bazin em seu "Em defesa de um cinema misto"(Bazin 1967 pg 54), onde ele coloca o teatro como falso amigo,

afirmando que sempre foi tentador filmar teatro, mas já se sabe o que queremos dizer quando falamos teatro filmado. Apesar de indicar apreciar algumas adaptações, Bazin sempre deixa claro que são adaptações, sem poder vê-las como estruturas que podem se aliar, pois ambas têm em comum serem formas de espetáculo.

O primeiro argumento de Armes vai no sentido de reconhecermos que o teatro e o cinema têm ambos uma dupla identidade, como texto dramático e como texto de performance e que o fato do cinema e do teatro ambos terem em comum com formas escritas de narrativa a distinção entre Plot (trama) e Story (história) não significa que peças e filmes sejam narrados. O cinema é para ele uma forma de encenação de uma narração.

Armes afirma que todo drama em que uma história é encenada, e não contada, tem uma identidade dupla em termos de trama (a organização exterior dos eventos) e ação (o sentido interno de coerência de tempo, espaço e sentido). O mais importante é que o drama oferece sua ação sem uma explicação autoral ou comentário, e por isso a ação é sempre rica (até mesmo ambígua) em sentido e implicação.

Umberto Eco captura este sentido ao falar de Édipo rei de Sófocles. Édipo investiga as causas da praga e ao descobrir que matou o pai e casou com a mãe ele se cega: esta é a trama. Mas as ações trágicas residem em um nível mais profundo, onde a complexa relação entre o feito e a culpa se desenrolam de

acordo com leis imutáveis, arraigadas em angústia existencial. A trama é absolutamente unívoca, mas a ação é carregada de ambigüidade, e aberta a mil possibilidades de interpretação.(Eco 1976 pg 191)

Armes argumenta que isto vale também para o cinema clássico – que procura a construção de uma trama amarrada: a ação é potencialmente mais rica e plena de ambigüidade não importando quão bem trabalhada ou esteticamente gratificante a trama possa ser(Armes 1994 pg 17). Eco continua sua apreciação sobre o cinema clássico:

> "A estrutura do enredo (trama) entendida aristotelicamente permanece típica de muitos produtos de amplo consumo, que apresentam uma função própria importante e podem alcançar cumes muito altos (pois o valor estético não se identifica a todo custo com a novidade de técnicas – ainda que o uso de técnicas novas possa ser um sintoma daquela originalidade técnica e imaginativa que é condição importante para alcançar valor estético)(Eco 1976 pg 192)".

A meu ver, duas linhas opostas se completam, a de Bordwell que vem de um viés com base em teorias cognitivas aliadas a modelos dos formalistas russos – cuja expressão máxima é seu modelo de *Schematas* que buscam mostrar como o espectador constrói sentido através da experiência - um modelo que serve para entender a ação do espectador; e Armes que busca

reafirmar a primazia do drama para entender o cinema. Armes não procura entender as divisões, as partes constituintes da trama, mas Thompson sim. E estudar a ordenação da trama e suas partes é estudar drama.

Aristóteles afirmava que a arte do poeta é esta, a ordenação da trama, a escolha dos eventos, pois todas as histórias são já conhecidas de onde se infere também que para ele não há distinção entre técnica e arte. Se Édipo Rei é a expressão máxima deste modelo, ele o é porque Sófocles escolheu os eventos da forma mais dinâmica, indicou claramente a meta para seu protagonista e o fez seguir diretamente para seu fim, mas claro, sofrendo os altos e baixos que vem com uma grande reviravolta.

Bordwell utiliza os termos fábula e syuzhet, termos dos formalistas russos, e não os traduz como história e trama ou Story e Plot. Em sua teoria a recuperação da história – e para o qual elabora vários conceitos que ajudam a entender o processo de geração de sentido empenhado pelo espectador, mas tem também a função de nos ajudar a entender como operam os vários elementos de linguagem no cinema – é ação fundamental. Ele a define como:

> ... the fabula embodies the action as a chronological, cause and effect chain of events occurring within a given duration and a spatial filed(Bordwell 1985 pg 49).

Os espectadores participam do pacto na expectativa de conseguir juntar todas as partes em um padrão único de tempo, espaço e causalidade. A trama (syuzhet) é a estruturação de uma estória (fábula) conforme ela se desenrola na tela. Não é o texto na totalidade. É uma construção mais abstrata, a padronização da história como o recontar do filme acontecimento por acontecimento a colocaria. (Bordwell 1985 pg 50).

Para Armes é a trama que nos interessa quando analisamos o cinema enquanto drama.

> The plot – the ultimate outcome of the efforts of the writer, director, actors and crew to enact the story in the most effective way possible – is what immediately confronts us when we begin to analyze a film as drama. It is what principally concerns us when we investigate dramatic structure in cinema, since it is in the shaping of the plot that the artistry of the enacted storytelling is most apparent. It is the plot – the unique, once-and-for-all enactment of the events – that constitutes one of the immediate sources of aesthetic pleasure in a film(Armes 1994 pg 16).

Thompson consegue com sua análise, lançar luz sobre os métodos utilizados na construção do texto dramático cinematográfico, e com um enorme pendor para a elaboração de categorias gerais, sistematizar em um nível elevado de

abstração, os elementos básicos constituintes de um modelo para apreciar o cinema clássico.

É o próprio Bordwell quem explica e sintetiza o pensamento de Thompson em um texto em que discorre sobre a anatomia do filme de ação:

> For a long time Kristin Thompson and I have been interested in how films tell stories. We're fascinated by the principles that govern different storytelling traditions. For the sake of simplicity, we've called the principles *norms*. The term implies a standard of craft competence, along with a dimension of collective decision-making. Norms are preferred alternatives within a tradition. A norm isn't a single and inflexible law; it's best seen as a roughly bounded set of options. Within any cluster of norms, there are always different ways to do anything(Bordwell 2007).

Bordwell sintetiza estas normas em 5 principais(Bordwell 2007):

1. Orientação por uma meta (goal orientation). Aqui estamos falando tanto do protagonista quanto do antagonista. Ambos têm metas e ao buscar atingi-las, fazem com que estes mesmos objetivos sejam alterados. Aqui Bordwell une esta mudança

com a identificação do que normalmente se denomina de arco do personagem. [9]

2. A trama de linha dupla. Bordwell associa esta geralmente a uma segunda linha que envolve o amor heterossexual e indica que as metas geralmente governam estas duas linhas.
3. Estrutura de partes discretas. A ação gira em torno de metas e é preciso defini-las, alterá-las e conseguir alcançá-las ou não. Ele afirma também que os filmes de Hollywood mapeiam esta trilha em partes que são consistentemente iguais em tamanho e que giram em torno de 25 a 35 minutos - fazendo uma ressalva com relação ao clímax que geralmente é mais curto.[10]
4. Plantio de causas para efeitos futuros. Ele define isto como uma ação não resolvida em uma seção que é retomada em outra posterior e pode até ser empurrada para frente numa seção seguinte. Isto quer dizer que todas as cenas tendem a conter assuntos não resolvidos que devem ser tratados mais para frente.
5. Apontamentos - Esta é a bomba relógio, prestes a explodir, ou então uma data, uma finalidade temporal que ajuda a

---

[9] O arco do personagem é referência também à idéia/método de Stanislavski que propõe que os personagens resolvem problemas tanto internos quanto externos no curso da peça - esta linha transformacional que faz o *through-line* da peça desenha o arco do personagem. As transformações pelas quais este passa ao longo do curso da peça, fazem o sentido na construção do personagem e também conferem estrutura para a construção dos mesmos. Todo o trabalho está ligado à motivação do personagem, que deve ser coerente e responder ao desenvolvimento da trama.

[10] Neste ponto, Bordwell identifica que cineastas (roteiristas também, imagino) trabalhando com o paradigma de três partes, simplesmente dividem a parte do meio em duas seções. Neste caso, as partes são quatro e de tamanho similar. O que é também uma forma de incorporar o *midpoint* de Field.

emoldurar a ação e indicar ao espectador qual é o fim. Tem função de apontar uma finalidade e também de aumentar o suspense, vem sempre aliado a uma pergunta, o tempo será suficiente para atingir a meta estabelecida?

Bordwell sintetiza as partes lançadas por Thompson da seguinte forma(Bordwell 2006 pg. 41):

> The **setup** acts as exposition, laying out what we need in order to follow the story and to invest some feeling in the character´s problems. The **Complicating action** sharpens interest by changing the terms of the Setup in ways that raise the emotional stakes and refine the assumptions about goals and character psychology we´re building up. The **Development**, if handled adroitly, focuses our attention on the steps the characters must take to resolve their problems or broadens the film´s range to include parallel story lines that shade the main one. The **Climax** seeks to present the resolution in a satisfying but not wholly predictable fashion, while the epilogue asks us to recall the path the protagonists have taken and measure their success or failure.

Nesta qualificação, que entendo ser bastante genérica, fica somente uma observação, especificamente com relação ao desenvolvimento, uma vez que é nesta parte que Bordwell lança as tramas secundárias ou paralelas. Isto precisa ser aclarado,

uma vez que tramas secundárias precisam ter também seu setup, estes devem acontecer em vários filmes muito antes desta parte. No exemplo clássico de todos os manuais de cinema americano, filme também citado por Thompson, *A testemunha*, a trama secundária, o envolvimento amoroso de Book com Rachel, está plantado desde o início através de contrastes. Ela tem o que ele não tem, ela é compreensiva, não violenta, vive suas emoções; ele é solteiro, não encontrou uma mulher que o entenda - são pares de contraposições que lançam desde o início a possibilidade de ligação. São elementos de caracterização que indicam que um pode completar o outro pela falta. A história de amor se firma no que seria o desenvolvimento, mas os elementos fundamentais de caracterização são necessariamente introduzidos tanto no setup quanto na complicação.

2.2 O PERCURSO DE THOMPSON

Ao se propor a analisar o que os artistas e artesãos fazem ao criar uma gama extensa de narrativas, Thompson recupera conceitos sobre construção dramática conforme elaborados e comunicados em manuais de roteiro ao longo da história do cinema de Hollywood. Desta forma identifica o uso corrente de termos e as recomendações para a construção de uma norma e

estrutura. Um fato importante que correlaciona com a evolução do modelo de produção dos norte-americanos é a ligação entre roteiristas, sistema de trabalho e manuais de roteiro.

Thompson argumenta que em se tratando do craft (artesania) relativo à construção dramático/narrativa, a pesquisa sobre a técnica corrente, normas e procedimentos comumente empregados pode recorrer aos manuais de roteiro existentes nas várias épocas como fonte para entender a persistência dos conceitos ao longo do tempo. Estes manuais, segundo ela, datam de 1910, quando os estúdios ainda dependiam de roteiristas *freelancer* para encaminhar material como estórias e roteiros. Com a consolidação do sistema de estúdio a partir da década de 1920 e a conseqüente contratação de roteiristas fixos, os manuais de roteiro deixaram de proliferar, tendência que se manteve por décadas. A partir da década de 1970, com o avanço do que se denomina de *package production*, ocorreu o ressurgimento em Hollywood da figura do roteirista *freelancer [Thompson 1999. Pg11].*

Houve um grande crescimento na circulação dos chamados *spec scripts,* roteiros que não tem seu desenvolvimento contratado dentro de uma estrutura de produção. São obras escritas sem encomenda prévia, cujos custos de desenvolvimento até a versão encaminhada são sempre cobertos ou arcados pelos próprios autores. O encaminhamento destes roteiros para produtores, produtoras e estúdios, é bastante normatizado no sistema americano e, na maioria das vezes, empresas produtoras

e produtores, ligados ou não aos estúdios, exigem que o material seja submetido por um agente de talento ou agência de talento. *Spec scripts* são lidos somente quando submetidos por um agente ou agência. Importante é notar também que neste sistema de *packaging* esta é uma via que gera outro processo. Uma vez que os roteiros não são escritos por encomenda dos estúdios por roteiristas contratados, os roteiros submetidos passam por uma filtragem de avaliação, onde leitores fazem uma primeira apreciação do material recebido para depois elaborar relatórios em que indicam se os roteiros submetidos para apreciação devem ou não seguir adiante na cadeia de avaliação. Isto é evidenciado também pela profusão de manuais de roteiro que além de discutir estrutura dramática pretendem "ensinar" ao aspirante a roteirista como proceder e o que escrever para conseguir um agente. São inúmeras as agencias, desde pequenas, com um único agente que pode representar alguns poucos roteiristas, até as grandes *packaging agencies*, como a ICM, CAA, William Morris, com centenas de agentes que representam toda sorte de talento envolvido na produção de um filme - são roteiristas, diretores, atores, *production designers*, diretores de fotografia. E, por representar todo tipo de talento, podem começar a montar pacotes: juntar um diretor com um roteirista ou um roteiro já escrito e anexar o elenco necessário para tornar o projeto vendável, isto é, atrativo para um estúdio ou uma estrutura de financiamento.

Os dados acima indicam que esta cultura dos guias de confecção de roteiros, influencia não somente aqueles que pretendem escrever, mas também os que se colocam dentro da estrutura que avalia o material submetido. Os leitores e executivos de desenvolvimento são também público alvo destes manuais e os critérios e indicações listadas passam a servir de modelo para avaliação dos projetos. No livro *Secrets of Screenplay Structure*, por exemplo, Linda Cowgill, indica a função e o público alvo de seu livro:

> *It is a book designed not only to help screenwriters understand how and why great films work, but directors, producers and development executives too.*[Cowgill, 1999, xi]

Eleanor Breese, escreve um relato de seu trabalho onde descreve as funções de um *executive story editor* e de um *story analyst*, bem como indica as mudanças que ocorreram com relação a esta função ser diluída ou misturada com o trabalho de executivo de desenvolvimento e o produtor.

> The title Story Editor is gradually becoming a misnomer in large production companies because the person holding the title doesn't really edit or develop stories, screenplays or other literary material; that is the function of the production executive and the producer working on a specific project. But the story editor does perform an essential service involving all

> literary material circulating within the company by acting as a sort of creative traffic director of all submissions and coverage, consulting with producers, writers, directors and production executives and overseeing a staff of readers. The story editor serves all of these creative executives by handling, in the language of the business, "submission material.", after all, literary material is the coin of the realm. (Breese 1992 pg 107)

Os leitores, na sua maioria aspirantes a roteiristas, indivíduos procurando se inserir no mercado das agencias de talento, alunos em cursos de cinema ou egressos de cursos formais de audiovisual, são também os propagadores dos ditames estabelecidos nos manuais que passam a circular e impregnar cada vez mais a cultura da escrita cinematográfica. Estes manuais são também amplamente lidos pelos chamados executivos de desenvolvimento.

O mercado Americano é tão prolífico neste sentido que há uma extensa gama de manuais agora dirigidos a leitores de roteiro. Vejamos alguns dos títulos mais óbvios: *Reading for a living: how to be a Professional story analyst for film & television(Kathan 1990)*. O autor explica para quem escreveu o livro: para executivos de desenvolvimento, story editors e artistas que já trabalham no ramo e querem um guia conciso sobre como escrever bons roteiros. Asher Garfinkel, em seu

Screenplay Story Analysis (Garfinkel 2007) alia bom humor ao manual que também pretende atender o mesmo público. Asher traça um paralelo entre a vida do leitor profissional e a de um assassino. Segundo ele você passa o dia esperando uma ligação para o próximo trabalho. Quando telefone toca o trabalho quase sempre tem que ser executado em 24 ou 48 horas e em 95% dos casos significa matar a criança de alguém, em alusão à obra criada por um ou mais roteiristas e submetida para avaliação. Interessante em todos os livros é verificar como a vida de um leitor é quase um voto de pobreza. Garfinkel lista a remuneração:

> If asked to write standard full coverage – including a top sheet, one to two pages of synopsis, and one to two pages of commentary within forty eight hours for a script under 135 pages – it would be reasonable to expect a bare minimum of $40 per script(Garfinkel 2007 pg 114).

O livro é de 2007, os valores são portanto atuais. Mais à frente ele calcula a expectativa de remuneração anual de um leitor.

> ”On the low end you might receive three to four a week at $55 per script, which would only come to about $10.000 annually. On the other end, I´ve seen some story analysts pore through an average of ten scripts weekly for $75 apiece or

more and pull in about $35.000 per year." (This is before taxes).

É interessante pensar que uma indústria tão pujante seleciona seu material com uma tropa de trabalhadores muito mal remunerados. Mas, como mostram ou pretendem fazer entender, a vida de um leitor é um processo de transição.

Se alguns livros ensinam o *craft* do leitor, outros pretendem mostrar como driblar o sistema. Um dos títulos mais sugestivos é: 500 ways to beat the Hollywood Script reader - writing the screenplay the reader will recommend (Lerch 1999). Jennifer Lerch, vende uma proposta diferente. Segundo ela, a vida de leitor é algo transitório, e serve como uma escada, uma escala na aquisição de um trabalho como roteirista ou editor de estórias. Ela aliciou recomendações de vários leitores e ex-leitores procurando dar dicas de como não cometer erros comuns. Segundo a autora propaga, um deles acaba de vender um roteiro por 1 milhão de dólares, (o sonho da loteria hollywoodiana, o que eles chamam de *seven figure deal),* um é atualmente um roteirista contratado para sitcoms, outro conseguiu um emprego como executivo, e outro é hoje produtor(Lerch 1999 pg. 15).

Para além do fato de que a cultura dos Americanos é uma de *do-it-yourself* e uma infinidade de livros de auto-ajuda, isto evidencia que há uma padronização muito grande na apreciação de material dramático.

No Brasil, não existe a figura do *script reader*. As produtoras mais estabelecidas estão agora procurando implementar departamentos de desenvolvimento. Não há agencias de talento poderosas como nos EUA. Claro, no Brasil não existe uma indústria do cinema, os projetos aqui são escolhidos num misto de *peer evaluation* e avaliação por membros indicados pelas próprias instâncias de fomento, sendo que o tamanho do mercado é pequeno demais para que os colegas não sejam todos efetivamente conhecidos. Mas, ainda que o mercado seja muito menor, a sua estruturação seja diferente, com as particularidades das formas de financiamento dos filmes brasileiros, ainda assim material precisa ser selecionado, desenvolvido e oferecido para que possa ter sua produção e distribuição financiadas.

David Putnam realça a importância do executivo de desenvolvimento, do processo de avaliação, aferição e adequação de roteiros e reforça a diferença entra a forma como se faz isto nos EUA e na Europa.

> "Hollywood has created a sophisticated industry requiring people with highly specialized skills, from script executives to market researchers and marketing executives, to mediate between the various creative talents and to act as the eyes and the ears of the audience. While the danger of such a system is that at times it can be formulaic and can stifle risk, at its best it is

> invaluable in gauging how effectively a writer is communicating with the potential audience. Such a system hasn´t developed to anything like the same degree in Europe, partly because the director (often doubling as the writer) can often secure public subsidies without having to worry about whether there is likely to be an audience for the finished work. In such a climate, there is little appetite or inclination to listen to script editors. It has been estimated that in Hollywood something like 15 percent of the money spent on production goes toward developing scripts while in Europe the equivalent figure is 2 or 3 percent".(Puttnam 1998 pg 267)

O que salta aos olhos é a proporção do investimento em desenvolvimento, na elaboração e revisão de roteiros. O dado que Puttnam traz, de um investimento ao redor de 15% do total da produção sendo investido na criação, adequação e desenvolvimento de roteiros ajuda a justificar a voracidade com que se produzem manuais nos EUA – há investimento suficiente na aquisição de propriedades e no trabalho de roteirização para justificar o interesse pelo produto.

Outra conclusão importante é que o investimento em desenvolvimento é fundamental para criar uma cinematografia perene. Se temos no Brasil evidencias claras de que nossa técnica a nível de fotografia, som e processos de finalização

é comparável ao nível da cinematografia hegemônica a nível mundial, evidente é também que o investimento atual em desenvolvimento de roteiros, em formação de roteiristas, analistas de roteiros, avaliadores e leitores é mínimo e totalmente insuficiente.

2.3 MANUAIS DE ROTEIRO NO BRASIL:

No Brasil, os primeiros manuais voltados para a criação do roteiro começaram a ser escritos no final da década de 80 por alguns poucos autores. Alguns dos manuais internacionais mais famosos começaram a chegar em traduções para o português.

Um dos livros mais lidos e dos primeiros a serem publicados lidando com a problemática da roteirização foi *Roteiro, arte e técnica de escrever para cinema e televisão* de Doc Comparato, publicado em 1983. O livro seguinte em termos de cronologia é *O roteirista Profissional, televisão e cinema*, de Marcos Rei, publicado em 1989. Ambos deixam claro já no subtítulo que vão tratar da construção de roteiros de cinema e televisão. Isto indica já de início que o mercado para o qual ambos estão voltados deve incluir as duas mídias. Não havia e ainda não há, de forma estabelecida, um mercado de roteiros de

cinema, ou para roteiristas de cinema (ainda hoje é difícil dizer que um mercado estruturado e especializado exista).

Comparato trata da questão da divisão em atos da seguinte forma. Cita a divisão em três atos como norma clássica e afirma que "todos os atos têm um princípio, um meio e um fim" e segue para afirmar que quanto mais longo um filme, mais atos deverá ter, mas alia a divisão à questão do intervalo comercial. Qualifica os atos da seguinte forma(Comparato 1983):

1° ATO

- Exposição do problema
- Situação desestabilizadora
- Uma promessa, uma expectativa
- Antecipação dos problemas
- CONFLITO EMERGE

2° ATO

- Complicação do problema
- Deteriorização da situação
- Tentativa de normalização levando a ação a extremos
- CRISE

3° ATO

- Clímax
- RESOLUÇÃO

Comparato segue para fazer uma construção gráfica das curvas dramáticas, o que verifica é que todas são função do

tempo final que deve ter o produto e a quantidade de intervalos esperados. É uma forma bastante prática de indicar que o roteirista deve estar atento ao meio, procurar angariar a atenção do público alvo e usar os recursos da técnica de construção dramática para tanto. Ele faz uma ressalva ao discutir estrutura: "Ainda não foi descoberta uma fórmula que garanta uma perfeita estrutura. No entanto, já que a função de um roteirista é a de emocionar a platéia e manter sua atenção durante todo um espetáculo, vemos que é necessário que ele invente novas maneiras de contar a mesma velha história." [Comparato, 1983, pg 96.] Ao discutir especificamente o cinema, Comparato usa o tempo de duração dos rolos de filmes para pensar em divisões, uma vez que não há intervalo entre uma parte e outra como na televisão. "Um filme tem, em média, de 1 hora e meia a 1 hora e quarenta e cinco minutos de duração, perfazendo um total de 9 rolos". Passa então a listar vários números de rolos e divisões possíveis, "5 partes, 7 rolos, 9 rolos e sete partes", etc. Conclui que a "escolha da divisão varia de autor para autor..." e segue para listar números padrão de páginas para roteiros televisivos.

Marcos Rey, não chega a tratar de questões estruturais como a divisão em atos, centra seu guia na indicação de idéia-story-line e o desenvolvimento do argumento(Rey 1989). Começa com indicações práticas de como encontrar sua idéia, faz uma distinção entre story-line para televisão e story-line para cinema, indicando que para cinema a story-line é muito curta e

o argumento não tem mais do que 10 páginas, enquanto que na televisão um argumento para telenovela, pela extensão do drama televisivo, pode chegar a cem páginas.

O fato de que são poucos os livros de autores nacionais dedicados ao assunto pode indicar duas coisas. A primeira é que o mercado para tais profissionais não é muito grande. Se fizermos um paralelo entre o que Thompson encontrou com relação à elaboração e publicação de manuais voltados para a construção de roteiros nos EUA – que sua existência era também evidência de um mercado de profissionais free-lancer - os grandes consumidores destes livros - e que na época dos estúdios, com contratos com roteiristas fixos, os manuais quase que deixaram de ser publicados, podemos também pensar que a difusão destes manuais por aqui vem de uma crescente expectativa com relação à viabilização de uma carreira nesta área. A segunda coisa que se pode verificar é que o mercado para tais profissionais estava à época restrito à televisão e que esta trabalhava com núcleos de roteiristas fixos, não buscando *spec scripts*, ou obras não solicitas, conforme a definição americana. Além disso, o cinema era considerado um meio basicamente de diretores. Ambos os manuais, o de Comparato e o de Rey deixam isto claro. Doc Comparato, escrevendo em 1983 sintetiza a situação da seguinte forma:

> O mercado de trabalho para roteiristas, no Brasil, é bastante contraditório: ao mesmo tempo

que se expande, ainda pode ser considerado pequeno.

No cinema, e isso talvez seja por causa do cinema de autor, o diretor é o homem dos 7 instrumentos, fazendo quase tudo, inclusive os roteiros.

Atualmente isto está mudando. Os diretores já sentem a necessidade de chamar roteiristas para seus filmes.

É importante lembrar que carecemos de escolas especializadas. Desse modo, os roteiristas são quase autodidatas, aprendendo como podem e quando podem.

Quanto a textos ou livros didáticos, não existe quase nada publicado no Brasil. (Comparato 1983 pg 227)

2.4 NOVOS RUMOS PARA O ROTEIRO NACIONAL

Houve nos anos 1990 e 2000 um conjunto crescente de cursos de roteiro promovidos por parcerias como Sundance Institute, MINC, e também uma proliferação de escolas e cursos livres de cinema. Lúcia Nagib (Nagib 2006)realça esta nova tendência e a associa também a uma mudança global e ao surgimento de novos

cinemas como o iraniano, o taiwanês, o japonês, o mexicano, o argentino e o brasileiro. Ela identifica neste novo boom, uma conjunção de suporte local à produção associada a agencias de financiamento, festivais e canais de Televisão e que, na maioria das vezes, fundos adicionais são aportados com base no roteiro que é analisado e aprovado por uma comissão de *experts* em festivais ou ações como o Sundance, Hubert Balls Fund, ligado ao Festival de Rotterdam na Holanda, o canal Arte na França, Canal + na Bélgica e Fábrica na Itália. Ainda segundo ela, o Brasil foi enormemente afetado por estes novos fatores, que acredito poder serem vistos como uma rede de desenvolvimento de projetos e viabilização de parcerias internacionais. Para ela houve um 'script boom' no Brasil na metade dos anos 1990 e início dos 2000.

Houve uma mudança na formação dos próprios roteiristas, na elaboração dos projetos, nas parcerias, recebeu-se input de produtores e roteiristas de fora do Brasil, tudo isto contribuiu para formar uma nova determinante no desenvolvimento de projetos. Nagib para corroborar este mesmo pensamento, cita as vindas de Syd Field ao Brazil. O guru máximo do modelo de três partes, dos *Plot Points*, e o primeiro autor a ter tamanho alcance internacional, Field esteve presente no Brasil inúmeras vezes. Este movimento na década de 90 coincidiu com a tradução de vários livros de roteiro e o fato de que Field se tornou chique, moda.

Devemos citar outros livros ou manuais de roteiro escritos por brasileiros. Um deles é um desenvolvimento a partir do lançamento do filme *Cidade de Deus*. O livro de Leandro Saraiva e Newton Cannito, intitulado Manual de Roteiro ou como diz o subtítulo, *Manuel, o primo pobre dos manuais* (Saraiva and Cannito 2004), além de bom humor mostra um sólido conhecimento de dramaturgia e estrutura, discutindo tanto o cinema clássico quanto o cinema contemporâneo e tudo com um sentido prático e imediato de aplicação. O livro é fruto do workshop de roteiros Cidade dos Homens, voltado para o desenvolvimento dos roteiros para a série Cidade dos Homens, um *spin-off* do sucesso do filme Cidade de Deus, em que protagonizam os personagens Acerola e Laranjinha, personagens criados por Bráulio Mantovani a partir do livro Cidade de Deus para o filme de curta-metragem *Palace II*, feito como ensaio para a produção do longa-metragem *Cidade de Deus* e integrado pela Rede Globo à série *Brava Gente Brasileira*, uma série de episódios únicos, independentes e sem continuação.

Outro livro editado nos anos 2000 é *O poder do Clímax* de Luiz Carlos Maciel (Maciel 2003), que define seu trabalho como uma proposta que parte da conveniência e até da necessidade de domínio da técnica e, em conseqüência, do conhecimento da teoria como condição do trabalho de roteirista profissional.

2.5 UM CINEMA TRANSNACIONAL

Esta cinematografia que percorre o globo é sucesso em seus territórios nacionais e consegue alcançar públicos transnacionais é analisada com foco em diretores Latino-Americanos por Cléber Eduardo, que traça endo posteriores ao lançamento dos filmes *Central do Brasil* e *Cidade de Deus*, são evidência de uma necessidade de se refletir sobre a construção de roteiros.

Para Nagib a característica básica destes novos roteiros, ou destas novas cinematografias é que são tanto beneficiárias quanto contribuintes de uma estética transnacional que tem o objetivo de satisfazer as aspirações de uma audiência cujo perfil é também novo. É o que ela denomina de novas classes médias, motivadas pelos imperativos da velha esquerda mas imbuídas com os princípios do politicamente correto e que portanto preferem filmes instrutivos e construtivos ao invés de filmes comerciais de ação. Isto a leva a concluir que um produto intermediário deve ser ofertado para atender a esta nova demanda e que este novo produto é um híbrido que deve ficar entre o cinema de arte e o entretenimento, e que isto demanda roteiros feitos sob medida. Para ela a fórmula para estes roteiros pode ser resumida nos seguintes determinantes:

> *(1) Local colour. Globalised societies, including the filmmakers and scriptwriters, bored with*

the repetition of the same universe of consumerism, long for untouched cultural reservoirs often identified with national identity. Thus new cinemas try to connect with the culture of their home countries, in order to convey a sense of belonging provided by local specificities.

(2) Realism. The use of real locations in the home country and often non-professional or unknown casts supplies these films with the feel of authenticity required to inform spectators about original or picturesque aspects of a given society. The result id the production of a documentary backdrop to the film, thanks to which audiences from the UK or Canada will get acquainted with life in Bosnia, Mongolia, Georgia, Iran, Mexico or the backlands and shantytowns of Brazil.

(3) The private hero. To such realist backdrop a fictional plot is applied, with the aim of producing entertainment and launching the process referred to in film studies as 'identification' and 'illusionism'. At this point, the screenplay must connect to some basic rules of classic narrative cinema, since, unlike auteurist or experimental cinema, the

fragmentary, improvised, enigmatic or unfinished are not allowed here. Thus the formation and singularisation of a hero with well defined psychological features becomes indispensable. Because realist narratives, unlike the epic tale, focus on common people, and not gods or super-heroes, the rule is to concentrate the action on an ordinary individual, subjected to extraordinary events, which he/she eventually overcomes.

(4) The improbable but convincing event. These events, often improbable in real life, become convincing thanks to the well-constructed script, whose main challenge is to make the fictional plot naturally emerge from a situation recognized as real. This is made possible by the enclosure of the story within the hero's restricted private realm, where his/her individual truth is exempt from the factual requirements of the outside world.(Nagib 2006)

Mas, o modelo proposto, de uma arquitetura do convencimento, de uma estrutura que mascara suas incongruências, ao enclausurar a estória dentro do espectro do pessoal, se é correto em identificar elementos constituintes na dinâmica de construção, deixa transparecer um certo juízo

de valor. Assim, quando a autora afirma que estes filmes são um produto intermediário entre o cinema de entretenimento e o cinema de arte, ela coloca as determinantes listadas em (3) e (4) como se fossem demérito e estes fossem fatores que nos impediriam de realmente valorizar tais obras. Aqui cabe mencionar o argumento de Roy Armes, que enfatiza que o fato de que um autor oculto tem sido uma característica da arte dramática ocidental desde o tempo dos gregos, e que os teóricos do cinema têm usado a 'ausência' como razão para disputar a validade do que denominam o 'texto realista clássico'.

Armes segue para afirmar que "Hollywood movies carry important ideological meanings in their structures as much as in their content, but, as we shall see from the examination of specific films, quite small structural variations... can convey quite other meanings".(Armes 1994 pg 09)

A questão do evento improvável, mas convincente, remete a questões de verossimilhança e plausibilidade, que são base na construção dramática. Fazer uso destes determinantes implica somente que estas obras atendem a princípios de construção lançados já em Aristóteles e reproduzidos em todos os manuais de roteiro discutidos. São estes elementos que servem de base para a construção do cinema clássico e o que fica claro é que os filmes destas cinematografias nacionais que circulam o globo, ou melhor, que atingem o público internacional, atendem a princípios clássicos em sua formulação.

Com a globalização, a literatura específica foi largamente traduzida, os manuais de roteiro tiveram ampla divulgação e festivais e eventos de networking e treinamento serviram para difundir uma forma de estruturar roteiros e contar histórias. Mas, como mostra Nagib, este sistema fluído, incorpora sabores regionais, assim como a indústria de Hollywood incorporou influências de cineastas europeus emigrados ou não ao longo do século passado.

3 DEFINIÇÃO DO CINEMA CLÁSSICO:

As definições básicas de um filme inserido no sistema clássico são sistematizadas por Bordwell da seguinte forma:

Uma causa deve levar a um efeito. Mas, justifica ele, há também o caso de causas pendentes (dangling causes). Estas são causas que somente terão efeito mais adiante na trama.

A estrutura destes filmes deve atender a uma narrativa unificada em que cada causa leva a um efeito e este é causa de outro efeito, e assim por diante, numa seqüência sem quebras até o final do filme.

Bordwell justifica que unidade e clareza demandam que tudo deve ser motivado no filme, seja esta motivação apresentada antecipadamente ou em retrospecto. Isto quer dizer que cada evento, objeto, característica de personagem e outros

componentes narrativos devem ser justificados de forma explícita ou implícita por outros elementos no filme. A motivação pode ser um evento impessoal no filme que esteja fora do controle do personagem. Mas, se um personagem se comporta de forma contrária a suas características a narrativa clássica deverá apresentar alguma explicação sobre o fato.

São preceitos Aristotélicos. Eco usa o conceito de verossimilhança para discutir os mesmos pontos lançados por Bordwell:

> "Para Aristóteles, a verossimilhança poética é determinada pela verossimilhança retórica: quer dizer que é lógico e natural que aconteça num enredo (trama) aquilo que, de acordo com o raciocínio, cada um de nós seria levado a esperar na vida normal, aquilo que, quase por convenção, segundo os mesmos lugares-comuns do discurso, se pensa que deve acontecer, estabelecidas determinadas premissas(Eco 1976 pg 196)."

Kristin Thompson afirma que o protagonista movido por uma meta é a principal fonte de movimento para adiante numa trama clássica. Ao listar os filmes que deverá analisar para comprovar suas hipóteses, ela justifica a exclusão do filme *A Primeira Noite de um Homem (Mike Nichols, 1967, USA)*. Ela usa o comentário de Dana Cooper que analisa o filme e conclui que o protagonista desta trama não sabe o que quer até um momento

bastante avançado da narrativa. Para Kristin este caso é uma exceção e não a norma, são casos raros.

> "one of the main jokes in *The Graduate* is that Benjamin seems such an unlikely Hollywood protagonist precisely because he has no goal. The whole thrust of the story is for him to find one(Thompson 1999 pg 15)".

Ela se furta a trabalhar com este filme justificando que ele não pertence ao grupo de narrativas *mainstream* de Hollywood, ou o tipo principal de história trabalhada pelo cinema hollywoodiano.

Ao analisar o que outros autores de manuais de roteiro identificam como meta, como forma básica de estruturação da ação do protagonista, ela discorda de David Howard e Edward Mabley(Howard and Mabley 1993), quando estes afirmam taxativamente que um protagonista deve ter somente uma meta, uma meta clara para que o filme tenha unidade. A esta afirmação contrapõe-se um primeiro argumento de que um filme tem na maioria das vezes mais de uma trama, sendo o protagonista ligado a uma trama principal, uma *main plot*, mas também a uma trama secundária. Isto, por si só, já serviria de indicativo de que há, sim, mais de uma meta - tramas diferentes não podem indicar objetivos comuns, caso contrário extingue-se o conflito e tem-se uma situação em que seria mais apropriado unir as duas tramas, compô-las em uma só.

Thompson argumenta que os protagonistas na maioria das vezes têm pelo menos duas metas, e que estas são também iguais em termos de importância. Ela usa o exemplo do filme *Back to the Future*, onde o personagem de Marty tem dois objetivos: um é fazer com que seus pais se conheçam e comecem a namorar e outro é conseguir resolver a volta para o seu tempo, utilizando a energia descarregada por um raio para lançar ele e o professor de volta para o futuro. Mas, a leitura que Thompson faz do livro de Howard e Mabley precisa ser revista. Sim, os autores afirmam taxativamente que "There can be only one main objective if the film is to have unity(Howard and Mabley 1993 pg 45)" mas o texto prossegue com os dizeres… A story with a protagonist who has more than one **ULTIMATE** aim must invariably dramatize the success or failure of one effort before going on to the other, and this brakes the spine of the work and dissipates our interest. Vale a ênfase que coloquei em "*ultimate*" pois acho que ilustra melhor o sentido que os autores pretendiam conferir à declaração.

Sim, um protagonista tem e pode ter mais que uma meta, a trama secundária introduz sempre uma meta adicional, mas esta invariavelmente se liga e reflete algo daquilo que está implicado na meta básica. Vejamos o filme clássico utilizado como exemplo em quase todos os manuais, citado inclusive por Thompson e Field. Falo de *A Testemunha*, nele, Book (o personagem de Harrison Ford) literalmente entra em cena aos 13

minutos no filme e declara o seu objetivo último: pegar os bandidos que mataram um parceiro policial.

Outra autora, Linda J. Cowgill(Cowgill 1999 pg. 7, 9, 17, 89), professora da Loyola Marymount University, também faz uma análise com base na motivação do protagonista. Ela de início analisa o filme e lista em minutos eventos emblemáticos do setup. O assassinato acorre aos 11 minutos, Book entra em cena aos 13 minutos e Book e Samuel (o garoto Amish que testemunhou o assassinato) se encontram aos 14 minutos. Ela se pergunta então: Neste ponto, o problema de Book é - Será que ele vai conseguir prender os culpados? Mas, em seguida ela contrapõe: se o filme seguisse somente por este caminho, provavelmente ficaríamos entediados depois de algum tempo. Começaríamos a nos perguntar, mas porque é que ele ainda não encontrou os culpados? Será que é só com isso que temos que nos preocupar neste filme? Para ela, esta é a questão básica para o entendimento do setup, pois este é apenas um dos componentes do problema dramático. Há uma segunda parte que aprimora o foco do conflito e aumenta o risco para o protagonista.

Ela segue para mostrar como a trama secundária se relaciona ao objetivo do personagem, como ela aprofunda um lado pessoal, traz metas distintas, mas também ajuda-nos a nos relacionarmos ao objetivo principal, segundo ela o sentido do filme muitas vezes toma forma na *subplot*. É nela que se desenvolve o personagem, que passa a ser possível entender o

que o motiva, conhecer seus medos, sua maneira de se relacionar, sua psicologia em um nível mais profundo.

> "Alguns livros falam de uma única pergunta básica que deve guiar o filme e o personagem, desde o começo até o final. Eu acho que há mais do que uma única pergunta nesta linha. Ainda mais se o que se quer é desenvolver uma estória com uma trama secundária. Ao invés de pensar em uma única pergunta guiando todas as intenções do personagem, vale nos perguntarmos o que é que motiva o personagem. Pois este motivo, que deve estar claro para nós ao escrevermos o roteiro e especialmente em seu segundo ou terceiro ou no enésimo tratamento, pode assumir formas intermediárias até que seja revelado como um todo. Afinal, será que o personagem sabe exatamente o que o motiva? Será que isso é algo que faz parte de sua jornada?(Cowgill 1999)"

Uma das distinções entre o que Thompson e Bordwell denominam de cinema clássico e o chamado cinema de arte é exatamente o quesito motivação do protagonista. Segundo os dois, o protagonista do cinema de arte não tem necessariamente um objetivo claro e, além disso, não está na maioria das vezes circunscrito por uma mandamento de fim temporal, não tem um

chamado *ticking clock* inserido na narrativa que ajude o espectador a identificar a direção da ação e sua finalidade.

3.1 REDUNDÂNCIA:

Outro elemento identificado por autores como Thompson e Bordwell é a redundância na apresentação de informações básicas. Mas, o que Kristin identifica apenas como recorrência, tem na verdade mais que uma função meramente informativa. O que ela não realça, mesmo nos exemplos que utiliza, é a técnica que estrutura esta repetição de informações. Ela cita o exemplo do filme *Os Intocáveis*, em que o contador Oscar é designado para a equipe de Elliot Ness. Oscar menciona que Al Capone não apresentou declaração de imposto de renda e com isto planta uma informação crucial. Depois, numa cena posterior em que um assecla do prefeito tenta subornar Ness, Oscar está trabalhando examinando alguns livros contábeis. Mais tarde, viajando de avião com Ness, Oscar sugere que eles processem Capone por evasão de impostos. Kristin justifica que depois destas três menções a equipe começa a trabalhar com este objetivo. Mais importante que a informação a meu ver é o fato dela estar plantada ao longo do roteiro de forma consistente com um objetivo claro a ser atingido - justificar a ação a ser tomada. Busca construir um

histórico para o evento, proceder à construção de uma linha dramática e no processo, sim, apresentar a informação de forma redundante. Mas, mais importante que isso, estruturá-la com o objetivo de justificar uma mudança na ação do protagonista e construir solidez na elaboração do roteiro. São estes procedimentos que fazem com que o filme seja visto como uma construção aparentemente simples - os inúmeros elementos de ligação e preparação na construção da trama fazem com que o espectador seja levado, tomado pela progressão da ação e, tendo engajado sua atenção, não tenha tempo para parar e avaliar a complexidade da construção. Aqui, mais importante que a redundância na apresentação de informação é o fato de que esta informação permeia momentos diferentes da trama e sua apresentação e desenvolvimento servem de elo estrutural, muito nos mesmos termos em que Kristin avalia o que ela denomina de *dangling cause*. No próprio exemplo citado, o que salta aos olhos não é a informação em si, mas as diferentes situações em que é apresentada. Mais que a redundância é a persistência e alteração na construção que chama a atenção. Além, é claro, da artesania na construção de sua inserção na trama. Esta é a parte do *craft* do roteirista.

Em função disto, redundância não me parece um bom termo, em primeiro lugar porque não indica a forma como esta informação deve ser inserida no roteiro, nem privilegia a complexidade na construção da trama. Com esta definição vaga, também não vemos que esta norma geral de redundância é na

verdade a somatória de vários elementos de construção da trama. Vale citar, por exemplo a definição de Rust Hills, em seu *Writing in General and the Short Story in Particular(Hills 1987)*, quando define o que chama de *foreshadowing*. Para ele o prenúncio, (foreshadowing) pode ser inserido de inúmeras formas. Ele segue para listá-las: por descrição; em simbolismo; em paralelismo; por inversão cronológica; no diálogo; na seqüencialidade ou progressão; pelo tom; no tema; por vários artifícios córicos; ou por intromissão do sobrenatural ou finalmente; pelo que denomina de *aftershadowing*. Já em Howard, algumas formas de redundância são desdobradas em *preparação e conseqüência*, *pista e recompensa* e *elementos do futuro e anúncio(Howard and Mabley 1993)*. Vale lembrar que a classificação de Hills diz respeito apenas ao desmembramento do que Howard denomina anúncio.

Se por um lado, temos um grupo de normas indicativas de um sistema que foram estabelecidas através de uma análise exaustiva da cinematografia Hollywoodiana, de outro temos vários conceitos utilizados regularmente por um sem número de manuais de roteiro que buscam indicar os instrumentos à mão do roteirista quando este se põe a trabalhar. O que pretendo com este arrazoado é indicar que para a análise dos filmes brasileiros recentes e inscritos na dita retomada do cinema brasileiro acredito ser possível utilizar o instrumental lançado por Thompson e Bordwell para a análise do cinema clássico, mas é necessário aliá-lo a conceitos que são

desdobramentos de generalizações como a redundância, por exemplo.

A justificativa para a utilização do instrumental que Bordwell e Thompson elaboram é que apesar de os filmes norte americanos terem sido produzidos dentro de um sistema de produção, uma indústria verdadeiramente estabelecida a partir do qual os autores estudaram os filmes e as manifestações de suas narrativas junto com a bibliografia que versa sobre estruturação de roteiros para cinema, penso que os exemplos brasileiros escolhidos estabelecem um diálogo com o público, muito nos mesmos moldes desta cinematografia clássica. Que os elementos constituintes de um roteiro cinematográfico vêm sendo estudados no Brasil tomando como base a bibliografia estabelecida internacionalmente. Que em função de várias ações educativas e de desenvolvimento de capacitação, como elencado no arrazoado sobre a publicação de manuais, as vindas de consultores estrangeiros ao Brasil e a constante internacionalização do tratamento de alguns roteiros de êxito, os elementos constituintes desta narrativa clássica tem sido apropriados pelos cineastas brasileiros e traduzidos em filmes de sucesso tanto de crítica quanto de bilheteria.

Os dois filmes estudados – *Central do Brasil* e *Cidade de Deus* - servem, no meu entender, para indicar, no primeiro como o modelo clássico é seguido à risca e no segundo como apesar da estrutura épica, o craft na construção de sua estrutura dramática vem do domínio de elementos bastante clássicos.

4 CIDADE DE DEUS

Devo começar este capítulo com uma ressalva, Kristin Thompson se explica perante o leitor ao justificar a forma de apresentação de sua análise (Thompson 1999 pg 48). Ela argumenta que, muitas vezes, ao analisar um filme é desejável subordinar a descrição da ordem dos eventos na trama ao argumento conceitual do crítico. Mas que, quando a análise é estruturada pela progressão cena a cena do filme, a análise mesma pode parecer por vezes uma sinopse ou uma escaleta glorificada da obra. Nas páginas a seguir, os leitores deverão encontrar descrições detalhadas, cena a cena, de parcelas grandes do filme e, no espaço da descrição entre cenas, comentários, apontamentos, indicações de causas suspensas, recursos dramáticos e narrativos recorrentes. Não vejo outra forma de proceder, sob pena de cobrar demais da memória de cada um, ou deixar minha argumentação sem correspondente imediato e a necessidade de o leitor, a todo o momento, retomar o papel de espectador para validar cada comentário elencado.

Os créditos iniciais em *Cidade de Deus* lançam uma série de informações e plantam elementos gráficos que serão retomados e

justificados posteriormente. O mais evidente é o desenho em silhueta de um garoto com uma câmera fotográfica, visto através de uma malha de quadrados. A composição é baseada num dos planos em uma das cenas finais do filme, quando Buscapé testemunha e fotografa a derrocada e a execução de Zé Pequeno. Os títulos iniciais são intercalados com imagens em detalhe da preparação de um almoço, vemos uma faca, uma galinha presa por um barbante, mãos, pés, uma galinha sendo degolada. Enfim a galinha, centro de nossa atenção, percebendo que vai virar almoço. A galinha foge e, comandados por Zé Pequeno, os jovens armados que estavam esperando a preparação da comida tentam deter a fuga do animal.

Este início segue em uma ação paralela, pois temos Busca-Pé e Barbantinho caminhando juntos. Buscapé - levando sua câmera fotográfica pendurada no pescoço - está comentando com Barbantinho que se fizer uma boa foto pode conseguir o emprego no jornal. Barbantinho diz que ele está arriscando a vida tentando fazer isto. A seguir vem o gancho de diálogo. Busca-Pé responde com uma pergunta – "*Você acha que eu gosto de ficar cara a cara com aquele bandido filha da puta?*". Há um corte e estamos de volta à perseguição da galinha, quem dobra a esquina e vem em direção à câmera, ficando cara a cara com o espectador é o tal bandido *filho da puta*.

Segue-se o entrevero com o vendedor de panelas, que mostra em ação o quão *filho da puta* realmente é o tal bandido. Se a seqüência até aqui mantinha uma orientação mais tradicional

atendendo às regras clássicas de geografia de tela, que indicam a manutenção de eixo nas cenas de movimentação, com planos em eixo neutro para fazer passagem de um lado do eixo ao outro, esta cena com o vendedor de panelas rompe a norma ao pular o eixo e enfatizar o gesto violento de Zé Pequeno que empurra o vendedor.

Zé puxa o revolver indicando que pode atirar, mas ri e canaliza sua raiva de forma mais criativa: mandando seus comandados "sentarem o dedo" na galinha.

Os comandados obedecem e começam a atirar na galinha. Mas ela escapa para uma rua para ser quase atropelada por um camburão da Polícia.

Na ação em paralelo Barbantinho avisa Buscapé: *Se ele te pegar ele vai querer te matar, heim*. Cortamos para a rua para ver a galinha que consegue escapar de ser atropelada, passando por baixo de um camburão. Em seguida vemos o Camburão passar ao lado de Buscapé. Neste momento o caminho das duas linhas narrativas paralelas se cruza na geografia da tela. Buscapé não se dá por vencido e responde a Barbantinho: *para me matar ele vai ter que me achar primeiro*. Depois desta série de ganchos clássicos de diálogo, onde em um plano o diálogo aponta para o objeto e no plano seguinte o objeto nos é apresentado, segue-se a resultante da montagem em paralelo - no plano seguinte vemos a entrada de Zé e seus comandados na mesma área. Pronto, Zé e os outros garotos aparecem na rua. Buscapé se agacha para pegar a galinha.

Como a ação estava em paralelo estávamos aguardando o momento em que os personagens se encontrariam. Aqui a ironia dramática é que nós sabemos mais que nosso futuro narrador. Mas, o campo vai se igualar. Foi lançado o mínimo necessário de informação para definir os personagens e a situação. O encontro finalmente acontece e coloca em pauta as forças motoras do filme: a ascensão de Zé Pequeno e a trajetória de nosso narrador.

4.1 FRAMING DEVICE:

A exuberância do efeito que vem a seguir - que lança o espectador contemplando alguns giros completos de 360 graus ao redor de Busca-pé, pego no meio de um típico *standout* de *western*, mas aqui bastante aculturado, pois Buscapé se posta em posição como um goleiro tentando se preparar para o pênalti, para na verdade tentar pegar uma galinha - é equiparada à efetividade do recurso narrativo: o que se denomina comumente de *framing device(Hills 1987 pg. 109 a 112)*[11], ou moldura. A estrutura que usa de um evento em dado

[11] Rust Hills discute o flahsback para definir melhor o que denomina de moldura: The differences between the two

momento temporal para lançar uma questão que deverá ser resolvida/recuperada ao longo da narrativa.

A transição é muito efetiva em função da posição assumida por Buscapé e da situação dramática em que ele se encontra: literalmente no meio da linha de tiro de duas forças opostas – bandidos e policiais. A ligação entre a cena da moldura e a cena em que se inicia o recontar é também muito bem trabalhada. Nesta cena, em um campinho de terra da Cidade de Deus em seus primórdios, com Buscapé em posição como goleiro para tentar defender uma falta, vemos que ele não consegue apanhar a bola – ele não é um bom goleiro. Entram em cena, Dadinho e Bené, garotos que vêm tentar bagunçar o jogo da

---

techniques known as the "flashback" and the "frame" show more of what I'm trying to say about how plot structure involves more than causal sequentiality. The flashback usually has an explanatory-expositional function; the frame has an integral relation to the whole of the story, they are two entirely different methods, not just the inside and outside of one another. A frame structure will usually have a relationship to the story's whole meaning. The method here is to set a story inside another story that enhances it, or the other way around, or both ways is what I really mean. Ele segue para explicar o que acredita ser uma das funções básicas da moldura. "One obvious function of the frame is to permit the author to create a 'voice' for his narration".

garotada. Bené já mostra seu bom humor ao aconselhar Barbatinho a não passar a bola para Dadinho que segundo ele é um perna de pau. Cabeleira (depois identificado como irmão de Bené) recolhe a bola e começa a fazer embaixadas. Vemos os outros dois integrantes que conforme nos relata Busca-pé completam o Trio Ternura: Alicate e Marreco (irmão de busca-pé). Em uma única cena, temos o núcleo de personagens importantes da história. Uma introdução em ação que lança questões sobre o desenvolvimento da trama – o comentário de Busca-Pé quando afirma que nunca conseguiu acompanhar seu irmão nos assaltos - adianta várias das características do personagem. O roteiro faz isto de forma muito eficiente ao conseguir definir vários deles em poucas ações ou com um mínimo de intervenções do narrador (Buscapé).

A cena seguinte, a do roubo do caminhão de gás serve também para firmar a personalidade de Dadinho – depois que o motorista do caminhão foi levado ao chão, é ele quem aproveita e mostra prazer em chutar o indivíduo já caído. Diferente da ação do trio que bate porque o motorista estava tentando esconder a féria. Um plano mostra o prazer de Dadinho em bater. É ele quem anuncia a chegada da polícia.

A moldura ajuda também a estabelecer o narrador. É ele quem está no meio do fogo cruzado e vai nos guiar pela trajetória da Cidade de Deus, vai nos apontar e esclarecer quem é importante na história, quem não é. A moldura exige também que a história da moldura seja contada. Vamos portanto

chegar a ver as histórias do trio ternura, depois a ascensão de Zé-Pequeno mas veremos também a história de Buscapé.

Outra conseqüência do estabelecimento da moldura é que temos uma meta temporal, uma regra estabelecida, um elemento bastante importante na composição de narrativas clássicas. A pergunta lançada na moldura precisará ser respondida, o público tem assegurada uma cena obrigatória, o retorno ao tempo estabelecido na moldura no início do filme e a conclusão desta moldura. Esta cena aponta para adiante no filme. São elementos de construção do roteiro que quando bem arquitetadas conferem solidez à sua estrutura.

A moldura apresenta e prepara também uma escalada: na cena do duelo temos inúmeras armas - são revolveres, pistolas, escopetas, metralhadoras. O que qualifica uma situação muito mais dramática que a do campinho de futebol. Está indicado através do elo entre o contraste dado pela presença de uma única arma na cena no campinho de futebol – o revolver calibre .38 na mão de cabeleira, e com o qual ele estoura a bola de futebol - e uma massa de bandidos com inúmeras armas em posição de enfrentamento com a polícia também armada mas em desvantagem numérica. Estes desenhos todos indicam a estrutura dramática, teremos uma escalada do perigo, dos conflitos e poderemos entender como nosso narrador chegou a ficar naquela situação.

4.2 CIDADE DE DEUS ENQUANTO ADAPTAÇÃO:

Sendo Cidade de Deus, o filme, uma obra adaptada de um original literário, o livro homônimo de Paulo Lins, não posso me furtar a comentar algo sobre o processo de adaptação. Algumas comparações entre o livro e o roteiro/filme, são úteis para entender como a estrutura do filme tomou corpo.

Ao discutir adaptação, não estou interessado na fidelidade, em como o novo texto, no caso o roteiro - texto que Gerard Gennette denominaria como de texto em segundo grau (Genette 1997 pg. 5)[12] - opera a intertextualidade da transposição. Também não me preocupa a questão da fidelidade, busco identificar como a estrutura do roteiro, pode ser melhor entendida a partir das opções feitas pelos roteiristas quando confrontados pela tarefa de operar esta transposição e como estas opções refletem uma forma de estruturação que atende a ditames do cinema clássico.

---

[12] Genette trata do que denomina de Hypertextualidade, ou seja a relação que une um texto B (que ele denomina de hypertexto) a um texto anterior A (que ele denomina de hypotexto), e como ele define, "*upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary. The use of the metaphoric "grafted" and of the negative determination underscores the provisional status of this definition. To view things differently, let us posit the general notion of a text in second degree (for such a transitory use, I shall forgo the attempt to find a prefix that would simultaneously subsume the hyper and the meta-): i.e., a text derived from another preexisting text*".

Linda Seger, autora de vários manuais de roteiro, escreveu um especificamente voltado para o trabalho de adaptação(Seger 1992). Segundo ela, filmes como outras formas de drama ou narração, também tem temas, mas no caso do cinema, o tema geralmente está a serviço da história. O tema está lá para reforçar e dar dimensão à história, não para substituí-la. Ao contrário do romance, onde geralmente a história está a serviço do tema(Seger 1992 pg 14).

Seger elenca algumas características para o que denomina de cinema comercial americano e cinema estrangeiro (para os norte-americanos). De fundo Aristotélico, ela recupera a poética para afirmar que Aristóteles indicava que uma história significa uma ação. Mas diferente da interpretação de Thompson, não vejo a afirmação como um objetivo único para o protagonista, mas sim que os eventos da história devem um ter relação entre si, devem seguir um encadeamento.

> "The writer selects and arranges a series of these incidents so they build with increasing intensity or suspense toward and exciting and dramatic resolution(Seger 1992 pg 78)."

Seger desenha o que denomina de linhas de dimensão e direcionalidade. Para ela uma boa história precisa de direcionalidade, deve mover-se para frente em direção a um clímax e com isto manter a atenção do espectador, que preso à cadeira do cinema fica procurando antecipar os próximos movimentos da trama. Mas, o roteiro deve trazer também

dimensionalidade. Ao mesmo tempo em que a história avança deve revelar personagens e desenvolver temas.

Seger indica que o que denomina de *Goal Oriented Story Lines* são as mais fáceis de adaptar, pois são movidas por uma meta, e através da identificação da meta é mais fácil entender o seu começo, meio e fim. O que o personagem quer? Quando este consegue ou não o que quer, temos o final da história; O que o personagem faz para alcançar sua meta? Temos aqui o meio do filme; e o quando começa a se desenhar a meta? Aqui está o começo do filme.

No romance de Paulo Lins, temos várias linhas, inúmeros personagens, algumas dezenas de pequenas histórias que não se ligam a uma história principal que conduz a narrativa.

Seger comenta também as *story lines* que denomina de *journeys*, aquelas em que o foco está no arco transformacional de um personagem. Assim:

> "The story comes from the journey rather than from defining a clear-cut goal. But even journeys have beginnings, middles, and ends(Seger 1992 pg 81)."

A recomendação dela é para que o roteirista procure por linhas dramáticas orientadas por metas ou procure identificar um arco transformacional para o protagonista.

Uma das dificuldades no trabalho de roteirização é exatamente identificar os elementos essenciais, a linha de estruturação do roteiro, que no caso de Cidade de Deus

implicou transpor uma obra de 400 páginas (600 dependendo da edição) para uma experiência de pouco mais de duas horas. Aquilo que é sorvido em alguns dias, mesmo numa leitura rápida e engajada, deve ser vivenciado, de preferência sem interrupções, em duas horas na sala de cinema. Uma das maneiras mais efetivas de trabalhar esta "redução" é combinar personagens.

> "Cutting characters usually means combining characters. In many novels, there are a number of characters with similar functions. There might be several businessmen, villains, relatives, clients or soldiers who all have some thematic importance. For film, combining characters can streamline and focus the storyline(Seger 1992 pg 127).

O roteiro de Cidade de Deus faz isso de várias maneiras diferentes e identificar algumas destas escolhas poderá ajudar a entender o desenho da trama e sua estruturação.

Um dos pontos mais importantes desta alteração diz respeito ao personagem de Zé Pequeno (Zé Miúdo no livro). No filme, um dos momentos que definem o personagem é o assalto ao motel. No livro o personagem de Zé Miúdo não pratica o extermínio. No filme, através da intervenção narrativa de Busca Pé, podemos ver o que Zé Pequeno fez. Ele mata por prazer, atira e ri. Fruto mesmo de discórdia com o autor do livro, este evento ajuda a entender a progressão do roteiro. Ele determina um destino para o personagem.

Há outros elementos de alteração de personagens que ajudam a entender a estrutura do roteiro. Há a história no livro do delator, que é morto, por ser informante da polícia. E a história do Cearense. No livro são dois personagens distintos e suas histórias terminam em morte, no caso do delator, e em saída de Cidade de Deus, no caso do Cearense que encontra a mulher adúltera com o amante.

A história do *Cearense*: Trabalhador na construção civil é casado com uma moça identificada no livro como *a cearense*. O diálogo da cearense com a vizinha é reproduzido quase que textualmente no roteiro do filme.

- Seu marido não te chupa, não? Ah minha filha... Você não conhece 'as coisa' boa da vida. Antes do meu meter, tem que cair de língua uma meia hora. E no cu? Você não deixa ele colocar no teu, não? Você não sabe o que é bom. Nas primeiras vezes dói, mas depois vai que é uma beleza. Você pega uma banana, esquenta ela um pouquinho, enfia na xereca e mande ele colocar atrás. Parece que você vai voar. Você já fez carrossel? Saca-rolha? Trenzinho? Funil? Dedinho? Meia nove? Tapadinho? Enrola-enrola? Entupidinho? Suga-suga...?(Lins 2002 pg 107)

Movida pela curiosidade a Cearense primeiro procura o marido para sugerir explorar estas novas alternativas. A reação dele é uma surra na mulher a quem avalia ser devassa. A Cearense não se dá por vencida e quer vingança. O narrador descreve o devaneio dela. Ela deverá procurar um negro, com

quem deverá fazer sexo. Ela passa o dia pensando e decide que será com o peixeiro. Ela consegue o que quer e tem os orgasmos planejados. O marido volta um belo dia e quase a pega no pulo. Ele começa a construir uma cisterna no quintal da casa. No dia seguinte a cearense vai atrás do peixeiro assim que o marido vai trabalhar. Mas ele os pega juntos, derruba o peixeiro com uma paulada e amarra a esposa. Ele joga a esposa na vala que abriu para a cisterna e em cima dela o corpo do peixeiro, depois cobre tudo com uma camada de cimento. Por fim recolhe a mala e volta para o Ceará.

No filme, é Marreco quem namora a mulher, que agora é a mulher do Paraíba. A história do Paraíba é a junção da história do informante com a do Cearense. Ao mesmo tempo, no livro, esta história é estanque, separada e contada do início ao fim em poucas páginas, assim como é feito com outras histórias no livro. Estas quase sempre acabam em morte. Muitas vezes é a indicação da fatalidade que importa na narrativa.

No roteiro é importante notar, que presente nesta história está também Buscapé. Irmão de Marreco ele é definido como oposição e contraponto a este. Marreco é namorador, bandido, não muito inteligente, Buscapé é inteligente, possui discernimento, é nosso narrador, está nos apresentando a este mundo.

Estas concentrações e condensações de histórias fizeram com que várias das narrativas do livro fossem compostas e aproveitadas para construir um número menor de personagens

principais. Como os personagens principais que atravessam toda a trama do filme são Buscapé e Zé pequeno, para manter a linha dramática o roteiro estruturou e condensou as outras histórias selecionadas entre inúmeras possíveis no livro e transformou histórias estanques em elos na mesma progressão. A história da Cearense e do Cearense se transforma em uma pequena trama que ajuda a qualificar a diferença entre Buscapé e seu irmão Marreco, dá finalidade à história do informante, que no roteiro é junção de mais que um personagem do livro. Constrói-se unidade na progressão, economia na exposição (*exposition*), pois ao diminuir ou aliar pequenas histórias em um número menor de personagens gasta-se menos tempo introduzindo informação básica para podermos entender estes próprios personagens.

4.3 PROTAGONISMOS:

Através da analise da progressão dos personagens na trama podemos identificar os protagonistas.

Leandro Maciel, (Maciel 2008) em sua dissertação de mestrado, um estudo detalhado que abarcou o livro de Paulo Lins e sua adaptação desde o curta-metragem *Palace II*, passando pelo longa-metragem *Cidade de Deus*, e culminando com a série *Cidade dos Homens*, lida com a questão do protagonismo

no filme. O autor comenta duas observações de Bráulio Mantovani que afirma primeiro que:

> Se Buscapé não é o protagonista de nenhuma grande história no livro, ele pode ser, no filme, TESTEMUNHA OCULAR dos fatos. Ele não precisa estar presente às ações. Mas ele tem fotos de todos os personagens que entram e saem das histórias. Sua vocação para fotógrafo vem da infância. (Mantovani, Meireles et al. 2003)

E que, fazendo uso da narração de Buscapé, poderá ir e vir no tempo, segundo as necessidades do roteiro. "Acho que a espinha dorsal do livro ainda é a cronologia. Mas com momentos de ruptura. O vaivém presente-passado é fundamental"(Mantovani, Meireles et al. 2003)

Leandro Maciel conclui que o ponto de vista de Bráulio vai ao encontro da sua definição do personagem Buscapé, dentro do enredo do filme - "aqui podemos notar que os preceitos técnicos podem ser usados para criar personagens, mas que mesmo estes preceitos são bastante flexíveis. Como podemos notar, assim seria Cidade de Deus: um filme 'sem' um protagonista, mas com um antagonista muito forte e um narrador observador na linha narrativa central. (Maciel 2008 pg 37)" [13] Não concordo com a afirmação, para mim Zé Pequeno é um

[13] Comento diretamente a afirmação de Leandro Maciel mais à frente na página 112 onde defino a questão do protagonismo no filme.

protagonista, e Buscapé, além de narrador, protagoniza sua própria história.

O que se vê no filme, é uma progressão na construção de todos os personagens, uma apropriação de várias histórias do livro e um trabalho de junção e composição que faz com que a presença de todos esteja justificada, mostre uma evolução e construa elos entre os vários momentos da trama. Todas as alterações e todas as ações dos protagonistas são motivadas.

Zé pequeno é desenhado na trama como um menino que quer participar de assaltos, que tem prazer em bater. Na estruturação do roteiro a revelação das mortes perpetradas por ele é retardada para um momento posterior, para um recontar, que é disparado por Buscapé. O roteiro constrói passo a passo a caracterização do personagem. De um menino com instintos assassinos ele passa a maior traficante da Cidade de Deus. É ele quem movimenta a ação da história, ele é o motivo do recontar de Buscapé.

O personagem de Zé Pequeno tem uma meta, as cenas em que Zé está presente apontam sempre neste caminho - ele vai chegar a ser o dono do pedaço. Mas, ele não conhece redenção, portanto o caminho desenhado acaba necessariamente em destruição. O seu *demise* é plenamente justificado pelo plantio de elementos de caracterização. Não é a narração de Buscapé que nos faz aceitar a sua morte nas mãos dos meninos da caixa-baixa. É todo um processo que vem com o desenho de sua caracterização e da linha de ação tomada pelo personagem.

Quantas histórias são realmente condutoras da narrativa? Temos a moldura que é construída através de Buscapé. A história do Trio Ternura; mas eles são também parte importante da definição e do setup das histórias tanto de Buscapé quanto de Zé Pequeno. Teremos depois, já em momento em que Zé Pequeno já está seguindo pelo caminho de seu *demise*, a história de Mané Galinha (no livro Zé Bonito), que antagoniza Zé Pequeno e ajuda a construir sua derrocada quando se associa à outra figura que antagoniza a ascenção de Zé, Sandro Cenoura.

Vejamos outros filmes para comentar sobre possíveis estruturas. Em o Poderoso Chefão não temos uma moldura, mas temos neste filme, dois protagonistas. Don Vito Corleone e Michael, o filho pródigo, herói ex-combatente numa guerra justa - a segunda guerra mundial. Aqui são duas histórias, uma levando à outra, quando o protagonista da primeira sofre um atentado, vemos a ascensão do filho pródigo que toma para si as dores da família e consegue vingar o pai e neste processo, cumpre o papel muito clássico em todo o cinema americano do herói reticente – ele tem tudo para ser um novo chefão e a história de Dom Vito, em que Michael está não como força motora, serve para mostrar todas as características necessárias ao personagem (ele já matou, ele não está envolvido até então com os negócios da família e pode com isto trazer algo novo, ser insuspeito na hora da negociação do encontro com aqueles que tentaram matar seu pai) e ajuda a criar a empatia necessária para acompanhar o seu mergulho no

mundo do crime. A história de Dom Vito serve como setup para a história de Michael. Aqui, a história do Trio ternura, cria todas as condições para que entendamos o que acontece com Dadinho e Buscapé. Bené além de humanizar a vida do crime, serve muitas vezes como Buddy de Zé. Desta forma, se pensarmos em mais de um protagonista, em tramas paralelas, sendo que uma delas comenta sobre a outra, teremos duas forças, uma épica que é a fonte estruturadora construída com recurso à narração em Voz Over, mas que tem como meta clara, definir um lugar distinto daquele programado pelo entorno. Buscapé, não sabe o que quer, mas sabe o que não quer. Até mesmo sua tentativa de fazer como os bichos soltos é cômica. Esta seqüência é na história dele um ponto de virada. Ele não consegue ser bandido, bicho solto, não é da sua índole. Agora ele precisa perseguir ou encontrar outra saída. É uma questão do acaso justificado, basta ver a construção da motivação do fotógrafo ao longo do roteiro. No livro a carreira de Buscapé como fotógrafo não está tão interligada a Zé Pequeno, a forma como ele consegue uma máquina é distinta.

No roteiro estas preparações são trabalhadas retrospectivamente e construídas aos poucos, sendo que traços, justificativas e oportunidades são construídos cena a cena, para que atendam a questões de plausibilidade e verossimilhança - no livro, basta um comentário do narrador para que esta alteração se efetive, mas no roteiro é necessário construir uma série de eventos e indicações em

cenas distribuídas ao longo do filme para que possamos acreditar na mudança.

4.4 CAUSA E EFEITO, PLAUSIBILIDADE E VEROSSIMILHANÇA:

Aqui vale uma pausa para discutir um pouco mais a relação entre causa e feito, plausibilidade e verossimilhança. Para a dramaturgia clássica o conceito de verossimilhança está ligado à recepção do espectador, não é o que é verdadeiro, mas o que necessariamente precisa parecer verdadeiro para o público. São as ações, personagens e representações que devem ser aceitas e não questionadas pelo espectador. Isto é parte de uma técnica de construção e todos os manuais que tem a *Poética* como base, realçam este lado prático de sua execução e construção. Segundo Aristóteles:

> "… it is not the function of the poet to relate what happened, but what may happen – what is possible according to the law of probability or necessity. The poet and the historian differ not by writing in verse or in prose… the true difference is that one relates what has happened, the other what may happen. Poetry therefore is

> more philosophical and higher than history: for poetry tends to express the universal, history the particular"(Aristotle 1961 pg 68).

O verossimilhante caracteriza uma ação que seja logicamente possível, levando-se em consideração o encadeamento lógico dos motivos, portanto necessário como lógica interna da fábula, o mesmo se reflete na construção dos personagens:

> "As in the structure of the plot, so too in the portraiture of character, the poet should always aim either at the necessary or the probable. Thus a person of a given character should speak or act in a given way, by the rule either of necessity or of probability, just as this event should follow that by necessary or probable consequence."(Aristotle 1961 pg 82)

Causa e efeito pode ser visto como um dos instrumentos, uma das ferramentas para a construção de verossimilhança. É neste sentido que o poeta, roteirista, se aproxima do material, seja este um romance a ser adaptado, uma sinopse ou uma estória original, entendendo que para que não haja falhas na relação com a aceitação pelo público a verossimilhança deve ser mantida e instrumentos como causas e efeitos se desdobram em vários outros elementos que foram listados anteriormente, como o recurso à redundância, por exemplo. A redundância é também uma forma de construção de verossimilhança, exatamente

porque não é só uma questão de enfatizar novamente uma informação necessária, mas na maioria das vezes de apresentar ou justificar uma alteração na leitura ou na função da própria informação plantada.

Isto é, causa e efeito, verossimilhança e plausibilidade são interdependentes nesta estrutura. Numa dramaturgia regida pela ação (ação no sentido aristotélico), causa e efeito não se desprendem de verossimilhança. É nisto que por exemplo, Nagib se questiona quando analisa Central do Brasil e afirma que o filme apresenta "a series of improbable events made credible by the ingenuity of the script"(Nagib 2006 pg 98). Esta engenhosidade é exatamente o fato de tratar de forma clássica a ligação entre plausibilidade e a construção da trama com o recurso a elos causais para suspender a descrença do espectador e validar o pacto dramatúrgico.

4.5 A VOLTA DO PROTAGONISTA

Quem tem um objetivo claro e impacta a vida de todos no filme é Zé Pequeno. É pelas mãos dele que Buscapé consegue a câmera. Isto é, as duas linhas se completam e na construção do

roteiro, foi feito o máximo para que as histórias fossem ligadas uma à outra, dando organicidade à evolução das tramas.

Interessante é notar também o que foi retirado do roteiro, ou melhor da montagem. As cenas omitidas são na sua maioria cenas em que alguns dos personagens relatavam suas perspectivas sobre os acontecimentos diretamente para a câmera, estas foram cortadas na montagem. Segundo Meirelles isto foi devido ao tempo de duração do filme, mas um dos subprodutos desta remoção foi manter a unidade na narração, não variar o ponto de vista, não incluir duas intervenções épicas distintas(Mantovani, Meireles et al. 2003).

Vale lembrar que o recurso ao solilóquio, à narração em voz over, as legendas, intertítulos, são intervenções épicas que permeiam inúmeras manifestações dramáticas. O coro no teatro grego é possivelmente a mais antiga, que adianta para o público informações e posicionamentos. Vários filmes fazem uso deste recurso, no cinema de gênero, especialmente o *filme noir* é repleto de narração que orienta, comenta e por vezes se mostra não confiável.

Não existe uma estrutura em cinema que seja drama puro, mas tampouco o cinema deixa de ser drama ao utilizar recursos épicos. Ainda que coloquemos a narração como fonte estruturadora e elo entre partes, não deixamos de ter neste caso um filme regido pelos preceitos listados no início deste trabalho – personagens que se movem com orientação por uma

meta, causas pendentes estruturam a obra, a ação é logicamente encadeada.

Thompson trata do que denomina de *parallel protagonists*, algo que devemos considerar ao analisar Cidade de Deus. Segundo ela, "protagonistas paralelos geralmente apresentam características muito diferentes um do outro, e sua vidas de início tem muito poucas conexões. Ainda assim logo no início da ação um desenvolve uma fascinação pelo outro ou muitas vezes um espia o outro, ou outra"... Mais adiante ela explora a situação quando os dois protagonistas são do mesmo sexo:

> "If the two protagonists are of the same gender, one character's fascination may develop as a desire to become more like the other. At first glance *Amadeus*, *Desperately Seeking Susan* and *The Hunt for Red October* could not be more unlike in terms of subject matter and tone."

Ela segue para mostrar que nestes filmes muitas vezes um dos protagonistas mostra-se fascinado por uma figura menos bem sucedida, mas mais excêntrica, ou o personagem invejoso espiona o outro. Mais interessante é o comentário dela quando afirma que em muitos destes filmes, os dois protagonistas muitas vezes nem se conhecem, ou como em *Amadeus*, tem um relacionamento de poucas palavras e, portanto raramente são vistos juntos. Ao que ela conclui:

> "As a result, the filmmakers face the problem of moving between the two and still

> maintaining a clear, redundant, linear classical narrative progression."

Bem, a diferença aqui é que não podemos dizer que Buscapé é fascinado por Dadinho/Zé Pequeno, no sentido de querer se tornar um espelho do bandido ou aprender algo com ele. Mas há obviamente uma ligação muito forte entre os dois, não de implicação direta na ação – a história de Buscapé não altera diretamente o rumo da ação de Zé Pequeno (ainda que em um momento, Buscapé pense em matar Zé Pequeno – algo lançado mais como lamento por não tê-lo feito, por não ter tido coragem para matar o homem que matou seu irmão). Mas, a fotografia que Buscapé tira dos bandidos é o que traz a fama para Zé Pequeno, o olhar público, o que o personagem vê com alegria validando sua existência enquanto bandido - a vontade de ser temido e respeitado. Isto foi fruto de construção, de forma que a ligação entre as duas histórias se dá pelas qualidades inerentes aos personagens manifestas em ação.

O mesmo pode ser dito, por exemplo, da função de uma cena no filme hollywoodiano, a Testemunha. Refiro-me à cena em que o personagem Book não consegue conter sua raiva quando ao visitar a cidade com um grupo de Amish, alguns garotões param a carroça onde estão para fazer chacota com os Amish. Book está somente travestido de Amish e não contém sua raiva e quebra o nariz do jovem. Ele desta forma expressa a característica que o trai e traz a possibilidade de vinda do antagonista para o duelo final. Isto é, foi ao expressar o que

ele é no fundo que o antagonista pode encontrá-lo. Da mesma forma, quando a foto é tirada por buscapé, duas linhas se cruzam. O início do fim de Zé, que tomado por uma inveja do outro, por não estar sendo citado como aquilo que vem tentando construir ao longo de toda a sua vida (motivo e meta dramática) - a idéia de que é o grande bandido dono da Cidade de Deus; e a meta de Buscapé, também desenhada ao longo do filme todo, de mudar de status e de vida pelas mãos do interesse pessoal na fotografia. Assim, a apresentação redundante da câmera fotográfica pode ser resgatada ao longo do filme/roteiro para mostrar como a redundância se liga à plausibilidade e aqui, neste ponto de inflexão da narrativa, duas linhas que até então pareciam somente paralelas se cruzam para construir o início do fim, que para Zé implica a morte e para Buscapé a saída, a renovação. Na construção da unidade, foi fundamental no roteiro fazer com que a câmera chegasse às mãos de Buscapé, finalmente, pelas mãos de Zé Pequeno, esta uma outra alteração fundamental com relação ao livro. É Bené quem primeiro oferece a câmera a Buscapé, na cena no baile funk, sua festa de despedida. Mas a câmera é quase o motivo da morte de Bené. Zé pequeno e Bené brigam por ela, ou melhor ela é uma desculpa para a briga. Desta forma redundante, ela é um motivo recorrente, um elemento instigador de conflito e por persistir ao longo de toda a trama ganha em importância e vemos o objeto plenamente justificado.

A estrutura épica auxilia na construção da passagem de uma trama à outra, ajuda a construir as ligações causais entre as cenas e dá sentido de progressão unívoca para a ação. Todos os atos dos personagens são justificados. Até mesmo o acaso é justificado como intervenção divina. No livro isto é muito forte e são várias as histórias de destinos traçados e praticamente impossíveis de serem alterados. A lógica que havia no livro era – se você evitou uma morte hoje, alguém mais vai morrer no lugar desta pessoa amanhã.

Dois exemplos no livro são a história de Verdes Olhos e do Butucatu. Verdes Olhos, que é parte do grupo dos cocotas, tem como uma de suas atividades colocar e depois remover portões de ferro que ele então novamente revende. Verdes olhos faz isto com Bigodinho, bandido que está em dívida com Zé Miúdo (no filme Zé Pequeno) por conta de um revólver. Verdes olhos coloca o portão na casa de Bigodinho, pensando já em retirá-lo de noite. Bigode recebe uma visita de Zé Miúdo, que vem para matá-lo. Zé carrega Bigodinho para fora, mas Acerola, amigo de Verdes Olhos, intervém ao encontrá-los no meio do caminho e convence Zé a dar mais uma chance para Bigodinho. Zé finalmente concorda, mas agora aumenta a dívida para 200 mil. Bigodinho faz alguns assaltos seguidos, mas não consegue levantar nada perto do valor necessário para pagar Zé. Quando Verdes Olhos vem retirar o portão que havia colocado para Bigodinho, este o vê e mata. No dia seguinte, Zé passa por Acerola, amigo de Verdes Olhos, e lhe diz "olha que ironia, se

você não tivesse me impedido de matar o cara, teu amigo estaria vivo, mas pode deixar – Já matei o bigode”.(Lins 2002 pg 226)

O mesmo acontece na historia de Butucatu, mas nesta quem morre é Pardalzinho. Butucatu, bandido ruim, rapta a ex-namorada, que está grávida. Descobrimos que ela está grávida do inimigo de Butucatu. Ele a estupra e mata, auxiliado por um colega. Zé miúdo fica enraivecido, por Butucatu ter feito isto dentro da favela, trazendo atenção para seu pedaço. Zé quer matá-lo por causa disto, mas Pardalzinho o convence que o certo é lhe dar somente um “sal”. A namorada de Pardal morre ao tentar um aborto, ele e Zé saem a caminhar pela favela. A irmã de Butucatu avisa o irmão que Zé está caminhando pela favela. Butucatu fica de tocaia, acerta Zé, mas acaba matando Pardalzinho. Pardal ao ter impedido a morte de Butucatu é quem acaba morto. Na lógica do livro, evitar uma morte significa apenas que mais alguém vai ser morto ou aquele que impede uma matança o será também.

No filme isto está presente na conversão de Alicate. Depois que saem do matagal, tendo passado a noite no topo de uma árvore, aguardando que os policiais Cabeção e Touro deixem a perseguição, Alicate manca pela Cidade de Deus. Atrás dele vem um trabalhador que se assusta com a voz de prisão dada por Cabeção e Touro, corre, é perseguido e morre baleado pelos policiais. Alicate caminha estóico, tomado pela convicção de retornar para a igreja.

A fatalidade ou o destino, no caso de Alicate, que sobrevive, pois decide voltar para a igreja, está também em operação na justificação do acaso, ou na construção da racionalidade da ação, ainda que inconseqüente de Zé Pequeno. Auxiliados pela narração de Buscapé, vemos como Zé Pequeno acabou não tomando a boca de Sandro Cenoura. Depois da morte de Bené, Neguinho vai a Sandro Cenoura pedir ajuda, Sandro o mata pois matar o 'bandido mais responsa da favela' não é coisa que se faça. Nesta noite, Zé está com a tropa toda reunida e a caminho da boca de Cenoura. Neste momento a narração de Buscapé nos justifica que milagre só mesmo num lugar chamado Cidade de Deus (milagre o Cenoura não ter perdido a boca e a vida naquela noite). Zé e o grupo passam no caminho pela namorada de Mané galinha. Ele mexe com ela e ela o destrata replicando: vê se se enxerga. Ele pára, deixa de ir atrás de Cenoura, vai atrás dela e a vê encontrando Mané Galinha. Ele a estupra na frente do namorado. Cortamos para o grupo a caminho da boca de Cenoura novamente. Intercala-se uma cena em que vemos Mané em casa, se comiserando com a família e se perguntando: porque ele não me matou? Há um corte e vemos Zé se fazendo a mesma pergunta: ué, porque é que eu não matei ele? Zé volta para matar Mané galinha.

Há dois movimentos nesta interação entre a ação dramática e a narração. De um lado, a ação dramática está plenamente justificada. Vimos anteriormente várias instâncias preparatórias desta ação de Zé Pequeno. A que inicia e planta

a primeira justificativa para sua ação de abandonar a tomada da boca do cenoura naquele momento vem da cena em que Bené, diz para Zé que ele precisa de uma namorada. Depois Zé vê a namorada de Mané Galinha no baile, se aproxima dela, mas a vê com Mané e o humilha, mandando que ele tire a roupa na frente de todos. Isto é, a narração nos auxilia, mas não é ela quem prepara, houve já uma construção na trama, na ordenação das ações que justifica a mudança de rumo naquele instante. A narração, não altera o rumo da ação, ela comenta, e introduz ironia, pois nos torna cúmplices de algo que Zé Pequeno ainda não sabe - que vai sucumbir a seu complexo de inferioridade.

O que estamos procurando construir aqui é um modelo onde possamos identificar Zé Pequeno e Buscapé como protagonistas, pois não há sentido em pensar em Zé Pequeno como antagonista, a existência de um antagonista pressupõe a presença do protagonista. Protagonismo não é uma força para o bem, mas a existência de uma ação, uma força que move a história adiante. O termo vem do grego Prôtos, que significa primeiro e agonizesthai, que significa combater.[14] Mackee faz uma colocação suscinta:

> Generally, the protagonist is a single character. A story, however, could be driven by a duo, such as THELMA AND LOUISE; a trio, THE

[14] Para os antigos gregos protagonista era o ator que fazia o papel principal. O ator que fazia o segundo se chamava deuteragonista e o terceiro, tritagonista. Pavis, P. (1999). Dicionário de Teatro. São Paulo, Perspectiva.

> WITCHES OF EASTWICK; more, THE SEVEN SAMURAI or THE DIRTY DOZEN. In THE BATTLESHIP POTEMKIN an entire class of people, the proletariat, create a massive plural-protagonist.(Mackee 1997 pg 136)

Thompson em seu Storytelling in the New Hollywood, divide os filmes que analisa em três categorias, os com um único protagonista, aqueles com o que denomina de protagonistas paralelos e finalmente filmes com múltiplos protagonistas.

Linda Seger define o protagonista da seguinte forma:

> O personagem principal é o protagonista, ou seja, aquele em torno do qual a história gira. Espera-se que o público o acompanhe ao longo do filme, torça por ele, emocione-se com ele, enfim que ele desperte a empatia do público... de quando em quando o protagonista pode ser um personagem do tipo negativo.. mesmo assim eles conseguem nos envolver... Algumas vezes o protagonista é composto de uma combinação de personagens. (Seger 2007 pg 228).

Armes, comentando vários autores de manuais e a forma básica da narrativa Hollywoodiana conclui: "in the Hollywood system of narrative, action and character are locked indissolubily together"(Armes 1994 pg 126), ou como reitera seguidamente Syd Field, "action is character". Isto é, a ação é desenhada para revelar o protagonista, e o protagonista é estruturado para motivar a ação.

O protagonista, na estrutura clássica, é quem tem esta ação, quem faz a história avançar. Fica mais claro pensar nas metas de ambos, Zé Pequeno e Buscapé, na trajetória de suas peripécias na busca de seus objetivos. Os dois conseguem ou morrem tentando. Um é o herói trágico, Zé Pequeno, que em função de não ter um arco de redenção está fadado ao final de aniquilamento. As próprias forças que utiliza se transformam e se voltam contra ele. A *hubris* do personagem é sua própria força, seu ímpeto de tomar, matar. Isto não lhe deixa avaliar corretamente a situação em que se encontra, o mundo lhe passa à frente. Mas Buscapé também tem sua história presente no filme. Ele não é somente o narrador, ele está sempre presente, tem sua própria vida dramatizada, com sua tentativa de virar bicho solto, mas finalmente sucumbindo a uma posição que poderia ser de *zé ruela*, mas finalmente se desenha como de superação em função de sua habilidade pessoal no manejo de uma câmera fotográfica. Ele é o protagonista de sua história, que comenta, narra e tem pontos importantes de cruzamento com a história de Zé Pequeno.

Equacionado desta forma, vemos mais claramente como foi importante o desenho da estrutura do roteiro – tanto Meirelles quanto Mantovani comentam a criação de um fichário com os vários personagens do livro e suas trajetórias(Mantovani, Meireles et al. 2003). Os autores faziam questão de mostrar a evolução e traçaram cena a cena o desenvolvimento dos personagens. Se há muitos, eles todos estão unidos pela

história da ascensão de Zé Pequeno e estas várias histórias estanques, que na estrutura do livro podem ser narradas de forma esparsa, no roteiro tiveram que ser unificadas, os elementos que retratam a vida na CDD foram escolhidos, mas ligados ou incorporados de forma que não fossem vidas ou histórias apresentadas uma a uma, mas fizessem parte de uma progressão. Não são apenas informação, como vimos, servem para qualificar os personagens e avançar a ação, dando a uma mesma cena várias funções, a de caracterização, de *foreshadowing*, de preparação, de causa suspensa, fazendo uso de elementos constituintes de um roteiro que se quer clássico e comunicativo com o público.

Outra mudança importante com relação ao livro é o que acontece na historia do assalto ao motel. Schwarz comenta o episódio como escrito no livro.

> "The hotel attack – which had only degenerated into a bloodbath because the boys were so nervous – becomes a newsworthy event, an elevation of the hoodlums' authority and that of the terror they inspire. A new mechanism of perversely inflating integration has been set in place: the most inhuman acts acquire positive value once they are reported by the media – which in turn, become a kind of ally in the struggle to break the barriers of social exclusion. "Gangsters got to be famous

to get respect", Long Hair told Little Black."(Schwarz 2005 pg 7)

No filme, o banho de sangue acontece, mas não é porque os rapazes estavam nervosos, e sim porque Dadinho exercita seu instinto assassino, demonstrando prazer em matar. Esta alteração nos traz mais próximos de Zé, nos mostra que a história é dele. Constrói uma ligação causal e temporal (através da narrativa, da estruturação da trama e do recurso de adiar a revelação) entre as partes do filme. Desta forma temos uma progressão clara de uma parte à outra. A unidade vem do fato da ação ser dada por Zé, construída em função das necessidades e dos desejos dele. Não é acaso, a progressão entre as partes é justificada e há desta forma a construção de uma meta dramática que está plantada na primeira parte também.

4.6 MAS, AFINAL QUEM CONTA A HISTÓRIA?

O uso de narração no cinema sempre foi objeto de certo preconceito, manuais de roteiro apregoam que é sempre melhor mostrar do que contar. William Goldman, autor de vários roteiros importantes[15], vaticina: "In a movie you don´t tell

[15] Butch Cassidy & the Sundance Kid (1979), Misery (1990), The Princess Bride (1987), All the President´s men (1976), e vários outros. Lista completa no www.imdb.com

people things, you show people things."(Goldman 2000). Alguns listam o uso de narração como uma muleta, um recurso dos roteiristas desesperados que não conseguem encontrar uma ação que resolva o problema. Sarah Kozloff lista inúmeras instâncias como esta para mostrar que o preconceito contra o uso do *voice-over* é antigo. Ao discutir o uso no cinema ela se posiciona com respeito ao caráter próprio do meio:

> For myself, try as I might, I cannot place film wholly under narrative's umbrella. There seems to me a core component, the quasi-presence of the actors and their independent contributions to the text, that links the medium with drama. However, at any rate, adding oral narration to a film does not interject a literary technique into an unadulterated dramatic form (once again, it does not introduce a "telling" to an untainted "show"); all it does is superimpose another type of narration on top a mode that is already at least partly narrative.(Kozloff 1988 pg 17)

A autora segue para mostrar que se quisermos pensar nesta narração o romance não é o meio mais apropriado para procurar similaridades. Ela coloca como mais próximo o papel do narrador no teatro. Argumenta ainda que como pensamos o teatro como o domínio do drama, esquecemos das instâncias narrativas que são freqüentemente utilizadas no palco. Ela lembra que o teatro grego e romano fazem uso de coro; as peças milagrosas

da idade média incluíam prólogos e muitas formas de teatro oriental tradicionalmente usaram narrativa junto com a ação dramática.

No cinema em seus primórdios, no cinema mudo, havia a figura do narrador, o indivíduo que auxiliava a platéia a entender as imagens projetadas na tela e a história que se desenrola. Com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, estes narradores foram perdendo espaço – o público se habituou ao fluxo das imagens e ao código inerente para a construção da narrativa. Com o advento do som, esta função deixa completamente de existir. Mas, no Japão, a figura do *benshi*, era tão comum e aceita que em 1927 havia 6818 *benshi* em atividade, gozando de um status geralmente atribuído a estrelas de cinema e mesmo depois do advento do som, a profissão persistiu por vários anos. Eram tão famosos que platéias inteiras escolhiam a sessão de cinema mais em função do benshi do que do próprio título em exibição.(Cook 1990 pg 779)

O elo entre narração no sentido estrito de um contar está dado desde os primórdios no cinema. Os intertítulos são outra forma de intervenção narrativa, e se tiveram início no cinema mudo, persistem até hoje como recurso utilizado em um número maior ou menor de filmes. Mas, o uso do recurso não diminui a dualidade no meio, ele existe enquanto forma dramática e narrativa. Kozloff o coloca o recurso à narração mais próximo do drama no palco.

> Because theatrical narration, like voice-over, is first intermittent, secondly, interwoven with dramatic scenes that are not mediated through a narrator; and thirdly – crucially – *spoken aloud*, it parallels voice-over narration's formal characteristics much more closely than novel narration.(Kozloff 1988).

A autora recorre a Christian Metz quando se pergunta quem narra no filme. Segundo ela a posição mais clara é a assumida por Metz ao propor a figura do 'mestre de cerimônias, o 'grand image maker' como instância de geração do discurso, pois desta forma não se confundem o narrador do voz-over e a instância que gera o discurso. E junto a isso ela assume as categorias de Gerad Genette, que cunha os parâmetros de focalização (interna – externa), relação (heterodiegético ou homodiegético) e nível (extradiegético ou intradiegético). (Genette 1990 pg 128)

Ao qualificar o que seria um narrador em voz over homodiegético ela identifica que ele sempre será subordinado à instância narrativa mais poderosa, o que seria o *grand-image maker*, conforme colocado por Metz, que é quem dramatiza a história na tela. Ao tentar colocar o espectador no processo, ela nos identifica com uma vontade de não prestar atenção à questão de quem narra e aceitar o personagem como principal contador da história. Isto a menos que a narração torne evidente o processo(Kozloff 1988 pg 48). Kozloff volta e

afirma que devemos reconhecer que o narrador em voz-over está sempre falando para alguém, seja este alguém o público na sala de cinema, um alguém a quem se narra dramatizado ou somente ele mesmo e que o ato de contar a história em voz alta evidencia a história fílmica como um ato deliberado e consciente de comunicação. Desta forma, um filme com narração em voz-over difere de um filme sem narração em voz-over em que os personagens nunca estão *'atentos'* á câmera e à presença de espectadores e também um na qual os espectadores estão na posição de espiar as atividades dos personagens. Se isto é verdade, a narração em voz over funciona como que um instrumento para inserir a culpa no processo que conforme Laura Mulvey estabelece, está associado no filme clássico a um prazer voyeurístico.(Mulvey 1992).

Em Cidade de Deus a narração em Voz Over ajuda a dar estrutura ao filme e é usada para motivar a passagem de uma parte a outra. Acontece aqui, ao assistir o filme, o que Kozloff escreve como alerta. Tomamos o narrador (Voz Over) como gerador da história e nos esquecemos de observar o instante anterior, o instante de gênese. Nisto temos duas tensões, uma a força dramática, dada pelo protagonismo de Zé-Pequeno e outra a presença organizadora na figura de Buscapé. Ismail Xavier, reconhece esta estrutura ao afirmar que "ele é o dono da voz (se referindo a Buscapé), mas não o protagonista do filme no plano do espetáculo(Xavier 2006 pg 142). Para Ismail a força retórica do narrador vem do fato de "estar em

sintonia com os espectadores funcionando como pólo mediador desta tragédia de vingança e luta pelo poder".

Ismail aponta também para uma questão na construção do roteiro. Não havendo quase nenhuma informação sobre o âmbito familiar de cada um dos personagens, excluída a presença do pai de Buscapé e Marreco, todos estão no espetáculo sem explicação anterior, sem *backstory*, como diriam os autores de manuais de roteiro, sem história pregressa. Esta presença somente na ação, pode ser vista de duas formas, como uma exclusão, no sentido de que os personagens têm seus destinos traçados pelas ações presentes, sem passado, o que para alguns comentadores parece indicar superficialidade no desenvolvimento dos personagens e um certo determinismo fatalista no seu desenho. "Todos exibem, desde a abertura, os traços de comportamento que vão selar os seus destinos como resultado de sua índole pessoal. Eles são o que são" (Xavier 2006).

Neste choque entre duas forças, a dramática dada pela ação de Zé Pequeno e a força estruturadora da narrativa pela narração em voz-over de Buscapé, torna-se possível presenciar, com certo prazer e sem culpa, as matanças, chacinas, calamidades e mazelas da vida particular dos personagens. A presença de Buscapé, figura amigável, com quem podemos ter empatia, e que nos guia, torna possível nossa entrada num mundo totalmente desconhecido. Esta realidade passa a poder ser vista por um público totalmente removido, que desconhece

seus códigos, seu modo interno de operar. A apresentação de informação é exemplar. Desde a forma exemplar como é estruturada a moldura narrativa, até o limite do didático na explicação da atividade do tráfico de drogas – a endolação e a venda. Aqui talvez seja melhor inverter a observação de Laura Mulvey, afinal esvai-se um pouco da culpa por não sermos tão voyeurs nesta atividade. Fomos, afinal de contas, convidados para a festa.

4.7 UMA DESCRIÇÃO DO FILME:

O filme todo tem 120 minutos. A ação termina aos 118 minutos, quando Buscapé faz sua última intervenção em voz over e nos avisa – ah esqueci de dizer, agora ninguém me chama mais de Buscapé, agora sou Wilson Rodrigues, fotógrafo. Ainda nos créditos finais, vemos a entrevista de Mané Galinha a Sergio Chapelin, ao lado da foto do ator Seu Jorge. Mas estamos já distantes do âmbito da ação. Estes elementos nos créditos são um comentário, buscando reforçar a idéia de que a ação está calcada na realidade, o mesmo se aplica às fotos do elenco junto a fotografias de personagens reais.

O filme apresenta três tempos bastante distintos, os anos 60, os anos 70 e a atualidade da diegese que é representada pelo tempo dado na história da moldura. Isto é reforçado pela

narração com o recurso a letreiros. Mas será que podemos pensar em cada um destes tempos como uma das partes identificadas por Thompson? Será que os elementos épicos presentes desfazem a argumentação pelas partes motivadas pela ação (Field) ou alteração na motivação do protagonista (Thompson)? Há que se pensar desta forma com relação a este filme? Pensar desta forma traz algum benefício no entendimento de sua estrutura, alguma aplicação prática?

Vejamos primeiro a divisão em relação ao quesito duração com relação às partes como indicadas pela intervenção de letreiros sobrepostos à imagem, recurso recorrente no filme. Temos o início do filme com a ação em paralelo de Zé Pequeno e seus comandados que acabam correndo atrás da galinha e Buscapé e Barbantinho que caminham pela favela. A ação em paralelo leva ao encontro "casual" que gera a situação para o início da narração em Voz Over de Buscapé e o estabelecimento do que se denomina de moldura. A passagem da moldura acontece aos 3:48 na cena do campinho, com a legenda que indica a temporalidade, *ANOS 60*, e o segundo letreiro que indica que veremos a "*História do Trio Ternura*". Deste momento até a transição com wipe aos 32 minutos vemos as histórias dos meninos Buscapé, Barbantinho, Dadinho (futuro Zé Pequeno) e Bené, mas o condutor da ação é a história do trio ternura.

Esta década e a história do Trio Ternura se encerram com a morte de Cabeleira. Nesta cena fica marcado também o interesse de Buscapé pela câmera do fotógrafo que está documentando o

evento. A narração em voz over de Buscapé reforça o que a ação dele indica no plano dos eventos, sua ligação com a fotografia.

Buscapé: tudo que eu me lembro no dia da morte do Cabeleira é uma confusão de gente e uma máquina fotográfica. Eu cresci paradão na idéia de ter uma máquina fotográfica.

A ação de Buscapé mostra este interesse - Barbantinho tem que puxar Buscapé para longe da cena, pois ele está vidrado na máquina do fotógrafo. É neste caminhar que temos a passagem para o que será identificado como os anos 70.

Até aqui tivemos aproximadamente 30 minutos. Foi indicada a vontade de Buscapé de ter uma máquina fotográfica, mostrou-se a vida do Trio Ternura, um grupo de bandidos ainda estilo antigo, que distribuem gás para a população, que são bons vivants, mas que não tem neles o necessário para sobreviver nas décadas que virão. São duas histórias, na verdade várias, a do trio ternura, a da dupla Dainho e Bené, e a de Buscapé que por ser irmão de Marreco, apresenta ligação direta com a do Trio Ternura.

Já nos anos 70, uma cena curta do grupo de jovens a caminho da praia, saindo da Cidade de Deus.

Buscapé está na praia com amigos e uma legenda indica: ***ANOS 70*. (Aos 32:30)**

Buscapé tem uma máquina fotográfica, mas é a câmera mais barata que se pode comprar, como ele mesmo diz em Voice Over. O uso da máquina e das fotos reforça um dado na trama, o

interesse de Buscapé por Angélica. Ao posicionar os amigos para uma foto, colocando Tiago na sombra, ele mostra que quer apagar Tiago, o atual namoradinho dela. Novamente a narração em voz over é reforçada pela ação no plano dos eventos. No final da cena Buscapé se coloca uma tarefa, buscar um baseado para Angélica.

Buscapé vai até a boca dos Apês, boca de um ex-colega que largou a escola, o Neguinho. (35:00). A narração em voz over da trajetória da Boca dos Apês é extremamente rápida e faz em forma de sumário, o encadeamento das mudanças na posse do local. Em três minutos (tempo de duração no filme), Buscapé narra em voz over a história da boca, que reflete a profissionalização no processo de venda da droga, se é que se pode chamar isso de profissionalização. Nesta mudança, de atividade de uma mulher que precisa de dinheiro para criar as filhas, para o local de uma atividade que se impõe pela força, vemos a passagem de Grande, para Cenoura (que ainda mata Aristóteles, um quase irmão seu que atrasa no pagamento) e finalmente para Neguinho.

LETREIRO: A HISTÓRIA DE ZÉ PEQUENO (38:40)

Retornamos ao assalto no motel, recuperando o final do assalto que na ordenação da trama havia sido omitido. Desta forma, a trama nos mostra novamente os anos 60 e conforme Buscapé narra em voz over, “Dadinho matou sua vontade de matar”.

Aos (39:33) Buscapé nos conta o período na infância de Dadinho em que ele e Bené viveram nas ruas, assaltando pessoas e vivendo de vários esquemas. Dadinho está trabalhando de engraxate numa rua, um "otário" está tendo seu sapato engraxado. Dadinho o chama de otário e Bené vem por trás e lhe dá uma paulada, os dois roubam pertences do "otário" e fogem correndo, perseguidos por policiais. Estava na cara que eles iam se dar bem no crime, diz Buscapé em Voice Over. Muda a cena e Dadinho e Bené estão na Cidade de Deus, o tempo da diegese é o mesmo da fuga de Marreco, quando o Paraíba volta para sua casa e o pega com a esposa. Aqui vemos como Marreco, irmão de Buscapé, foi morto por Dadinho. Após a morte de Marreco, vemos uma seqüência de montagem que apresenta vários assassinatos praticados por Dadinho, indicando que ele é um assassino com cada vez mais mortes nas costas. Vemos ao final da seqüência ele e Bené, já adolescentes. No último plano desta seqüência, Dadinho adolescente atira para baixo em direção à câmera, matando alguém neste extra quadro, mas Bené atira para cima – o que já reforça de um lado a diferença de atitude dos dois personagens. (40:43)

Avançamos agora para uma cena que concentra muitos dos personagens importantes do roteiro, é a cena do aniversário de 18 anos de Dadinho, o momento em que ele decide que o negócio é o tóxico. Todas as figuras importantes do tráfico no local estão presentes - mas faz-se também um elo com o passado, Berenice, a namorada de cabeleira, irmão de Bené, está lá.

Estão lá Neguinho e Cenoura, donos de bocas de tráfico. Há também a primeira apresentação de Mané Galinha a quem Dadinho ameaça com uma arma por não ter percebido a presença do bandido. É uma cena de condensação na apresentação de personagens que serão importantes no desenvolvimento da trajetória de Zé Pequeno. Reforça também as duas atitudes diferentes, a de Dadinho, violento, e Bené, conciliador.

No plano da ação Dadinho expõe sua idéia: a gente mata esses otários e toma a boca deles. Bené pergunta quando devem começar, meio rindo, dadinho incisivo reponde – agora. O olhar de Bené evidencia a dúvida de Bené com relação à idéia. (42:27).

A seqüência seguinte é o batismo de Zé Pequeno, dura aproximadamente 1 minuto e vemos que agora ele tem um novo nome – Zé Pequeno. Ao estruturar seu plano ele muda de nome. Ao executá-lo ele vai merecê-lo.

Numa nova aceleração em seqüência de montagem, vemos as várias mortes perpetradas por Zé Pequeno. Além disso, a narração nos apresenta agora uma folha de contato fotográfico, fotos aéreas que mostram o desenho da favela. Traçado com lápis vermelho estão os contornos das várias áreas da favela e suas respectivas "bocas". Não são fotos que Buscapé poderia ter tirado, mas não nos questionamos quanto à validade da apresentação. São uma intervenção como as apresentações de mapas, ou desenhos que ilustram uma trajetória, um trajeto a

seguir[16]. O motivo fotográfico ajuda a ligar a proposta ao desenho gráfico do filme e à motivação de Buscapé. É pela lupa de fotógrafo que examinamos as várias bocas e seus contornos. A imagem das fotos e o desenho em lápis colorido reforçam a indicação da narração de Buscapé em Voz Over sobre as bocas que foram tomadas. Buscapé diz que a boca do Cenoura não foi tomada porque Cenoura era amigo de Bené. "Só ficou faltando a boca dos Apês".

Cena da chegada do grupo de Zé Pequeno para tomar a boca do Neguinho. Agora, pela primeira vez estamos mais próximos do ponto de vista de Zé Pequeno, ele entra na boca e vemos a ação da tomada da boca repetida em planos diferentes. Bené não deixa que Zé mate Neguinho. Buscapé, que estava ali para comprar um baseado para Angélica, ao ver a arma de Neguinho numa mesa, se lamenta em Voz Over, pois o que deveria fazer é matar o homem que matou seu irmão. Mas Buscapé não tem coragem e vai saindo de fininho. Zé o vê e aponta a arma para ele, mas novamente Bené intervém e diz que aquele é Buscapé, irmão do falecido Marreco – que foi morto por Dadinho. Zé manda que Buscapé saia anunciando que agora ele é o dono do pedaço e que ali vão começar a vender cocaína. (45:00)

Aos 45 minutos temos a narração em voz over de Buscapé que discorre sobre a lógica do negócio do tráfico. É um negócio

---

[16] Didático e eficiente como por exemplo os mapas desenhados e animados pela Disney para a séria de 7 filmes intitulada *Why we Fight*, comissionadas ao diretor/produtor Frank Capra para o esforço de guerra americano, durante a segunda guerra mundial.

como qualquer outro, diz Buscapé que nos conta toda a estrutura de operação, o plano de carreira, a interação com a polícia, e como Zé em função de não deixar inimigo vivo acabou tornando a CDD um paraíso para os compradores e drogados. Em dois minutos temos uma aula sobre a estrutura do tráfico, e se esta não é uma realidade que conhecemos, temos agora uma forma de entender sua atividade. (47:00)

Agora, na ação e no Voz Over de Buscapé retomamos o motivo da compra de um baseado por Buscapé – agradar Angélica. Ele consegue comprar na boca do Cenoura e cortamos para os dois na praia fumando o tão batalhado baseado. Mas, apesar de ter conseguido o baseado ele não vai conseguir transar com Angélica - os meninos da caixa baixa interrompem o momento em que ele fuma na praia com a garota. Buscapé nos conta em V.O. que ela já havia dispensado Tiago e ele estava quase conquistando Angélica. Ela, no plano da ação observa fotos tomadas por ele, que cometa serem ótimas. Os dois começam a se beijar, mas os garotos da caixa baixa aparecem e interrompem o entrevero amoroso. A narração em voz over de Buscapé adianta que "essa foi a primeira vez que os moleques da caixa baixa atravessaram o meu caminho", plantando já mais uma causa pendente (48:35).

Na cena seguinte, vemos filé com fritas - garoto que fica com este apelido por ser o aviãozinho que traz comida para Bené e os traficantes - receber uma boa gorjeta de Bené (novamente reforçando o lado bom do bandido). Alí estão

Neguinho, devidamente mancando e Tiago que agora está cheirando mais "depois que se separou de Angélica". Aqui vemos o momento em que Bené decide que vai se vestir como cocota. Bené empresta a bicicleta de Neguinho e aposta corrida com Tiago, que perde, por respeito e medo de Bené. Bené pede que Tiago lhe compre roupas iguais à dele. Música extra diegética com *metamorfose ambulante, de* Raul Seixas, realça o clima de alegria, e comenta a mudança de Bené. (51:11) Ainda com a música vemos o processo de transformação de Bené, que experimenta várias roupas trazidas por Tiago. A mudança culmina com a chegada dos dois na praia e um grupo grande de cocotas. Bené já está com o cabelo oxigenado. Buscapé e Angélica são apresentados por Tiago a Bené. Em dois planos curtos já intuímos que vai haver um interesse entre Bené e Angélica. (52:00) Ainda com a música de Raul Seixas, vemos Bené entrando numa sala em que estão Zé e todos os trabalhadores da boca. Uma cena cômica, a música é interrompida exatamente na hora em que todos vêem Bené. Zé Pequeno zomba do amigo - tenho uma notícia para dar pra vocês, cocota bota ovo quando balança a bundinha no baile, diz ele. Todos riem, Bené saca a arma e atira para cima, ao que todos, menos Zé Pequeno, saem correndo. Zé nem se mexe, pois não se intimida com a ação do amigo. (52:50)

No corte vemos Bené dançando ao som de *Sex Machine*, de James Brown, estamos num baile funk. Zé vem até ele e indica que quer matar Cenoura. Bené desconversa. A narração agora

mostra duas linhas temporais simultâneas, a tela se divide ao meio; de um lado vemos Buscapé chegando com Angélica e do outro a ação de Zé, confrontando Cenoura. Buscapé em Voz Over reforça novamente a boa índole de Bené: "Ele era o bandido mais responsa da Cidade de Deus, distribuía maconha pagava cerveja... o Zé era o contrário, só trabalhava, só pensava em ser o dono da favela, tava sempre arrumando desculpa para tomar a boca do Cenoura". No plano da ação vemos Cenoura que desconversa e sai quando Zé vem até ele lhe cobrar sobre deixar os moleques da caixa baixa assaltarem na área dele. Em ação paralela na cena do baile funk, Bené tira Angélica para dançar. Barbantinho diz para Buscapé que está tudo certo, ele pode usar a casa de Barbantinho para ficar com Angélica e perder a virgindade. Mas angélica está dançando com Bené. Cenoura passa correndo e Bené vai atrás ver o que acontece. É a briga de Cenoura com Zé, que quer usar como desculpa para acabar com ele o fato dos meninos da caixa baixa estarem assaltando na área de Cenoura. Angélica observa e mostra interesse em Bené que age como mediador e impede a briga. (55:34)

Agora passamos para a narração em voz over de Buscapé que conta porque os moleques da caixa baixa causam tantos problemas. No plano da ação os vemos tomando uma padaria, que pela narração em voz over de Buscapé fica indicado que deve ser na área do Cenoura. (56:06) Buscapé nos conta como a área ficou segura: era só falar com o Zé Pequeno. No plano da ação,

vemos o dono da padaria reclamando com Zé. Bené pede que ele não machuque os meninos. Zé vai atender, de uma certa maneira, pois não será ele diretamente quem executará a maior violência. Na cena seguinte vemos a ação de Zé indo resolver a reclamação. Ele e seus comandados, sem Bené presente, passam por Filé com Fritas, que é convidado a seguir com eles. (56:40)

Eles atravessam uma ruela com barracos e chegam até o local onde ficam os meninos da caixa baixa. Aqui em ação, vemos Zé que atira nos pés de dois garotos que não conseguiram fugir. Mas o ápice de violência na cena vem quando ele faz com que Filé com Fritas tenha que escolher e matar um dos meninos. Aqui a ação é mais impactante que qualquer narração e temos talvez um dos períodos mais longos em ação sem interrupção da narração de Buscapé. (60:00) São pouco mais de três minutos.

Temos um plano isolado de um cachorro comendo um pedaço de carne no meio de uma ruela.

Volta a narração de Buscapé que nos conta que Zé Pequeno ganhou o respeito dos moradores e Bené o coração da Angélica. Mas no plano da ação, importante também é que vemos a namorada de Mané Galinha numa mesa no mesmo buteco que Zé, que olha para ela e no corte passamos para um plano rápido de Bené beijando Angélica. Isto é, a cena reforça sutilmente a presença de personagens que serão importantes no futuro - um artifício recorrente no filme - a namorada de Mané Galinha, que vira interesse de Zé e vai disparar o começo de seu fim.

No plano seguinte vemos Buscapé na praia que nos conta que continua virgem, sem namorada e duro – "sem grana eu não tinha outra saída".

LETREIRO: VIDA DE OTÁRIO (60:24)

Pela narração em Voz over Buscapé nos conta que arrumou emprego num Macro, mas que está esperando que o mandem embora para poder pegar o fundo de garantia e finalmente comprar a tão sonhada máquina fotográfica. Mas não foi bem assim que aconteceu, confessa ele. Os meninos da caixa baixa estão no Macro também e o vigia os vê cumprimentando Busca Pé. Na cena seguinte vemos Buscapé sendo mandado embora, e por justa causa, como vemos o gerente alegar e como comenta Buscapé em V.O.

Segue-se um plano médio de Buscapé, que observa Bené e Zé passarem rindo em suas mobiletes. Zé cai mais à frente e Buscapé comenta: parecia uma mensagem de Deus, se liga aí ó, honestidade não compensa.

LETREIRO: CAINDO NO CRIME (61:40)

Buscapé recupera a arma do irmão, que depois destes anos todos continua na mesma caixa em que foi colocada quando Marreco se aposentou da vida do crime para trabalhar para o pai deles vendendo peixe, na década de sessenta.

Cena do ônibus, Buscapé está com a arma, junto com Barbantinho. Mas ele não consegue assaltar o ônibus porque o cobrador é da Cidade de Deus e muito boa gente. O cobrador é Mané Galinha e pelo diálogo ficamos sabendo, enquanto ele

tenta convencer os meninos que devem sair de lá da CDD e estudar, que ele serviu no quartel, fez o colegial e está num trabalho que quer seja só temporário. Ele é bom de briga. A Narração em V.O de Buscapé adianta já um elemento do futuro, Quando barbantinho pergunta se Mané é bom de briga, ele diz que é bom de paz, mas que se precisar... Buscapé completa no V.O. - mal sabia ele que ia precisar e muito, mas não agora, ainda não é hora de contar a história do Mané Galinha.

Os dois descem do ônibus e também não conseguem assaltar uma padaria, a balconista era muito legal também.

Os dois caminham e um fusca para, o motorista pede informação, pois está perdido. Naquele momento eu pensei, esse paulista vai dançar, comenta Buscapé no V.O. - indicando que eles vão subir no carro e assaltá-lo. Mas os eventos conspiram contra a índole dos dois pretensos ladrões e o motorista se revela um cara legal também e apresenta um baseado para os dois.

Este é também um momento de junção de duas linhas de ação, Buscapé, Barbantinho e o Paulista passam por algumas viaturas que estão verificando um assassinato numa avenida junto a um matagal.

Depois de passarem pelos policiais, entre eles Cabeção, o Paulista oferece o baseado. Na falta de uma seda, Buscapé usa, inadvertidamente, o papel onde a balconista da padaria havia anotado o telefone dela. O V.O. é irônico, a ironia dramática é construída tanto na narração em V.O. quanto pela ação, que

confirma e completa a frase de Buscapé. “Eu sempre fui um mestre na arte de apertar um baseado, se eu tivesse a mesma habilidade com as mulheres não teria perdido tanta chance de acabar com a virgindade”. No plano dos eventos vemos o número de telefone da garota queimando e desaparecendo com o cigarro de maconha que se consome. (65:42)

Voltamos para a avenida e vemos o que descobriremos ser a mulher de Neguinho, que ele matou e largou ali com o filho bebê. Cabeção diz que isso só pode ter vindo da Cidade de Deus. A cena seguinte é a resultante disto. (66:14)

A polícia passa por uma rua da CDD. Na boca dos apês, Bené cheira e Zé Pequeno bate e ameaça matar Neguinho, pois ele passou a mulher dentro da favela. Bené intervém e salva a vida de Neguinho. Mais à frente veremos a conseqüência deste ato - Bené vai morrer pelas mãos de Neguinho. Zé deixa Neguinho sair, mas para ir embora da favela. A cena aqui avança duas linhas também, retoma a vontade de Zé de tomar a boca de Cenoura, mas com a intervenção de Bené, que diz a Zé que ele precisa de uma namorada, Zé fica desconcertado. (67:50)

Num apartamento, Bené e Angélica fumam depois do sexo. Angélica fala da vontade de mudar para um sítio e viver de paz e amor. (68:40)

Agora Zé está se arrumando em frente a um espelho quebrado. Ele vai atrás de mulher é o que subentendemos da ação da cena anterior com a indicação de Bené de que ele precisa de uma namorada.

LETREIRO: A DESPEDIDA DE BENE (68:54)

Seqüência da festa de despedida de Bené. O V.O. de Buscapé retorna, para indicar que Bené esta indo embora. Esta seqüência é extremamente complexa, unindo várias linhas de ação, recolocando motivos como a câmera fotográfica, objeto de desejo de Buscapé, como objeto conseguido depois retirado e finalmente como um dos elementos de justificativa para a briga entre Zé Pequeno e Bené, algo que dá chance para Neguinho, que vem tentar matar Zé, errar o alvo e matar o bandido mais responsa da Cidade de Deus. A narração em Voz Over está presente no início da seqüência, mas a maior parte dela é composta pela ação no plano dos eventos.

Zé, no seu afã de pegar alguma mulher, se aproxima da Namorada de Mané galinha que está numa mesa, com outros jovens. Aqui a construção é de uma típica cena de adolescente que não sabe como se aproximar de uma mulher, vemos a indecisão de Zé. O drama, vermos a ação e a intenção de Zé são mais fortes do que a narração do constrangimento dele poderia ser. A mesma coisa vale para o momento em que Zé, depois de ser recusado pela garota, vai chamar Bené, e o puxa para o lado, enquanto ainda vemos Angélica ao fundo do quadro. Zé diz a Bené que ele não pode ir embora com essa piranha. Bené replica que ela é a mulher dele. Que ele Bené, gosta muito de Zé. Há um corte e vemos um plano dos dois na época de garotos, isto reforça a histórica ligação dos dois. É uma forma de narração, intervindo no plano dos eventos, um comentário da

narração. Mas, importante também é que a rejeição é vista no plano dos eventos. Ficamos com a frustração de Zé, este momento justifica sua explosão a seguir, quando ele vê a namorada de Mané Galinha e Mané Galinha juntos. Ele segue para lá e ameaça Mané, que tem que tirar a roupa e dançar nu no meio de todos.

Agora vemos Neguinho, ele veio para matar Zé. A seqüência se desdobra em três planos de ação.

Neguinho quer matar Zé.

Zé está humilhando Mané galinha.

A máquina fotográfica para Buscapé: Tiago traz para falar com Bené, um amigo que quer trocar uma máquina fotográfica por cocaína. Mas Bené diz que não faz mais isso. Angélica é quem lembra Bené que Buscapé quer uma máquina. Bené então troca alguns papelotes pela máquina e chama Buscapé. Buscapé fica radiante com o presente.

Voltamos a Mané Galinha, agora pelado na frente de todos. Zé ri, voltamos para Bené e Buscapé, que ri com a máquina nas mãos. Zé olha, percebe a alegria dos dois e caminha para tirar a máquina das mãos de Buscapé. Não há sentido em descrever em V.O. a ação de Zé, a dramatização é mais eficiente. Ele e Bené se pegam pela posse da câmera e caminham, um puxando a câmera das mãos do outro, para longe de Buscapé e para o meio da multidão que dança. A intervenção mais clara da narração se dará pela troca da música e pela alteração no estilo da luz, que começa a piscar, criando um ritmo, para a entrada de

Neguinho que finalmente atira, mas erra o alvo. A luz continua frenética, alternando claro e escuro. Todos saem da pista de dança, ficam somente Angélica e Zé Pequeno, agachado ao lado de Bené. Ao final da seqüência Zé chora e atira para o alto, depois de expulsar Angélica dali. (76:05).

Neguinho vai até Cenoura e lhe conta que matou por engano Bené, na tentativa de matar Zé Pequeno. Cenoura o mata. (77:00) A narração em V.O de Buscapé nos diz: o Cenoura sabia que sem o Bené, só um milagre podia salvar a boca dele.

Uma seqüência de planos rápidos do grupo de Zé se movimentando pela favela. A montagem é acelerada. A narração em V.O. de Buscapé é irônica e comenta: mas tem um lugar melhor para acontecer um milagre que uma favela chamada Cidade de Deus? Neste momento no meio dos homens de Zé Pequeno passa a namorada de Mané Galinha. Zé mexe com ela, mas ela retruca: vê se se enxerga. Zé fica mordido e a segue. Ela encontra Mané Galinha e os dois se abraçam, depois vêem que estão sendo observados por Zé Pequeno. Aqui a narração de Buscapé nos reforça o que já sabemos. O problema de Zé é que ele é feio, Mané é bonito. Zé só consegue mulher pagando, diz Buscapé. Os dois namorados começam a caminhar para longe, procurando se afastar. Zé Pequeno observa, mas no plano do som já ouvimos os gritos da namorada sendo estuprada. Os planos seguintes reforçam o ponto de vista de Mané Galinha. Não conseguimos discernir rostos de nenhum dos outros na cena, seja a namorada ou Zé Pequeno. Depois com a câmera ao nível do chão, vemos as

pernas de Zé que vem e diz: muito gostosa a sua mulher ô Zé ruela. Ele atira para perto do rosto de Mané Galinha. (78:40).

Zé está em casa se comiserando para seus familiares. Ele se pergunta, porque é que aquele filha da puta não me matou?

Num corte, vemos Zé, em meio a seu grupo, novamente em rota para tomar a boca de Cenoura, se fazendo a mesma pergunta – Peraí, porque é que eu não matei o filha da puta? Vambora voltar. Ele chama seus comandados que tornam a voltar. Aqui o elo entre as cenas é direto, um pergunta o outro responde. Causa – efeito – conseqüência. (79:40)

Na casa de Mané Galinha, Zé chega com a tropa, chama Mané que é segurado por seus familiares, mas o irmão menor de Mané pega uma faca de cozinha e sai para falar com Zé. Ele tenta matá-lo com a faca, mas é morto na tentativa. Zé e seus homens abrem fogo contra a casa, quebrando tudo e matando o tio de Mané Galinha. Zé diz que está ferido, que vão ter que adiar a tomada da boca de Cenoura e vai embora com o grupo. Mané Galinha caminha para fora de casa e vê o irmão morto. Cenoura se aproxima e lhe oferece um revolver. (82:45)

Tuba está fazendo um curativo no braço de Zé Pequeno que se lamenta por ter deixado aquele moleque lhe ferir. Tiros são disparados, é Mané Galinha que atira e caminha sem medo. Todos os bandidos fogem. Mané mata um bandido. (83:20)

Zé Pequeno segue com Tuba, que não pára de falar em como Mané dispersou os bandidos. Ele fala tanto que Zé fica de saco

cheio e o mata logo antes de entrar no edifício da Boca dos Apês. (83:43)

Da janela de um apartamento Buscapé fotografa a cena da matança. Buscapé: parece que de repente a Cidade de deus tinha encontrado um herói. (84:11)

É dia e o V.O de Buscapé anuncia: eu achava que o Mané galinha ia mudar a Cidade de Deus, mas Deus tinha outros planos para ele. Tiago passa por Filé com Fritas. Ele quer cocaína, mas pelo diálogo deles, ficamos sabendo que estão todos entocados, em função da guerra com Cenoura. (84:40)

A cena seguinte é não é ao mesmo tempo uma ligação causal com a cena anterior. De um lado, estamos aguardando que filé com Fritas entre na boca pedindo a droga requisitada por Tiago, mas isto não acontece. O que vemos é a boca dos Apês, onde Zé caminha nervoso de um lado para o outro e finalmente decide. Ele abre a porta e chama Filé com Fritas. Por um lado esperávamos ver Filé com Fritas, mas aqui a função dele na cena é outra. Zé manda Filé ir até a boca do Cenoura dar um recado. Na cena seguinte veremos o recado sendo dado por Filé com Fritas.

Cena na boca do cenoura. Filé está repetindo o que Zé lhe mandou relatar: que ele deixará Cenoura em paz se este matar Mané Galinha. Mas, Mané Galinha está ali com eles e se revela atrás de uma cortina. Filé o vê e sai correndo. Novamente a tela se divide em dois, de um lado vemos a continuação da ação dentro da boca de Cenoura, no outro lado vemos Filé que tenta

correr, mas é alcançado e trazido de volta para a boca. Quando Filé é trazido Mané tenta fazer um discurso perguntando o que ele tem na cabeça, ainda criança e metido neste meio desta forma. Filé responde que não é criança não, que fuma, cheira, "já matei e já roubei, sou sujeito homem." Mané Galinha decide fechar com Sandro Cenoura, mas vai ser do jeito dele, ele não é bandido e não concorda com esse negócio de matar inocente. Filé é mandado de volta para Zé para informar Zé que agora Mané Galinha e Cenoura estão juntos.

Cenoura abre uma caixa com revólveres. Mané galinha quer uma automática. Cenoura sugere roubar uma loja de armas. Mané diz que não é bandido que não está nisso para assaltar, que a questão é pessoal. Cenoura o coloca contra a parede em termos de opções: ele estuprou tua mina, matou teu irmão, matou teu tio e você não quer nada. Cenoura abre a porta e sugere que Mané vá embora, que ele não é bandido. Colocado contra a parede em termos de suas opções, Mané fica parado e a cena se encerra na dúvida de Mané.

LETREIRO: A HISTÓRIA DE MANÉ GALINHA (87:42)

Até aqui viemos sem intervenção do V.O. desde o momento em que Buscapé anunciou que Deus tinha um plano diferente para Mané Galinha, aos (84:20-87:40), são três minutos sem V.O. nos adiantando a ação ou fazendo uma passagem temporal. Agora teremos novamente um momento de grande intervenção da narração

em Voz Over de Buscapé que faz um sumário da ação de Cenoura e Mané Galinha na atividade de um roubo para conseguir armas, um assalto a supermercado e finalmente, um assalto a banco. Aqui a ironia está dada pelo comentário de Buscapé que nos conta como a regra de Mané Galinha, a de não matar inocentes, é alterada pela realidade em que se encontram. É Sandro Cenoura em ação e pelo diálogo que afirma, "toda regra tem uma exceção" e reforça a narração de Buscapé que afirma o mesmo. Isto, pois Cenoura salva a vida de Mané ao matar um segurança que iria atirar nele. Em três assaltos vemos a mudança na atitude de Mané Galinha.

Buscapé nos conta que Mané Galinha era o primeiro atirador do batalhão. O grupo recebe a visita do Tio Sam, que vem trazer armas. Mané em ação mostra seu conhecimento do armamento ao comentar que uma pistola tem a mira desalinhada e depois pedir por um fuzil, arma de precisão, um trinta zero meia. Depois os bandidos rezam antes de partir para a batalha e, em meio à reza, vemos uma montagem frenética de tiros, planos de bandidos percorrendo ruelas escuras e atirando. Buscapé diz em V.O. que cada tiro de Mané Galinha valia por dez do bando de Zé Pequeno, e Zé não podia deixar por menos. Vemos Zé e comandados disparando metralhadoras Uzi - a profusão de tiros substitui a precisão. A conclusão em Voice Over de Buscapé é: a vida na favela era um purgatório, virou um inferno. Eu decidi que tinha que cair fora e foi assim que comecei minha carreira de jornalista. (90:40)

História de Buscapé Jornalista (90:40). Não indicado por letreiro mas claramente distinto como uma outra linha de ação.

Aqui a mudança de objetivo de Buscapé dispara uma mudança na história, vamos ficar com a trajetória dele, sua carreira de jornalista. A narração em Voice Over introduz isto como em várias outras instâncias, com alta dose de ironia. Assim começar por baixo no jornalismo é entregar jornais, mas isto é apresentado através de uma revelação lenta. Um plano da foto que Buscapé comenta no jornal como sendo de Rogério Reis, revela, ao abrirmos o quadro, que Buscapé está dentro de uma perua Kombi de entregador de jornais. A ironia é construída entre o plano da Narração em Voz over e plano dos eventos, que contradizem, e através da ironia, ajudam a reforçar nossa empatia com o personagem.

A narração de Buscapé nos adianta informação que em ação precisaria de mais tempo para ser colocada ao espectador. O fato de que ele precisa ter acesso ao laboratório do departamento de fotografia, fica estabelecido ao comentar que ali ele encontrou um colega da Cidade de Deus. Assim Buscapé tem acesso ao laboratório e não nos questionamos sobre a plausibilidade. No plano dos eventos, Buscapé encontra Rogério Reis, fotógrafo do Jornal, que vai posteriormente "facilitar" sua vida ao mandar revelar as fotos que fez do grupo de Zé Pequeno. "Facilitar", porque ao mesmo tempo é isto que o

coloca no que ele acredita ser um enrosco, mas que se revela na verdade sua grande chance na fotografia e na vida.

Novo momento de condensação com a narração de Buscapé nos contando sobre o recrudescimento do que denomina ser agora uma guerra aberta na CDD. Começa aos 91:40, vemos vários meninos se juntando a um ou outro grupo, de Zé Pequeno ou Sandro Cenoura/Mané Galinha, por motivos os mais espúrios e infantis. Ao final, temos Tiago que se apresenta a Zé Pequeno, já mostrando os sinais do vício da cocaína com uma evidente olheira, mas afirmando que acha que seria melhor aproveitado na administração da firma. A cena seguinte mostra o menino que se junta ao grupo de Cenoura dizendo que quer se vingar do homem que matou seu pai[17]. Mané Galinha não quer, diz que o garoto é trabalhador, mas ao final aceita a entrada do garoto.

A narração novamente condensa enormemente o tempo no plano dos eventos. **Depois de um ano...** (93:33), diz Buscapé no V.O.

No plano da ação, Mané galinha em meio a uma batalha, fica para trás de seus comandados e vê o corpo de Filé com Fritas, Ele faz o sinal da cruz e no plano sonoro, ouvimos a fala de Filé: Eu fumo, eu cheiro, já matei, já roubei. Uma criança é o

---

[17] Esta história é ainda outro desdobramento da guerra, o garoto é filho do vigia de banco que foi morto por Mané Galinha e está atrás de matar Mané, mas este não sabe. Nem nós espectadores sabemos, esta ação será revelada mais tarde em um flashback, quando da morte de Mané pelas mãos do garoto.

que nos diz a ironia entre o plano sonoro, a imagem e a ação. Mané se agacha e leva um tiro. Ele cai, o atirador foge. A narração de Buscapé justifica a chegada da Polícia, de forma que aceitamos o acaso da chegada dela neste momento. No plano dos eventos vemos somente uma viatura passando por uma viela escura. A notícia da prisão de Mané Galinha é apresentada por Sérgio Chapelin, em noticiário que está sendo assistido por Buscapé em sua casa. Na televisão passa a entrevista de Mané para a TV, dada no hospital onde convalesce. (95:00)

Na boca de Zé, ele está puto com o fato de Mané ter a foto no Jornal e ele não, apesar de ele se considerar o dono do pedaço. Todos os comandados estão procurando a foto de Zé no jornal, ele quer ser mencionado, quer ser famoso. Está na hora de mostrar quem é que manda nessa porra, diz ele. Esta fala de Zé Pequeno não é colocada em sincronia, não o vemos falando. Aqui a fala de Zé está descolada da imagem, se sobrepõe como comentário também. Ele procura e acha a máquina fotográfica e temos uma montagem de cenas em flashback dele com Bené e dos dois disputando a máquina na festa de despedida de Bené. Desta forma o motivo da máquina fotográfica é realçado mais uma vez, de forma bastante redundante, aqui nos indicando novamente a ligação entre, Bené, Zé Pequeno e Buscapé. (96:39) Os comandados de Zé tentam tirar uma foto de Zé Pequeno com suas armas em punho, mas nenhum dos comandados sabe usar a máquina. Finalmente, Tiago tem a idéia de chamar alguém para resolver. Num corte, no abrir e fechar da porta da boca, Tiago retorna

com Buscapé. Buscapé consegue tirar as fotos, mostra sua gana de fotógrafo ao pedir várias poses para os bandidos e ao final recebe uma grana de Zé e a câmera, que Zé diz que Bené queria que ficasse com ele. (98:47)

Buscapé está no jornal e pede que Pierre revele o filme para ele. Pierre diz que não, mas o fotógrafo Rogério Reis entra no laboratório e indica que Pierre revele o filme de Buscapé junto com os dele. Sorte de Buscapé e resultante de uma preparação anterior, desde a admiração de Buscapé pelas fotos de Regério Reis, na primeira cena em que Buscapé observa uma foto na primeira página do jornal, passando pela cena no laboratório quando ele encontra o fotógrafo e onde Pierre, que também mora na CDD, o apresenta a Rogério como seu fã. (99:30)

Marina, a jornalista, vê as fotos em cima da mesa de luz e as leva.

Na Kombi, de madrugada, Buscapé vê sua foto na primeira página do jornal e exclama: Fudeu Mané, tou morto.

Buscapé volta ao jornal. V.O. “Alguém tinha me condenado á morte e eu queria pelo menos quebrar a cara do infeliz”. (100:17)

Buscapé confronta Marina, a repórter. Ela reverte a situação e lhe mostra o pagamento. Buscapé se acalma.

Em paralelo e fazendo contraponto à idéia de Buscapé de que ele está morto por ter tido as fotos colocadas no jornal, vemos Zé que adora ver sua foto e compra vários exemplares.

Até que enfim vão saber que eu sou indigesto, meu irmão, diz ele.

Marina pergunta se Buscapé topa trabalhar e tirar mais fotos da favela e dos bandidos. Rogéria diz que vai lhe dar máquina e equipamento. Buscapé volta para Marina e diz que não tem onde dormir. Causa pendente a ser resolvida depois da cena seguinte em que Rogério mostra o equipamento a Buscapé. (102:40)

Em narração Buscapé comenta a sua sorte, numa tacada só descola uma câmera e a chance de virar fotógrafo. Além disso a noite ainda é uma criança... Ele e Marina fumam um baseado, riem. Não há dois quartos na casa e Marina depois que ele sai do banho diz isto ao que Buscapé comenta na Voz Over que finalmente perdeu a virgindade, mas que não vai nos mostrar a cena. Afirma que do outro lado da cidade a cena de sexo é mais importante para a história. A imagem é a cena de uma enfermeira transando com o policial que estava vigiando Mané Galinha e conforme confirma a narração em Voz Over de Buscapé, assim Cenoura resgatou Mané sem disparar um único tiro. Conta também que Pequeno resolveu investir num arsenal, a indicação de que isto vai gerar desdobramentos vem do final da frase, mesmo sem dinheiro para pagar (pelas armas).

Zé pega as armas e não paga Tio Sam. Buscapé comenta que por trás de um matuto tem sempre um fornecedor. Em cena vemos Tio Sam com Cabeção, o policial corrupto que é o fornecedor das armas. Cabeção mata Tio Sam que aqui Cabeção chama de

Charlie e anuncia para os outros policiais que vai cobrar a dívida daquele traficante de merda. (106:49)

VOLTAMOS AO TEMPO MOMENTOS ANTES DO ESTABELECIDO NA MOLDURA

Os meninos da caixa baixa caminham e chegam na lage de Zé, onde está sendo preparado o frango. Zé distribui revólveres para que eles se juntem a ele para pegar Cenoura. Um dos garotos atira para cima e vemos agora a faca sendo amolada - o mesmo plano do início do filme. Estes planos nos garantem a temporalidade. Vemos a lage num plano geral e de cima. Sobre o plano vemos:

LETREIRO: O COMEÇO DO FIM (107:50)

Voltamos ao tempo estabelecido na moldura. A cena é reapresentada, com a fuga da galinha, a correria, os tiros na perseguição e até a reação de Zé ao homem com as panelas, mas de forma mais condensada. Chegamos ao momento de impasse na moldura. A ação paralela com Buscapé e Barbantinho – o diálogo entre os dois ganha agora outro sentido. Barbantinho diz que se o Zé te pegar ele vai querer te matar. Subentende-se que Buscapé ainda acredita que em função da publicação da foto de Zé e seu grupo no jornal, talvez Zé queira matá-lo. Desta forma a ironia é retomada, mas a ação é mais rápida. Aqui Zé, a princípio, parece não conhecer Buscapé. Apesar de já

sabermos que ele viu a foto, que perguntou o nome de Buscapé a Tiago quando vê as fotos publicadas no jornal. A presença de Cabeção está justificada na cena – ele está atrás de cobrar a dívida de Zé pequeno pela tomada das armas sem pagar.

Os policiais intimidados fogem. Cheio de si Zé Pequeno - que agora sabe o nome de Buscapé - manda que ele tire uma foto do grupo todo alinhado e com as armas na mão. No exato momento da foto faz-se o confronto entre o grupo de Cenoura e Mané Galinha que ataca e acerta um tiro fulminando um dos garotos de Zé Pequeno. Buscapé fica no meio do campo de tiro e pula uma mureta para se proteger.

Aqui, em meio ao confronto, Buscapé fotografa a batalha. Zé foge num caminhão de gás com Tiago, mas Mané Galinha acerta Tiago e Zé acaba batendo o caminhão.

Um menino que está com Mané, é alvejado. Mané tenta ajudá-lo. Agora vemos em uma série de flashbacks, a história de Otto, o menino alvejado, filho do guarda de banco que foi morto por Mané e se juntou ao grupo de Cenoura com o intuito de vingar a morte do pai. O menino atira e mata Mané Galinha.

Temos uma pausa na ação, com a câmera revelando as conseqüências da batalha, corpos dos vários jovens mortos no conflito.

Ouve-se a sirene da polícia e Cabeção e os policiais tomam Cenoura e Zé Pequeno prisioneiros.

Buscapé vê a ação dos policiais e corre atrás do camburão.

O camburão pára e Cabeção tira Zé Pequeno do chiqueirinho, mas indica que Cenoura é presente para a imprensa.

Os policiais ficam com Zé, um deles volta com todo o dinheiro que Zé Pequeno tem guardado e Cabeção e os policiais vão embora, indicando que ele precisa encher a caixa de dinheiro novamente. Buscapé, que alcançou o grupo, fotografa por entre a lateral vazada do edifício, no que agora vemos ser os elementos gráficos nos créditos iniciais do filme. Zé Pequeno fica sozinho, os meninos da caixa baixa entram na cena. Ele reclama alto - Mané galinha está morto eu estou pobre. Em seguida Zé diz que eles têm que assaltar para ele, para reerguer sua boca. Os garotos usam a mesma frase com que Zé Pequeno anunciou a tomada da boca do Neguinho: e quem disse que a boca é tua? Eles o fuzilam no que denominam de "um ataque soviético", depois saem gritando "a boca é nossa".

Buscapé fotografa Zé Pequeno morto, cravejado de tiros.

Vemos as fotos reveladas em uma folha de contato. Agora voltamos com a narração de Buscapé que indica a dúvida com relação a como proceder com as fotos. (117:05). Tivemos aqui, quase 10 minutos sem a intervenção de Buscapé em Voz Over. O encadeamento da seqüência é todo dado pela ação. Segue-se o que podemos chamar de um epílogo. O diálogo de Barbantinho com Buscapé encerra a trajetória de Buscapé. Os meninos da caixa baixa passam pelos dois e seguimos com eles que discutem quem deve ser o próximo que eles vão "passar". O diálogo é irônico, evidenciando que eles nem mesmo sabem de quem exatamente estão

falando. O Falange Vermelho, por exemplo, é citado por um, e a Falange Vermelha não é uma pessoa. O fecho ao final da ação é o comentário em V.O. de Buscapé que diz que agora ninguém mais o chama de Bucapé, agora ele é Wilson Rodrigues, fotógrafo.

LETREIRO: BASEADO EM HISTÓRIAS REAIS (118:50)

4.8 CONCLUSÕES:

Infelizmente, comentar um filme significa também muitas vezes descrever sua ação em detalhes, o que pode parecer redundante, mas é necessário.

O que salta aos olhos em Cidade de Deus, é que a organização da trama realça sempre a presença dos vários personagens, as cenas são construídas para condensar as várias linhas dramáticas e as várias histórias que seguem em paralelo. Mas, ainda assim, todas as histórias, todos os personagens, se relacionam ou são impactados pela trajetória de Zé Pequeno. Se temos várias histórias, a de Zé Pequeno, de Cenoura, de Buscapé, de Mané Galinha, a do menino que tem o pai segurança de banco morto por Mané Galinha, Bené e Angélica, todos são impactados pela ação de Zé Pequeno.

Constrói-se uma curva ascendente dramática, que culmina com o retorno à temporalidade da Moldura, que desta forma, resolve ao colocar em choque, as metas de: Buscapé, que quer

ser fotógrafo; de Mané Galinha que se perdeu na vingança; de Sandro Cenoura que precisa enfrentar Zé Pequeno; de Zé Pequeno que quer ser o dono do pedaço; da polícia que quer recuperar o dinheiro e o meio de sustento através da corrupção; dos meninos da caixa baixa que querem se vingar de Zé por ter matado um dos seus, ainda que a linha dramática inscrita na trajetória dos meninos da caixa baixa se resolva mais próximo do final. Isto é, são eles que executam Zé Pequeno.

As conseqüências da morte/execução de Zé Pequeno são analisadas por Buscapé, com relação à sua atividade, vida e carreira de fotógrafo e morador daquela comunidade. Como recurso já estabelecido no filme, a conseqüência de uma narração, de um ato, é vista em cenas posteriores. Desta forma a revelação sobre qual foto foi mostrada ao jornal, vem na cena seguinte, construindo a ligação causal entre uma cena a e elipse na sua seqüência, quando vemos o jornal e a página de miolo com a foto menos interessante, mas que garante a integridade física de Buscapé e usa inserção no meio como profissional. O epílogo é o relato destes desdobramentos. A caminhada de Bucapé com Barbantinho, e novamente em paralelo, replicando a estrutura no início do filme vemos a ação agora dos meninos da caixa baixa ao invés da de Zé Pequeno. Aqui sendo o final, não há cruzamento dramático na linha de caminhada de Buscapé/Barbantinho e os meninos da caixa baixa. O contraste entre a estrutura do início, em paralelo e aqui a sua repetição, não como cruzamento dramático, mas sim

afastamento ajuda a dar o sentido de finalidade, de conclusão. Estas duas histórias, a de Buscapé, e a dos meninos da caixa baixa seguem cada uma um caminho.

A construção deste roteiro é extremamente complexa e busca, a todo o momento, justificar o encadeamento da ação por ligações de causa e efeito, por redundância e, por recurso a elementos narrativos e dramáticos, manter a clareza no desenvolvimento dos personagens e na linha dramática de suas ações. Não há dubiedade, não há incertezas, os personagens definem sempre o objetivo, a meta, claramente e a perseguem ao longo do filme como um todo.

Podemos argumentar que alguns talvez não tenham metas tão diretas e de caminho único, mas quando há alteração na linha de motivação, esta funciona mais para reforçar a linha original ou a opção final que desenha o personagem e que sempre de alguma forma a narração oferece uma justificativa para o comportamento em questão.

Vejamos Mané Galinha. Ele estabelece claramente sua meta: tem um trabalho que quer temporário, como cobrador de ônibus, é bom de briga, luta caratê, mas gosta de paz. Tem uma namorada ao longo do filme. Este personagem só muda seu rumo porque é forçado a tanto. Zé tem que estuprar sua namorada - e isto não basta - ele precisa voltar e querer matá-lo, para na verdade matar seu irmão, seu tio e destruir sua família. Mané tem todas as justificativas para se lançar numa trajetória de vingança, sua mudança de atitude está plenamente justificada.

Ainda assim ele hesita, não quer de forma nenhuma ser um criminoso. Mas, este não é um lugar de heróis vingadores e sua trajetória acaba em morte também. Ironicamente ele é morto por um garoto que está fazendo exatamente a mesma coisa que ele, vingando a morte de alguém.

Sandro Cenoura: é um traficante e como tal tem o objetivo único de manter sua boca. Mas não é ganancioso como Zé Pequeno, só reage ao fato de ter que comprar uma guerra. É forçado a isto por Zé, assim como Mané Galinha.

Buscapé não tem objetivo claro de início e se expressa de formas não muito incisivas. Na cena em que conversa com Barbantinho sobre o que pretendem fazer da vida, ele diz que não quer ser nem bandido nem policial, pois tem medo de armas. O filme realça isto como diferença, pois o corte é novamente uma ligação causal. A menção da arma por Buscapé leva ao corte para um plano de um revolver, que é logo revelado estar na mão de Dadinho.

Quem oferece orientação a Buscapé são os personagens ao seu redor. Primeiro é Marreco, que lhe dá uma dura quando ele pega a arma do irmão e lhe diz que é melhor Buscapé estudar para não ser como ele. Buscapé responde que só estuda porque tem preguiça de trabalhar. Mas, ao presenciar a morte de Cabeleira ele vê o seu objetivo na vida expresso como objeto de desejo - a câmera fotográfica do repórter que está documentando a morte de cabeleira.

Depois o vemos sendo o fotógrafo, mas ainda sem os meios necessários para realmente se expressar pelo que quer. Ele é o fotógrafo do grupo de cocotas. Depois seu desejo vai no sentido de sexo, perder a virgindade. Nesta linha ele perde e quase ganha uma câmera fotográfica. Ele perde a namoradinha para Bené, mas quase ganha a câmera das mãos de Bené também. Depois que perde estes dois, ele tenta ser trabalhador, como um Zé ruela, mas não pode porque vem da Cidade de Deus. Ele se desencanta e procura ver se pode ser um bicho solto. Recupera o revolver de Marreco e sai para assaltar. A realidade conspira contra a sua empreitada e ele se vê como um otário. Depois que a guerra entre Cenoura, Mané Galinha e Zé Pequeno recrudesce, ele afirma que teve que procurar uma saída. Ele vai perseguir seu desejo de virar fotógrafo. Mas a possibilidade de alcançar seu objetivo inicial, o de virar fotógrafo, vem exatamente do lugar que o fez perder o emprego de "Zé ruela" no Macro - da Cidade de Deus e da possibilidade que ele tem de contar as histórias ou documentar o tráfico por dentro. Aqui, o mais importante é que na construção da linha de causalidade, é Zé Pequeno quem lhe dá a chance de fotografar, ao devolver a câmera que Bené já tinha lhe dado e Zé tinha confiscado para deixar esquecida dentro de um baú.

Até mesmo personagens secundários tem objetivos claros, definidos, que os propelem à ação. É o caso do filho do guarda de Banco, morto por Mané Galinha. É pelas mãos dele que morre

Mané, justo no momento em que poderia finalmente acabar com Zé Pequeno.

A narração em Voz Over adianta ação, opera como *foreshadowing*, prenuncio, constrói ironia, e lança os dados mínimos necessários em termos de informação para que a ação seja justificada, ajudando a construir os elos de plausibilidade. Se a primeira parte se estrutura, pela própria separação temporal, em uma história com começo, meio e fim – a história do Trio Ternura - ela lança as bases, e reforça a ligação entre uma parte e outra através do recurso do roteiro que liga o assalto do motel com a índole de Zé Pequeno, como preparação para o que desenvolve nas partes seguintes, ou seja, nos outros três quartos do filme. A primeira meia hora prepara os objetivos distintos de Zé e do narrador, Buscapé. A ação de Zé Pequeno é o que traz a atenção da Polícia para o Trio Ternura, levando em última instância o trio à sua destruição. Cabeleira morre pelas mãos da polícia, Marreco é morto por Zé, o único sobrevivente do trio deixa a vida do crime para se dedicar à igreja.

O objetivo de Zé Pequeno está sugerido, a nível da história total, no momento em que ele executa as pessoas no motel. Depois sua vida no crime se concretiza como passagem para a maioridade quando ele executa Marreco. Mas é no dia de seu aniversário que ele expressa claramente em diálogo com Bené o seu objetivo final - tomar as bocas e se tornar o maior traficante da Cidade de Deus. O objetivo de Zé Pequeno é

mostrado pela ação, reforçado pela narração de Buscapé e sempre que a trajetória de Zé Pequeno sofre alguma alteração, a narração oferecerá uma explicação. Vejamos o caso da namorada de Mané Galinha. Ela está presente em várias cenas, nas primeiras em que aparece, ela não tem fala, apenas está no mesmo local e sendo observada por Zé Pequeno, depois ele a vê novamente no baile, depois na despedida de Bené e, finalmente quando Zé está a caminho de tomar a boca de Cenoura, depois da morte de Bené. A mudança na atitude de Zé, para que ele deixe de ir atrás de Cenoura e se volte para seguir atrás da namorada de Mané Galinha está plantada de inúmeras formas, e realçada, para que não se tenha dúvida, pela narração em Voice Over de Buscapé que diz que milagre acontece num local chamado Cidade de Deus. Portanto, a redundância é recorrente na preparação e justificativa para a mudança de direção do personagem.

Preparei uma tabela, onde listei no eixo horizontal, o tempo do filme e em linhas paralelas a presença dos personagens na história. As linhas verticais mostram alterações na motivação dos personagens ou eventos significativos. Coloquei também a indicação da moldura e das épocas presentes no filme. A ressalva com relação à época é que através da mudança no estilo da música, quando do baile de despedida de Bené, fica indicado que houve uma passagem de tempo, mas não há letreiro indicando década de 80 por exemplo. Mas, o que fica implícito, é que o tempo da atualidade da

moldura não é a década de 70 exatamente, e sim uma atualidade mais recente.

Ao montar o gráfico, o que me chamou a atenção foi a divisão quase exata em 4 segmentos praticamente iguais e mais um epílogo, quando observamos as mudanças na motivação de Buscapé. Se pensarmos que ele, como agente organizador da narrativa, tem as alterações na sua motivação marcadas em blocos de 30 minutos, podemos pensar que a argumentação de Thompson se aplica aqui. Mas, com uma trama múltipla como esta, com dois protagonistas paralelos, Buscapé e Zé Pequeno, os pontos de inflexão ou virada de cada uma de suas trajetórias não coincidem no tempo. E nem poderiam, pois na história de Zé Pequeno, temos ação, na de Buscapé duas qualidades distintas a ação própria de Buscapé e sua narração. Desta forma, a estrutura para a história de Buscapé, seria, como indicado na tabela, a preparação, que vai até o momento em que ele se aproxima de seu objetivo, quando vê a câmera fotográfica na morte de Cabeleira e que se expressa em uma motivação a ser perseguida que é o uso da fotografia para indicar seu novo objetivo, conquistar Angélica. Depois aos 62 minutos sua motivação muda novamente, agora ele tenta ser bandido e não consegue. Sua terceira mudança vem em função do recrudescimento da guerra entre Cenoura e Zé Pequeno, a descida ao purgatório, Buscapé decide que quer ser jornalista.

Para Zé Pequeno, as mudanças são indicadas da seguinte forma: ele expressa o desejo de ser bandido ao planejar o

assalto ao Motel. Isto acontece aos 10 minutos. Os planos com os empregados e clientes mortos estão a 13 minutos. Mas que foi Dadinho quem os matou a narração só vai nos revelar posteriormente. Zé retorna aos 38 quando a narração de Buscapé recupera eventos dos anos 60, a matança perpetrada por Dadinho no motel e o tiro em Marreco. Mas, em ação, Dadinho expressa seu desejo aos 42 minutos. Zé Pequeno só pensa em algo diferente quando Bené lhe questiona sobre uma namorada, mas isto fica como causa pendente que vai ser retomada para justificar o fato dele não ir pegar Cenoura e ao invés estuprar a namorada de Mané Galinha. Desta forma, talvez as motivações de Zé não ofereçam mudanças tão significativas quanto as de Buscapé, mas as ações dele levam a conseqüências que mudam seu destino. É assim que no ponto exato do meio do filme, Zé faz com que filé com Fritas mate um dos meninos da caixa baixa. Isto sela seu destino lá na frente, causa/conseqüência, ele será morto pelos meninos da caixa baixa. Sua outra ação que leva a desdobramentos negativos é tomar as armas do vendedor que ele denomina de *Tio Sam*. Isto não é uma mudança na sua motivação, mas um ponto de mudança na ação. Ele continua a perseguir o mesmo objetivo, sua motivação ainda é a mesma.

O ponto em que todas as tramas se cruzam é no clímax do filme, no retorno á moldura. É o duelo final, duelo com revólveres, escopetas, metralhadoras e finalmente uma câmera fotográfica, a arma que vence todo o enfrentamento.

Por mais que eu tente, a proposta de Thompson não aprece acomodar a construção deste filme, minha suspeita é que ao tratar de questões relativas à motivação do protagonista, ela se distancia de outras formas de construção dramática. Por exemplo, não leva em conta a estrutura das tramas secundárias e como estas são apresentadas ao longo do filme. A crítica que Thompson faz a Mackee (Thompson 1999 pg 33), me parece equivocada. Ela primeiro mostra que Mackee é, como ela, alguém que reconhece que um filme pode ter mais de três atos, mas porque ele afirma que geralmente o primeiro ato tem duração aproximada de 30 minutos e o segundo ato, de setenta, o clímax geralmente tem 18 minutos. Para a questão de segundos atos longos que parecem não se mover para frente ela diz que a solução proposta por Mackee é adicionar tramas secundárias ou mais atos. E que, se ele conclui que um ponto de virada no meio do segundo ato, um ponto central, divide o filme em quatro partes, ele não reconhece isto como quatro atos, mas sim como um clímax de meio de ato. Ora a terminologia se presta a obscurantismos e avaliar a proposta de Mackee em termos de minutos e divisão de um ato que ele não denomina como dois atos separados não tira o mérito do ponto que Mackee levanta e acredito ser fundamental: filmes mantém o interesse dos espectadores com viradas, mudanças na motivação dos protagonistas, na resultante dos atos dos personagens e, se um filme tem mais de uma trama, sendo composto por várias tramas secundárias, as viradas ou mudanças na ação e na resultante

das motivações dos protagonistas destas tramas secundárias podem também funcionar como balizas para angariar a atenção do espectador.

> Although the Central Plot and three subplots may have up to four different protagonists, an audience could empathize with all of them, and each subplot raises its own Major Dramatic Question. So the interest and emotions of the audience are hooked, held, and amplified by four stories. What's more, the three subplots have five major reversals that fall between the Central Plot's Act One and Act Two Climaxes – more than enough storytelling to keep the overall film progressing, deepen the involvement of the audience, and tighten the soft belly of the central plot's second act.(Mackee 1997 pg 220)

Se por um lado a crítica de Thompson é pertinente ao colocar que Mackee não reconhece a divisão no segundo ato como dois atos, ao invés disto indicando que esta mudança central no filme é o que se denomina de Clímax de meio de ato, que acelera o passo do filme no meio do caminho, Thompson se furta a levar em consideração o fato de que tramas secundárias têm também sua divisão e progressão e que as variações nestas tramas com suas próprias mudanças podem angariar a atenção necessária do espectador, garantindo que este permaneça interessando nas várias linhas dramáticas do filme, incluindo

aí, a linha que pode ser central, mas que não apresenta uma construção com tantas viradas. Desta forma as variações nas tramas secundárias ajudam a construir a curva de progressão dramática do filme.

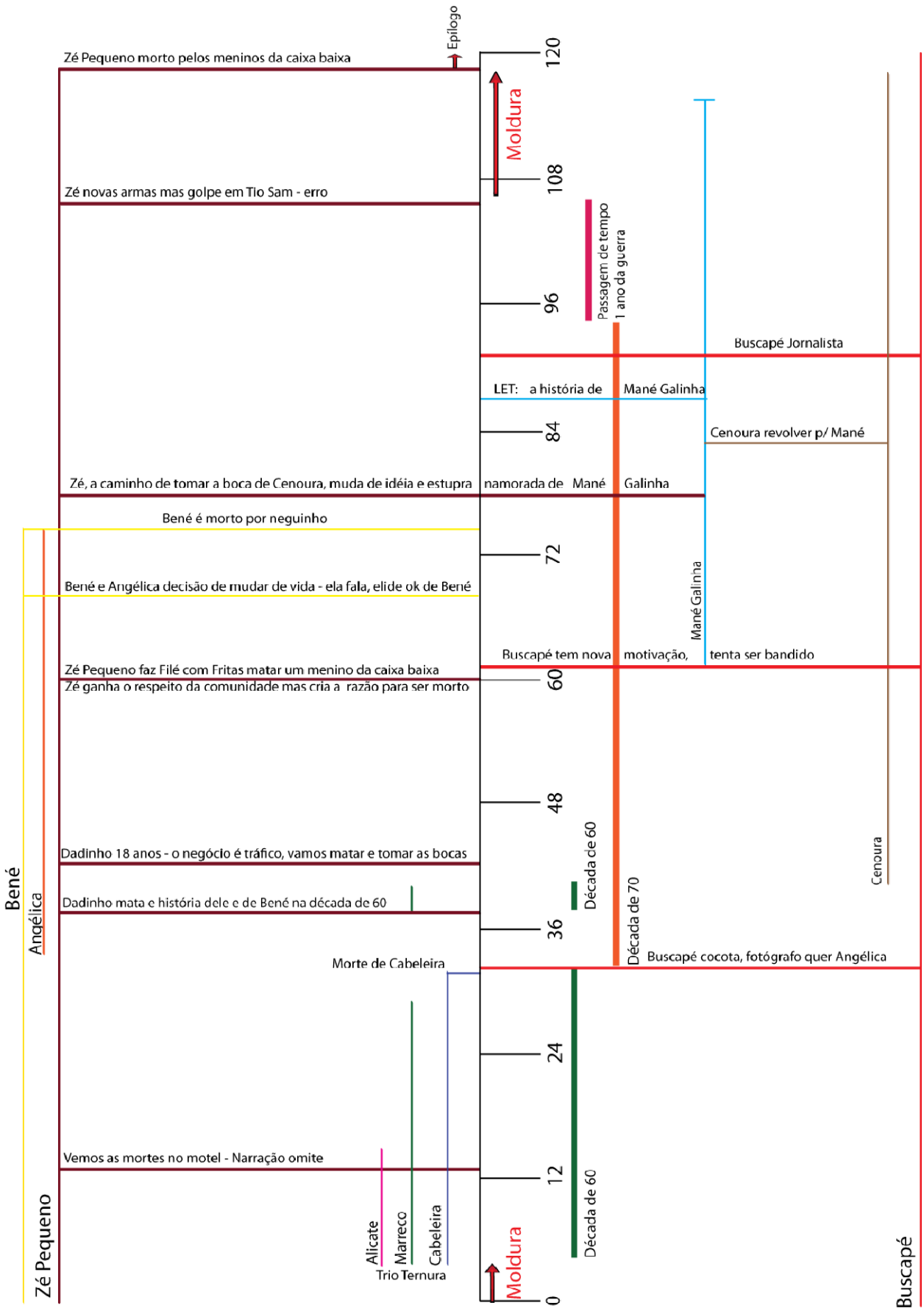
Numa construção com inúmeras tramas a complexidade da orquestração é maior, a necessidade de deixar claro para o espectador o que está acontecendo, para quem, e em que linha temporal a ação se desenrola é fundamental. Neste sentido, em Cidade de Deus a orquestração entre as várias tramas, temporalidades, com a moldura e flahsbacks dentro da história da moldura, é conseguida com o recurso à narração de Buscapé e às várias intervenções como legendas e indicativos de época ou motivos associados a um personagem. Encarado desta forma, a estrutura do filme pode ser melhor visualizada ao observarmos o gráfico já indicado aqui.

A trama envolvendo Bené, por exemplo, constrói uma interseção com a trama de Buscapé, afinal o interesse amoroso de Buscapé, Angélica, acaba se tornando namorada de Bené. A trama de Bené tem seu clímax com sua morte. Mas, neste mesmo ponto, o clímax da trama de Bené e Angélica, é também o ponto de virada para a trajetória de Zé Pequeno. Um mesmo ponto com duas funções. Novamente, o mesmo recurso, de compactar em um mesmo espaço, em uma mesma cena, em uma mesma ação, o desdobramento e apresentação de personagens distintos.

Podemos, como já indiquei anteriormente vislumbrar uma divisão em quatro partes em termos da motivação de Buscapé,

mas em termos da ação de Zé Pequeno e das alterações em sua motivação, temos outros pontos de virada, que se relacionam à história de Zé Pequeno conforme ordenada na trama do filme e pontos de virada nas tramas secundárias envolvendo outros personagens. Assim, os quatro blocos apresentam vários pontos de virada no desenvolvimento das outras histórias, mas na construção geral o que confere unidade ao filme é o fato de que a maioria das tramas que são desenvolvidas a partir da indicação da dedada de 70, convergem para um mesmo ponto. Elas se resolvem no retorno á moldura.

Gráfico 1 - Estrutura dramática de Cidade de Deus



5 CENTRAL DO BRASIL

Lucia Nagib cita Alice nas cidades como modelo encontrado por Walter Salles e os roteiristas para a construção de Central do Brasil e comenta que "a nostalgia romântica de uma pátria indefinida, típica dos personagens Wenderianos, se vê substituída pela euforia da pátria reencontrada. No processo, recupera-se também a escrita: em lugar do jornalista bloqueado do filme de Wenders, temos uma escrevedora profissional que, ao final do filme, redige fluentemente a história de sua vida em sua própria carta. A restauração do dom narrativo está intimamente vinculada à reaquisição da "brasilidade", à simpatia efusiva pela pátria redescoberta, elemento este inteiramente ausente em Alice nas Cidades e outros filmes do diretor alemão, em que o tema é justamente a impossibilidade da nação e da pátria" (Nagib 2006 pg 67).

O comentário de Lúcia lança luz sobre várias questões de interpretação de Central do Brasil e sua inserção na história recente do país. O contraponto entre os filmes fala muito às duas sociedades, a alemã e a brasileira, e evidencia que apesar de um ponto em comum os dois refletem de formas muito distintas os anseios e intenções de seus autores e a inserção de suas narrativas nas sociedades que as gestaram.

Mas, minha análise pretende centrar foco no processo, na artesania da construção dramático narrativa.

Se formos retomar a definição de virada na trama, veremos que, conforme identificado na tabela abaixo, Field vê a virada como um evento que engancha na ação e muda seu sentido (hooks into the action). Seger, ao invés de usar o termo ponto na trama (Plot Point), fala de ponto de virada, ao que parece indicar não um evento único, mas mais um processo. Thompson fala de identificar os pontos de virada na trama como correlatos a alteração na motivação do protagonista.

Tabela 2 - Modelos de Field, Seger, MacKee e Thompson

	FIELD		SEGER	McKEE	THOMPSON	
ATO I	SETUP	PLOT POINT 1	Setup Catalisador Primeiro Ponto de Virada	Incidente que incita à ação Complicações progressivas Grande reviravolta	SETUP	ATO 1
ATO II	CONFRONTAÇÃO	Pinch 1 PONTO DE MEIO Pinch 2 PLOT POINT 2	Desenvolvimento ato 2 Cena de ponto de meio Segundo ponto de virada	Complicações Progressivas Clímax de meio de ato Grande reviravolta Grande reviravolta	Complicação	ATO 2
					Desenvolvimento	ATO 3
ATO III	RESOLUÇÃO		Clímax Resolução	Crise Clímax Grande reviravolta Resolução	Clímax	ATO 4
					Epílogo	

Field chega mesmo a afirmar que identifica 10 pontos de trama (Plot Points) no segundo ato de Chinatown. Isto indica que o ponto não é necessariamente uma grande alteração, podendo um filme ter inúmeros. Mas, o que mais me incomoda é que a idéia de ponto exclui a noção de fluxo. Ou seja, a motivação de um protagonista não muda por um deus ex-máquina, a costura desta mudança funciona exatamente da mesma maneira que a costura da redundância, da verossimilhança e da plausibilidade. Desta feita, em alguns filmes, esta mudança pode ser mais evidente, especialmente se depender de eventos externos ao protagonista, e da mesma forma seria menos imediata caso dependa de conflitos internos. Howard e Mabley definem estes como drama subjetivo e drama objetivo. Mas a construção dramática depende de ambos e a passagem de uma motivação a outra exige a construção nestes dois níveis. Além disso, a narração pode escolher elidir o momento exato da decisão, da mudança na motivação, e com isto, ficamos somente com a resultante. Desta forma o ponto é aquilo manifesto na trama, como um evento ou recuperado posteriormente quando como espectadores juntamos os elementos da Shyuzet e recuperamos a fábula, como sublinharia Bordwell.

Na análise de Central do Brasil, pode ficar mais claro o que estou tentando evidenciar - não acredito que os termos Turning Pont, como definido por Seger e ainda que aprofundado por Thompson, ao indicar que as mudanças no rumo da história quase sempre estão relacionadas a alterações na motivação do

protagonista, definam corretamente o processo. A definição de um ponto exclui a idéia de fluxo.

A questão aqui parece mais relacionada com o mesmo problema identificado anteriormente com a utilização do termo redundância. É preciso nomear o processo, não um evento único. É preciso acompanhar a escalada, a preparação de tal mudança. Neste sentido, podemos identificar duas trajetórias para a realização desta virada na direção da história. Uma é interna ao personagem e envolve questões relativas a seu objetivo e motivação, que como mostra Thompson vão se transformando ao longo do filme. Outro processo, que deve necessariamente correr em paralelo se dá no campo dos eventos, que podem ser externos ao conflito interno do protagonista, fora de seu controle. Desta forma, as intercessões é que nos levam a identificar as mudanças na construção da trama.

Por exemplo, em *Central do Brasil*, quando Dora chega à conclusão de que não vão encontrar o pai de Josué, ela propõe que Josué volte com ela para o Rio de Janeiro. Josué aceita. (86 minutos no filme de 105 minutos de ação). Dora liga para Irene para comunicar o fato e vai comprar a passagem. Na cena seguinte, Isaías (Mateus Nachtergale) vem até Dora e pergunta se ela é a mulher que estava à procura do pai dele. Neste momento, a história se encaminha para a resolução, não porque o objetivo de Dora tenha mudado, mas em função de um evento externo, fora de seu controle, pela ordenação própria dos eventos. Mas, se formos acompanhar a mudança em Dora, veremos

que no momento em que ela assume a possibilidade de se conectar realmente com Josué, o momento em que ela verbaliza seu amor por ele, e expressa de forma clara sua mudança, no momento em que eles têm a possibilidade de formar um par, a busca pelo pai, plantada ao longo da trama como um todo, retorna para lançar a história em seu desfecho. Visto desta forma, de que adianta identificar a ação de Isaias como um ponto de virada. Certamente o fato de ele os ter encontrado mudou o curso da ação, mas assim como no termo redundância, o que interessa não é a repetição da informação, mas o processo de construção de sua inserção na trama. Assim, os termos *character* (personagem) e ação, são também inseparáveis. Da mesma forma, de que adianta apenas identificar a mudança ou a proposta de Dora, de ser "mãe" de Josué, importante é que há uma seqüência de eventos que conspiram contra uma motivação para chegar a um movimento distinto, que neste caso vai levar à resolução da trajetória e da mudança, do arco desenhado pela personagem Dora.

O avanço proposto por Thompson vai no sentido de procurar aliar a estrutura dramática à definição de personagem, mas cenas não são entidades estanques, cenas são construídas como um fluxo e na sua composição estão elementos de progressão, causas pendentes, ligações causais, informação, níveis diferentes de redundância e, como tal, não podem ser identificadas como postes ou pontos, mas sim como linhas que

correm em paralelo. Não se trata de identificar um evento e sim uma conspiração.

Novamente, refletindo sobre o momento de mudança de Dora, ela, aos 87 minutos, muda sua motivação e convida Josué para voltar com ela ao Rio. Mas, não é esta mudança na motivação do personagem que traz a passagem para uma situação diferente, afinal não fosse o acaso plantado da identificação de Isaias, Dora e Josué poderiam voltar ao Rio e o filme seguir para outro ponto. Isto é, as mudanças na história não são função da mudança na motivação dos personagens, mas se identificarmos uma alteração devemos olhar para as cenas próximas a esta mudança e identificar elementos que levam a uma mudança no rumo da história.

Vejamos o meio do filme Central do Brasil (vide tabela na pg 176). Aos 47 minutos, Dora toma uma decisão que, por uma conjunção de fatores, coloca ela e Josué em situação muito precária. Aos 47 minutos no filme, Dora vê que Josué está dormindo na sua poltrona no ônibus. Ela decide que vai voltar ao Rio. Conversa com o motorista e pede que ele deixe o menino na cidade de destino. Depois desce e compra sua passagem de volta para o Rio de Janeiro. Este é um ponto em que a motivação dela muda. Ela abandona o caminho que, com hesitação, vinha trilhando. Mas, a ação conspira contra ela, pois Josué desceu do ônibus, e só depois do ônibus já ter partido é que Dora percebe que Josué ficou. Ela já gastou o resto de dinheiro que tem para comprar sua passagem de volta

ao Rio de Janeiro. Ao ver Josué, percebe que ele deixou sua mala no ônibus e com isso os dois estão sem o dinheiro que Dora havia deixado para ele. A situação fica ainda mais precária, pois é tarde demais para pedir o dinheiro da passagem de volta, o ônibus para o Rio de Janeiro já partiu. Neste momento os dois estão sem dinheiro, com fome e sem perspectiva de solução para os problemas que precisam enfrentar.

Assim, estamos numa situação em que os personagens precisam se adaptar, procurar formas alternativas de continuar em frente e em situação que implica em escalada do perigo ou aumento na quantidade de problemas que precisam ser resolvidos. Pois bem, o *Plot Point* aqui seria a decisão de Dora de descer do ônibus? O fato de Josué descer do ônibus e esquecer sua mochila? Afinal o que muda o sentido da ação é o resultado e não a decisão de Dora de descer do ônibus. Josué deixar a mochila seria apenas uma complicação?

O que os coloca numa situação de completo desalento é a conjunção de fatores. E, desta forma, o *Plot Point* não poderia ser também o fato de Dora não perceber de imediato que deveria vender o bilhete de volta para o Rio de Janeiro e que ao não fazer isto as coisas se complicam? Assim como a redundância, a construção desta situação exige uma progressão de eventos que juntos conspiram para a criação de uma nova situação dramática. Desta forma, se pensarmos no conceito de Seger de *Turning Point*, será que ficamos mais satisfeitos com a

definição do momento dramático? Um ponto de transformação pode, como descrevemos anteriormente, englobar uma idéia de fluxo, mas certamente a idéia de fluxo não está na base do conceito. O importante é a motivação do personagem ou a resultante da ação tomada em função da mudança na motivação? Ou importante é reconhecer o estado final, a situação dramática que traz novos desdobramentos?

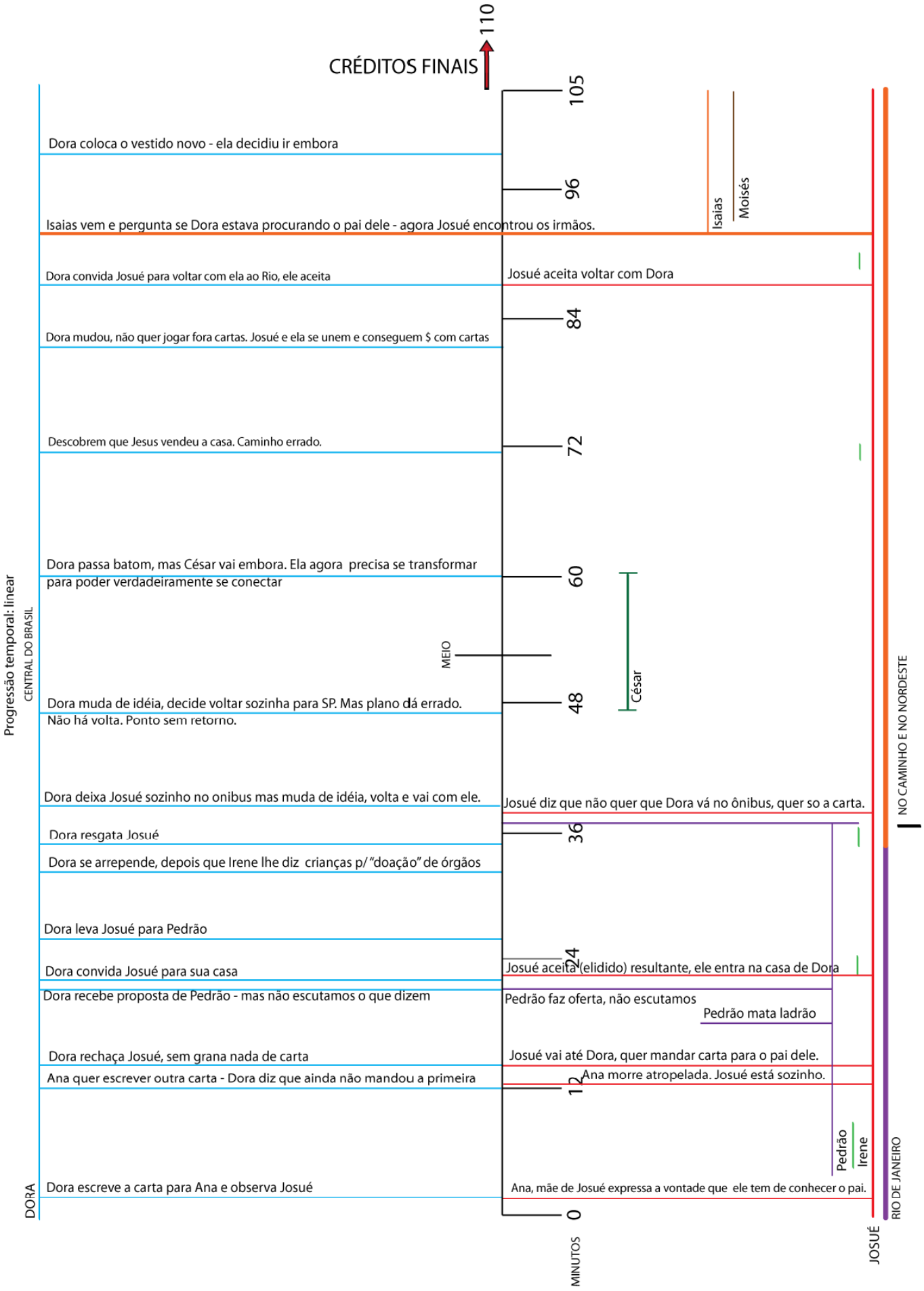
Em função destas distinções, é comum em uma reunião para discutir um roteiro, ter todos os evolvidos identificando pontos de virada diferentes numa mesma história. Isto porque a virada não é executada por um único evento. Se voltarmos ao exemplo clássico, o filme citado por quase todos os manuais, *A testemunha,* devemos identificar o ponto de virada no final do primeiro ato com a identificação que o menino Samuel faz da identidade do policial corrupto? Este evento acarreta uma série de desdobramentos nas cenas seguintes. Mas, a motivação do protagonista, o Policial Book, só vai mudar ao ser traído, ao sobreviver a um atentado e perceber que o seu superior imediato está envolvido em corrupção. Neste momento ele muda de objetivo, ele precisa salvar Rachel e Samuel e desta forma o filme muda de direção e de locação, algo comum também para ajudar a definir a diferença entre uma situação dramática e a outra. Aqui, o *Plot Point* de Field é o momento da identificação que Samuel faz? Mas a mudança na motivação do protagonista é posterior.

A distinção entre Plot Point, Turning Point, e a proposta de Thompson de identificarmos os pontos de virada através da identificação de alterações na motivação dos protagonistas, parece não ser suficiente para abarcar a complexidade inerente ao processo, ou à conspiração envolvida na execução de uma transformação no sentido de movimentação da trama, ou nos fatores determinantes de direcionalidade da mesma.

O termo para indicar estas mudanças, deve necessariamente, abarcar o desenvolvimento do personagem e os eventos externos ao seu controle que o levam a mudar de rumo. Uma conspiração é geralmente um processo de trama, de um entendimento secreto, conluio, maquinação. Todos estes sentidos estão mais próximos da atividade de criação propriamente dita de um roteiro cinematográfico. Claro, a questão da mudança no rumo da história deve estar aliada a cada uma das conspirações envolvidas em fazer nossa história partir do ponto inicial e chegar a seu ponto final. Conspirar tem a vantagem também de implicar algo que não deve ser sabido, que não pode ser evidente, que não deve ser adiantado, esperado.

Vejamos o filme Central do Brasil em termos de divisão em atos. Se seguirmos o modelo de Thompson, precisamos identificar as alterações na motivação do protagonista para localizar os pontos de virada. A seguir coloco um gráfico do filme.

Gráfico 2 - Estrutura dramática de Central do Brasil



5.1 CENTRAL DO BRASIL EM PARTES

ROTEIRO: João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein(Carneiro and Bernstein 1998)

História original de Walter Salles

Créditos em tela preta. Entra som ambiente e depois música extradiegética. Plataforma da Central do Brasil, pessoas saem dos trens. Mulher dita carta, declarando seu amor a marido preso.[18] Plataforma cheia de pessoas. Vemos a cena por trás de uma grade. Senhor dita carta a amigo que diz tê-lo enganado. Plataforma lotada. Ana e o filho Josué chegam até Dora, escrevedora de cartas. Ana dita carta ao marido que os abandonou e fala da vontade da criança de conhecer o pai. Dora termina de escrever a carta e a endereça. Quando mãe e filho saem, ela os acompanha com o olhar.

Rapaz senta-se na banca de Dora, começando a ditar uma carta, de conteúdo erótico, para sua namorada. Dora o ajuda na escolha das palavras. Mulher diz não saber o endereço para o qual quer destinar sua carta. Montagem com diversas pessoas

---

[18] A mulher que dita esta carta é Socorro Nobre, personagem do documentário intitulado *Socorro Nobre*, dirigido por Walter Salles, sobre a relação de Frans Krajcberg e Socorro Nobre, uma presidiária que lhe escreve uma carta ao ler sobre a trajetória de vida de Krajcberg e como este perdeu toda a família no gueto de Varsóvia e depois se mudou para o Brasil onde descobriu sua arte e se recriou enquanto pessoa e proposta de vida.

citando diversos endereços. Planos do movimento no saguão. Dora arruma suas coisas, paga a propina para um policial local e anda pela estação. Ela corre em direção ao seu vagão. Os trens são cheios rapidamente. Ela balança no vagão.

Dora chega à sua casa. Está sozinha. Abre as janelas e chama por sua amiga Irene, que mora no andar debaixo. Mesmo contrariada, Irene ajuda Dora a abrir as cartas que ela escrevera na estação. Discutem os conteúdos das cartas e acabam por comentar o destino da carta que a mãe de Josué escreveu. A carta vai para a gaveta.

Cenas de trens e plataformas. Dora trabalha na estação. Chegam Josué e Ana, sua mãe, que quer escrever outra carta, mudando o teor da anterior. Josué e Dora se desentendem por causa do pião de Josué que ele insiste em usar para bater na bancada de Dora. Dora termina a carta e mãe e filho saem da estação. Ao atravessar a rua, Ana é atropelada por um ônibus. Aqui temos o evento que vai levar Josué a procurar Dora. Ele fica sozinho na estação e não tem a quem recorrer. Sua única ligação com o pai que não conhece á a carta que a mãe ditou para Dora. Dora guarda um lenço que Ana deixara cair ao lado de sua bancada. O pião de Josué é um motivo recorrente também. É com ele que Josué incomoda Dora quando esta está escrevendo a segunda carta para o pai de Josué, e é também o motivo da distração de Ana. Ao atravessar a rua, um passante o derruba das mãos de Josué, que se volta para tentar pegá-lo, Ana o chama do meio da avenida e percebe tarde demais o ônibus que

vem em sua direção à toda velocidade. Ana morre aos 13 minutos no filme. Este é o incidente que incita à ação. As duas histórias, a de Dora e a de Josué vão se cruzar.

Josué está sozinho na estação. Olhares estranhos dão o ar de perigo. Dora está escrevendo cartas. Josué aparece querendo escrever uma para seu pai. Dora pergunta pelo dinheiro para pagar o serviço e como ele não tem, ela o expulsa dali. Dora está indo embora e quando entra no trem, vê Josué encarando-a. Josué segue o trem que se move, encarando Dora.

Josué está sozinho na plataforma vazia. Ele observa, atento, a imagem de uma santa. A polícia expulsa outros garotos da estação, depois Josué também.

Estação cheia. Dora está comendo e vê Josué dormindo na estação. Ela se aproxima e oferece um lanche, ele recusa. Vendedores, movimentação em geral. Dora escreve cartas. Há um assalto. O vendedor grita por Pedrão, o "segurança" da estação. Um dos homens de Pedrão alcança o rapaz que roubou o walkman e o derruba. Pedrão chega até os dois e fuzila o rapaz.

A Estação está fechando. Dora arruma as suas coisas. Pedrão vai falar com Josué. Josué não dá trela a Pedrão. Dora chega e diz que conhece o menino. Pedrão a chama para uma conversa. Os dois se deslocam. Não ouvimos o que conversam, pois eles estão postados à distância e recortados por uma porta de ferro (21 minutos). Aqui, a narração omite a conversa entre Pedrão e Dora, podemos vê-los conversando mas não

escutamos o que dizem. O assunto da conversa é uma causa pendente, pois aqui fica estabelecida a oferta de Pedrão. A opção por não mostrar o momento da conversa está relacionada à questão da construção de empatia. É preciso primeiro colocar os dois personagens mais próximos, para depois revelar o plano macabro de Dora. Até mesmo porque se soubéssemos já a intenção de Dora, todo o relacionamento inicial dos dois seria maculado por este conhecimento. O ponto de virada seria este momento em que a narração omite o diálogo, pois aqui fica estabelecido um movimento novo para Dora - ela aceita a oferta de Pedrão e vai se aproximar de Josué para levá-lo com ela.

Dora oferece um bilhete a Josué e diz que a decisão de ir com ela é dele. Ela entra no trem, Josué a observa do lado de fora. Aqui é elidido o momento de aceitação do convite por parte de Josué. Ficamos com a resultante na cena seguinte, uma cena que constrói através da composição do quadro e do desenho do cenário, um momento de expectativa, até que vejamos que Dora olha para o lado, e percebemos que Josué veio com ela.

Josué faz perguntas sobre a família dela. Irene chega e conhece o menino. Os três conversam sobre suas famílias. Josué olha as coisas da casa de Dora, ele vê a gaveta e as cartas dentro desta. Acha a carta de sua mãe.

Dora o surpreende e diz que colocará a carta no correio. Ele diz querer ir levar a carta ao pai em mãos e ela lhe diz que é loucura. Aqui a apresentação de meta de Josué é

reforçada em diálogo no qual ele expressa o objetivo de ver o pai.

Dora acorda e observa Josué dormindo no sofá. No trem ela diz a ele que ele vai para um ótimo lugar.

Pedrão espera Dora num edifício. Eles batem no apartamento de Iolanda, que agencia a venda de crianças para o exterior. Iolanda "consulta" a saúde de Josué. Dora recebe mil dólares e despede-se de Josué com um aceno. Ela sai visivelmente contente com o dinheiro que conseguiu.

Dora carrega uma caixa pelo saguão do edifício. Depois mostra sua nova televisão para Irene, que a questiona sobre a origem do dinheiro que usou para comprar o aparelho. Descobrindo a verdade, repreende a amiga e lhe diz que eles usam as crianças para extrair órgãos. Que Dora enviou Josué para a morte. A frase de Irene é: tudo tem limites Dora. Neste momento aos 31 minutos do filme, Dora está numa encruzilhada.

Aqui, por exemplo, da mesma forma que em *A Testemunha*, o segundo ato (na terminologia de Field) implica na mudança de locação, a história se desloca para outra localidade. Mas se em *A Testemunha* o reconhecimento de que o protagonista precisa mudar de estratégia, de rumo, vem em função de Book reconhecer que foi traído ao sobreviver a um atentado por Macfee, o movimento em *Central do Brasil* vem do reconhecimento de Dora de que Irene está certa – Dora entregou Josué para a morte.

A situação dramática toda está definida. Sabemos o que move Dora, mas agora ela precisa mudar de objetivo, ela chegou até o limite.

Se formos usar a estrutura proposta por Thompson, devemos identificar esta parte como o Setup? Mas será que o Setup não seria a ação até o momento em que Dora entrega Josué para Iolanda? A mudança na ação vem em função das repercussões do ato dela. Assim o setup tomaria 27 minutos ou 30 para incorporar o reconhecimento por Dora de que fez algo horrendo? A complicação seria composta pela ação que resulta do choque de consciência de Dora e que a leva a mudar de rumo. Desta forma a complicação seria composta pela ação dos 31 minutos até o próximo movimento na trama em que Dora se vê frente a outra mudança radical. A construção da complicação seria composta pela fuga com Josué, as indecisões sobre seguir com ele até o nordeste e o momento em que ela se revela para César, que depois a rechaça, o que faz com que Dora não tenha alternativa, ela deve seguir com Josué e trilhar o arco transformacional em seu movimento de redenção que a levará a se expressar de forma verdadeira, autêntica.

Voltando à trama, Dora liga para Irene, que em sua casa já tem a presença de Pedrão com quem obviamente estava flertando. Irene disfarça ao telefone, fingindo estar conversando com um amigo, admirador, soldado. Dora pede que Irene se livre de Pedrão, tranque seu apartamento e pede dinheiro emprestado. Irene replica que sempre soube que “ele era um bom soldado”.

Reforçando o fato de que Dora afinal tem um lado bom, que precisa ser revelado.

O **desenvolvimento**, recuperando a síntese de Bordwell, "foca nossa atenção nos passos que o personagem deve tomar para resolver seus problemas e alarga o escopo do filme para incluir histórias ou linhas dramáticas paralelas que podem sombrear a principal"(Bordwell 2006). Bem, aqui nesta parte do filme, termos a ligação entre Dora e Josué finalmente se aprofundando, em um movimento no qual Dora se apóia em Josué e juntos os dois conseguem superar suas dificuldades. Mas, aqui não há história paralela, esta aconteceu a meu ver na complicação. A trama envolvendo César se resolve aos 60 minutos, e como indicado no gráfico, dura aproximadamente 12 minutos. É nesta história que não é paralela, pois envolve todos os três personagens, que podemos ver Dora se entregar ou procurar se conectar, ainda que da forma errada e não autêntica, sem enxergar o próximo. A ação de Dora e a recusa de César levam a um aprofundamento do conhecimento da personagem, de seus problemas e anseios. Ela é solteira como bem havia notado Josué numa das primeiras cenas na casa de Dora no Rio de Janeiro e desta forma, não consegue seu "homem" porque não reconhece os sinais dados pelo outro, se engana em sua avaliação. Mas isto a coloca numa posição em que agora não é o perigo que a lança em uma direção, mas sim sua necessidade de se encontrar. É uma estrutura clássica de redenção. Desta forma, a recusa de César marca o final da complicação.

O desenvolvimento é o aprofundamento da relação de Dora e Josué, e a possibilidade dos dois realmente se conectarem, estabelecendo um par mãe/filho. Mas, antes disso temos uma falsa resolução. Ela e Josué encontram a casa do pai dele. A pista é falsa, o pai, não mora mais lá. Além disso, fica a informação de que Jesus não só vendera a casa, mas bebeu a renda toda – uma confirmação de que ele é um pai que não merece o filho, um bêbado.

Isto indica também uma diferença entre o modelo usado em Witness e Central do Brasil. Em termos estruturais são muito próximos, mas a ligação com a história policial no filme de Peter Weir funciona como uma moldura que corre em paralelo, e em função do gênero, deverá ser retomada como resolução, trazendo desta forma a ligação entre duas linhas no seu ato final. A trama secundária, de amor e a trama principal de ação, o crime, devem se cruzar no clímax do filme. Em Central do Brasil, a história que envolve crime serve somente para catapultar nossos personagens para a estrada e não necessita de resolução. Não há encontro de linhas dramáticas. As histórias de Irene/Pedrão/Iolanda, não precisam ser retomadas como encontro dramático. Irene é acionada, toda vez que é preciso acirrar o risco na trajetória de Dora, a personagem é usada na trama to *raise the stakes*, como diriam os manuais. Irene faz o que não devia, e neste sentido funciona também como instrumento para suspensão da descrença. Porque afinal, uma senhora que sabe ler, tem acesso a rede bancária, conta em

banco, transferências, poderia se virar, e é preciso justificar a situação de total despreparo e desalento, que deve ficar cada vez mais grave.

Voltando à trama, logo depois que César vai embora, Dora e Josué conversam sobre a partida de César e ele a elogia. Eles vêem um caminhão pau de arara. Ela paga as passagens com seu relógio. Dora chora durante a cantoria na boléia. O caminhão estaciona.

Dora e Josué estão sentados em meio ao vazio do sertão. Ele pergunta pela mãe. Ela o leva até uma cruz, repleta de velas e fitas presas e coloca lá o lenço de Ana que trazia em sua bolsa. O filme faz amplo uso de motivos, as cartas, a atividade de Dora, o pião de Josué, o lenço de Ana. O pião é utilizado para lembrar a falta do pai, marceneiro, e finalmente retorna pelas mãos do irmão que ensina Josué a fazer um pião. O motivo do lenço é resolvido aqui.

Chegam a um mercado popular. Josué não quer ser visto por seu pai no estado em que está. Dora diz que o pai gostará dele, mas acha que ele não gostará do pai. Eles discutem. Pedem informação do endereço. Chegam a uma porteira, Josué corre até a casa, seguido por Dora. Ele encontra um menino da sua idade. Na casa, encontram a atual esposa de Jesus, mas ele não está. Um vento traz Jesus para casa e Dora diz querer conversar a sós com ele. Descobre que Jesus vendera esta casa e que bebera o dinheiro todo na venda. Josué sai triste. Esta foi uma falsa resolução, se parecia que iam finalmente

encontrar o pai, agora fica um sentimento de desalento que parece confirmar que o pai não presta, que não será possível encontrá-lo.

Dora liga para Irene, perguntando pelo dinheiro e descobre que a amiga o enviou para o lugar errado. Isto acontece aos 71 minutos e como diriam os americanos, *raises the sta*kes, pois agora, os dois estão sem dinheiro e sem possibilidade recebê-lo pelo banco.

Procissão. Dora e Josué brigam. Ela diz que ele é um castigo para ela. Ele corre dentro da procissão e ela vai atrás. Ela entra numa casa onde há diversas pessoas pagando suas promessas e acaba, aturdida, desmaiando. Josué a ajuda. Ela acorda dormindo junto a Josué.

Os dois estão juntos em meio ao comércio da cidade. Ele não consegue acertar uma pêra dentro de uma lata e ela o ensina como. Há várias formas de manifestação popular. Josué começa a vender o serviço de escrevedora de Dora. Seqüência de depoimentos. Josué acumula dinheiro nas mãos. Ao final do dia, eles ficam felizes com a possibilidade de comer e até tiram fotos com a imagem de Padre Cícero. Josué compra um vestido para Dora.

Os dois chegam a um quarto de hotel. Josué começa a jogar as cartas no lixo, mas Dora as pega dizendo ver o que faz com elas depois. Ele pergunta quando irão atrás do seu pai e ela diz que no outro dia, na hora do almoço. Conversam sobre sexo.

Estão esperando o ônibus. Dora vai ao correio, colocar as cartas. Cenas de ônibus em movimento. Eles chegam a um conjunto habitacional. Andam pelo conjunto habitacional falando sobre a memória que tem de seus pais e Dora diz a Josué que um dia ele vai se esquecer dela.

Batem em uma casa à procura de Jesus. Um homem diz que ele sumiu no mundo. Josué pergunta à Dora se seu pai vai voltar e ela diz que acha que não. Desacreditados da possibilidade de sucesso, Dora convida Josué a retornar ao Rio com ela, ao que Josué aceita. Novamente uma falsa solução. Assim, o final desta parte vem logo depois que Josué aceita voltar ao Rio com Dora. Isto acontece aos 86 minutos. Desta forma o **desenvolvimento** tem 26 minutos. A reviravolta que nos lança em direção ao clímax acontece quando Isaías encontra Dora e lhe pergunta se era ela que estava à procura do pai dele. O Clímax seria o restante do filme, com o **epílogo** sendo a leitura da carta que Dora escreve para Josué, que encerra a trajetória dos dois, e a coloca numa posição de reassumir seu poder sobre as palavras, agora ela pode escrever uma carta verdadeira.

Voltando á trama, Dora liga para Irene contando e tenta comprar passagens para o Rio. Aproxima-se dela Isaias, perguntando se era ela a senhora que estava atrás de seu pai. Ele os convida para ir à sua casa e eles aceitam. Josué se apresenta como Geraldo. Chegam na casa e são recebidos de maneira estranha por Moisés, irmão de Isaias. Josué vê um retrato da mãe e do pai pendurado na parede. Mostram a casa e

a marcenaria nos fundos. Moisés faz um pião para o menino. Os três irmãos jogam bola juntos.

Estão os quatro na sala da casa e Isaías pede que Moisés dê uma carta que o pai escrevera para Ana, para Dora ler. Isaías diz que Ana, a mulher com quem seu pai casara foi embora para o Rio, levando o irmão mais novo deles e que esta foi a ruína do pai deles. Dora lê a carta de Jesus que diz que fora ao Rio buscar Ana, mas que está voltando. Aqui os irmãos reconhecem e tem a confirmação de que Josué é o meio irmão deles. Nada é dito, os olhares revelam o reconhecimento.

Noite. Josué e Dora estão fora da casa. Ele pergunta se o pai falava na carta que queria realmente conhecê-lo e Dora diz que sim. Ele diz que sabe que não. Isaías os chama para dormir.

Dora põe seu vestido novo e passa batom. Outro elemento de redundância, ou um motivo que é retomado, mas que deve ser entendido como transformação. O uso do batom reforça a mudança, antes impossível, mas agora real. Depois entra no quarto dos meninos, observa-os dormindo juntos e sai. Deixa a carta que Ana escrevera no Rio junto da carta que Jesus escrevera para ela e sai da casa. Ela anda depressa pelo conjunto habitacional. Josué acorda. Ele procura por ela e não a encontra. Ela chora ao entrar no ônibus. Ele corre pelas ruas do conjunto habitacional. Ela escreve uma carta para ele, dizendo que Jesus há de aparecer. Escreve sobre seu pai e pede que ele não esqueça que ela o fez dirigir um caminhão. Diz que

se tiver saudades, que olhe a foto que tiraram juntos, pois tem medo de ser esquecida. Josué chora ao ver o ônibus distante. Ela olha o retratinho e ele faz o mesmo. Choram em meio a sorrisos.

6 CONCLUSÃO

Ao analisar os dois filmes, e argumentar por uma expansão do conceito de redundância, ao vislumbrar divisões em partes, ao procurar entender como todos os conceitos listados nos manuais ou proclamados por Thompson são na verdade interdependentes, espero ter chegado a um ponto em que se não há uma fórmula tão simples de indicar os movimentos da trama de um filme, estes conceitos, tomados em conjunto, podem auxiliar no entendimento dos elementos necessários para o entendimento do desenho da estrutura dos mesmos.

Não posso dizer que as análises listadas aqui balizaram diretamente a construção do roteiro de *Cléo e Damião*, mas sim que os conceitos de redundância, progressão dramática, plausibilidade, verossimilhança, divisão em partes, ordenação da trama em termos de comunicabilidade, formas de estruturar a progressão dramática, todas me fizeram buscar a todo o momento uma forma de comunicação que fosse clara, mantivesse o interesse do espectador e junto a isso, procurasse comunicar o

drama de um indivíduo que não pertence, que não tem lugar certo no mundo, que busca, muitas vezes sem um sentido claro de objetivo, se colocar frente aos desafios que o mundo lhe apresenta, reagindo de forma mais emocional que racional.

Discutir a estrutura de *Central do Brasil* e *Cidade de Deus* e não comentar a de *Cléo e Damião* seria fugir de justificar meu próprio trabalho, portanto lanço aqui alguns apontamentos sobre a trajetória na construção do roteiro. Mas, lanço estes na forma de dúvidas, discussões e conclusões que justificam a forma de sua construção. Não posso, dado o envolvimento com a obra, me distanciar da mesma para analisá-la. Estou completamente tomado pelo objeto de estudo, sou e serei sempre parcial a ele. Em função disto lanço apontamentos aqui na conclusão, uma vez que o leitor deverá avaliar se estes coadunam com o material dramático colocado nas páginas no roteiro.

A primeira ressalva vai no sentido do próprio roteiro e para tanto é preciso apresentar algumas informações sobre o processo de criação. Como objeto de trabalho de tese, levei-o até uma primeira conclusão como único roteirista da obra. É esta que apresento aqui. Mas, no momento em que este se transformou em projeto de produção, busquei dividi-lo com outra pessoa que julguei poderia me auxiliar a trazer um aprofundamento da personagem feminina e também me auxiliar na construção dos diálogos. Desta feita, o roteiro tem duas versões, a que está anexada aqui e que foi escrita por mim em

seu primeiro e segundo tratamentos e outra, que foi reescrita por mim depois de comentários e colaboração com Beatriz Gonçalves, dramaturga, de quem conheci uma peça curta que muito me impressionou e com quem colaborei para tratamentos posteriores do roteiro. Como produto em processo de produção, o mesmo certamente sofrerá novas alterações, não somente para adequação em termos de produção, mas como obra viva que continua a ser aperfeiçoada. Neste sentido, o roteiro final, aquele que será transposto para a tela, poderá ainda incorporar novos autores, novos créditos, pois o que me interessa não é a autoria solitária, mas o domínio do processo colaborativo, sempre no sentido de aprofundar o drama e torná-lo mais premente, mais verdadeiro e certamente mais bem estruturado.

6.1 O INÍCIO

Quando apresentei meu primeiro projeto de tese, em 2006, o roteiro proposto procurava trabalhar a construção de tramas múltiplas e não lineares. As tramas múltiplas seriam as de Palito e Damião; Ana, uma jornalista que a dupla rapta; a “formação” do soldado Jefferson, tutorado pelo Sargento Mauro e, junto a estas outras histórias havia também a de Gilvan e Gian, dois irmãos, de respectivamente, 7 e 4 anos.

O estabelecimento da ligação entre todas as histórias era um evento disparador da ação. A tomada da Boca do Irmão de Damião pelo sargento Mauro, com a execução do irmão de Damião. Josué, irmão de Damião era um traficante, alguns anos mais velho que Damião, e único que conseguia manter o irmão menor com os pés no chão. Damião nesta trama era um garotão de 17, muito impulsivo, dado a explosões e de inteligência limítrofe. Com a morte do irmão ele ficava totalmente perdido e não conseguia reagir de forma racional, lógica.

A vingança que perpetuava era cega, puramente emocional e voltada contra qualquer Policial Militar. O que movia o personagem era uma vontade de conseguir falar, comunicar aos outros o que ele e o irmão eram, de sair do anonimato. Palito, garoto manco, funcionava como a inteligência dos dois, sempre formulando as questões de lógica e encadeamento da ação da dupla e desta forma auxiliava na suspensão da descrença.

Gilvan e Gian eram dois irmãos - vizinhos da boca do irmão de Damião - que precisam sair de casa para conseguir levantar dinheiro para comprar remédio para a mãe adoentada que cuida sozinha dos dois. O cruzamento onde acabam indo "trabalhar" é em frente ao batalhão do Sargento e de Jefferson. Outro ponto de ligação entre as tramas era que – e isto era algo que os meninos não ficam sabendo – a mãe dos dois morre ao ser atingida na cama, quando o irmão de Damião é morto pelos policiais. As balas rasgam vários casebres.

Damião ao retornar para casa via o corpo do irmão sendo carregado pelos policiais, e conseguia passar sem ser reconhecido. Ficavam ele e Palito andando de ônibus sem rumo algum, até que Damião via um policial à paisana descendo do ônibus. Ele segue o policial e o mata com uma faca. Rouba sua arma, dinheiro e cartões. Ele e palito passavam então uma noite na zona, mas Damião não consegue se divertir. De Madrugada os dois continuam bebendo e ao amanhecer, cruzam com uma equipe fazendo uma gravação. Bêbado Damião se aproxima e quer conversar, a equipe o rechaça. Ao final do trabalho, quando a repórter se despede para seguir em seu próprio carro, ele e Palito a tomam de assalto, levando ela e o carro. O filme seguia a trajetória de Damião e Palito junto com a repórter Ana pela cidade de São Paulo, e terminava com a formação do Soldado Jéferson que tendo capturado Damião o executa sob o olhar do tutor, Sargento Mauro.

Com este argumento inicial, aqui bastante reduzido para não me estender demais, iniciei pesquisa relacionada aos personagens. Primeiro foram os contatos para conseguir mais informações sobre a atuação, os anseios e os códigos internos à corporação da Polícia Militar e seus membros.

A psicanalista Ieda Porchat, que trabalhou junto ao Centro de Assistência Social e Jurídica (CASJ) da Polícia Militar, atendendo oficiais da Polícia Militar, foi uma das pessoas consultadas. Com ela foi possível discutir os problemas e as posturas do oficial dentro da corporação. Com sua experiência,

Ieda pôde colocar algumas questões em perspectiva, como o sentimento de grupo, a pressão a que são submetidos os Policiais Militares e a forma como a corporação se fecha em torno de questões como corrupção, medo e avaliação do que vem a ser um bom policial.

A busca por informações sobre a ação da Polícia Militar, o comportamento de seus membros e os dramas pessoais pelos quais passam seus integrantes, me levou a procurar também trabalhos acadêmicos voltados a estudar a ação dos policiais e sua forma de pensamento. Foram vários os trabalhos consultados.

A dissertação de mestrado de Rodrigo Gainnangelo de Oliveira, pesquisando a forma com os próprios policias vêem o atendimento psicológico, procura abarcar a idéia de sofrimento e demanda por parte dos policiais (Oliveira 2005).

Outra dissertação de mestrado estudou a permanência de padrões de conduta autoritários na corporação para entender sua inserção e permanência na ordem democrática (Neme 1999).

Como parte da pesquisa sobre a atuação da Polícia Militar do Estado de São Paulo, o livro fundamental de Caco Barcellos, *Rota 66*, apresentou uma visão da corporação e a atuação criminosa de seus membros, ainda que o livro trate de eventos deslocados no tempo (Barcellos 2004). Barcellos é autor de outro livro pesquisado também - apesar de não tratar da facção paulista do crime, e se concentrar mais na atuação criminosa no Rio de Janeiro - *Abusado*, revela as expectativas, a vida e

a conexão sinistra entre o crime, a polícia e a política (Barcellos 2009).

Foram feitas entrevistas com ex-policiais militares, nomes dos quais não listo aqui, pois não se trata de um relato jornalístico, nem de elencar fatos reais, mas sim, o espírito de corpo da entidade, a ligação dos atos dos policiais com o que denominam de justiça, e a lógica com a qual justificam ações de extermínio. De forma mais institucional, foram entrevistados capitães em serviço, oficiais e soldados, e também a Seção de Comunicação Social no Comando Geral da Polícia Militar do Estado de São Paulo. Com esta ação recebemos alguns vídeos que a corporação julga serem importantes para divulgação do trabalho da Polícia Militar junto à sociedade. Um exemplo deste tipo de vídeo institucional é Preleção (DVD, 1997, 8 minutos), uma produção da produtora Áudio e Vídeo em co-produção com a Polícia Militar do Estado de São Paulo.

O argumento sofreu alterações ao longo de 2007 e 2008, para incorporar as ações do PCC e o ataque ao sistema prisional, Polícia Militar, Bombeiros e sociedade Civil em maio de 2006. Comecei então a pesquisar a atuação do PCC.

Com o trabalho da antropóloga Karina Biondi, pude ter acesso à lógica de atuação do PCC, sua reestruturação e as alterações pelas quais o movimento tem passado nos últimos anos. A dissertação de Karina, um trabalho longo e exaustivo com acesso a fontes diretas, foi muito importante para

entender o processo de construção do comprometimento entre os membros do PCC. Importante também, pois houve, como a autora realça em sua dissertação, uma mudança de paradigma, uma vez alterado o estatuto do PCC para incluir uma quarta palavra em seu mote máximo: Paz, Justiça, Liberdade e Igualdade (Biondi 2009). Além de poder ler sua dissertação antes de sua publicação, Karina gentilmente se dispôs a algumas entrevistas para que eu pudesse lhe dirigir questões específicas sobre a atuação do PCC e de certa forma delimitar a atuação do personagem Damião.

Outra fonte de pesquisa importante sobre a atuação do PCC foi o Jornalista Josmar Jozino, vulgo Caveirinha, homem franzino e fumante contumaz, Josmar iniciou sua carreira no já extinto Notícias Populares, e atualmente é repórter policial do Jornal da Tarde. Josmar é autor de *Cobras e Lagartos*, livro que escreveu logo depois de receber ameaças de morte, supostamente feitas pelo Primeiro Comando da Capital (Jozino 2005). Nele, Josmar narra a trajetória do PCC e diferentemente de outros livros de fundo jornalístico, se insere na narrativa. Profundo conhecedor da vida nas cadeias paulistas, Josmar teve como fonte primordial as mulheres dos líderes do PCC e por sua atuação em prol de condições mínimas para os presos, chegou a ter trânsito com os líderes do movimento. Josmar também me cedeu para leitura à época o manuscrito do que viria a ser seu segundo livro, *Casadas com o Crime*, onde narra várias histórias de mulheres que de diversas maneiras

acabaram associadas ao crime, ou presas por se associarem a homens ligados ao crime (Jozino 2008). Josmar foi entrevistado e em muitas ocasiões seu conhecimento serviu de baliza para comportamentos plausíveis para os personagens.

O livro de Fátima de Souza – *PCC a facção*, foi outra fonte de informação sobre atuação do Partido do Crime e narra, em detalhes o desenvolvimento do PCC até os ataques fatídicos em São Paulo (Souza 2007).

Já o livro de Percival de Souza(Souza 2006), apresenta um relato bastante detalhado da ação jurídica contra o PCC e narra inclusive sua ligação com o crime organizado em alguns países da América Latina.

As mudanças no argumento original trouxeram a eliminação da trama paralela com os meninos Gilvan e Gian, a transformação da Jornalista em uma atriz atuando na periferia em uma ONG que oferece cursos de teatro para a população carente. O irmão de Damião passou de traficante a mecânico, e não mais um irmão de sangue, mas adotivo. A história da forma como Damião é passado aos pais de Josué, foi dado de realidade incorporado à ficção.

Minha maior preocupação no trato com esta história foi, de um lado, não deixar que os eventos dos "ataques do PCC" tomassem a frente da narrativa. Eu não queria fazer um filme sobre o PCC ou um relato colado na realidade. Mas, incorporar ao reverso uma trama bastante clássica, a do herói reticente, transformando aqui o bem último em morte, a coragem finalmente

encontrada em negação da vida. Ao mesmo tempo, não queria um filme para baixo, com um final totalmente negativo. Acredito que este pequeno alento necessário para tornar o drama palatável está expresso no epílogo, na cena em que Palito finalmente dança, apesar de sua manquidão.

Por fim, gostaria de acreditar que a trama ora proposta é regida por regras claras de causalidade, que a redundância é incorporada como instrumento para prenúncio, para causas pendentes, como motivos e que a inteligibilidade da mesma tenha sido uma meta não somente buscada com afinco, mas espera-se atingida.

7 CLÉO E DAMIÃO – ROTEIRO DE LONGA-METRAGEM

Segundo tratamento – Julho de 2009

EXT. ESTRADA DO ALVARENGA -- NOITE

Um CACHORRO BRANCO em posição de ataque. Um holofote o ilumina de frente. É uma luz dura, luz de refletor de viatura policial.

Vemos as pernas de um homem em pé ao lado do cão. O cão se lança para o ataque em direção à câmera e é abatido a tiros.

UM, DOIS, TRÊS TIROS.

ÂNGULO NO cão caído com a respiração falhando.

Refletido nos olhos do animal vemos o vulto de um POLICIAL MILITAR apontando sua arma para o HOMEM que estava ao lado do cão. O Policial dispara, o homem vai ao chão e leva mais dois tiros.

INT. PRESÍDIO MASCULINO -- DIA

Duas folhas de papel são passadas de mão em mão dentro de uma cela.

Um dos homens na cela assina na folha da frente usando as costas de outro detento como suporte. Este passa as folhas de papel para um segundo detento que também assina na frente do documento escrito à mão.

Este passa as folhas para DAMIÃO, 20, alto e negro.

Damião pega a caneta Bic já bastante usada da mão do último detento que assinou. Ele se agacha para assinar.

No texto do manuscrito pode-se ler:

Paz, Justiça, Liberdade e Igualdade.

DETENTO
O primo agora é irmão. Na pista aí, vai ter uma correria. É coisa certa e tem que ser no proceder.

DETENTO II
Tá assinado o meu aí.

Damião se levanta, devolve o estatuto para o Detento.

DAMIÃO
O meu é na humildade, que eu sou novo na caminhada e tou pra aprender com os irmãos o proceder. Mas é como tá aí, é todo mundo igual e, assim ninguém manda em ninguém.

INT. APARTAMENTO DE CLÉO E LÍVIA - DIA

CLÉO, 27, caminha rapidamente pelo pequeno corredor do apartamento. Ela ainda está acabando de abotoar a calça e fechar a blusa.

NA COZINHA

Cléo entra na cozinha, acaba de abotoar a blusa e apressada abre a geladeira. Há um postit colado na garrafa com chá gelado. Ele apanha o postit e lê:

CLÉO, O ALUGUEL ESTÁ ATRASADO. LÍVIA.

Cléo abre o refrigerador e retira o litro de chá gelado, o pão de forma e a margarina. Ela passa margarina rapidamente no pão e engole o chá.

Cléo se debruça na bancada da cozinha. Há um aparelho de telefone na bancada. Ao lado dele um bloco de anotações. Cléo coloca o copo de chá ao lado do bloco.

Vemos o nome de Cléo, escrito à mão, no bloco e um recado deixado por Lívia.

Cléo, nervosa, balbucia algumas palavras, faz um movimento circular com a cabeça e estica braços e pernas. Ela se concentra nisso enquanto pega o copo de chá e o coloca na pia para sair.

Cléo sai da cozinha e vemos o bloco de recados.

O texto do recado: Geraldo quer falar com você. Ligou várias vezes. PS: eu paguei o aluguel de novo.

EXT. BATALHÃO DA PM -- DIA

CABO JOILSON, 36, conversa com SOLDADO SOUZA, 30, ao lado da única BLAZER estacionada na frente do batalhão.

JÉFERSON, 19, calça de tergal e camiseta, com uma mochila vazia nas costas, caminha até a frente do batalhão e pára.

Ele observa o movimento, os dois policiais conversando.

Cabo Joilson percebe a presença de Jéferson. Os dois se olham, o Soldado Souza encara Jéferson também.

Jéferson finalmente se movimenta para entrar no batalhão.

Os dois o seguem com os olhos enquanto ele caminha.

INT. OFICINA E CASA DE JOSUÉ -- DIA

A oficina é pequena. O espaço utilizado é o vão na base de uma casa construída em vários andares que acompanham o terreno escarpado e inclinado.

Na oficina há dois carros parcialmente desmontados.

JOSUÉ, 28, branco, está debruçado sobre o motor de um Monza. Ele retira uma peça e a lava numa lata com gasolina. Ouvimos um carro estacionando próximo, a porta se abrindo.

JOVEM 1
Aí, primo.

Josué se volta.

Dois jovens estão parados à frente da oficina. O Jovem 1 de pé ao lado da porta aberta do motorista de um Astra.

Josué coloca a lata com gasolina de lado.

JOVEM 1 (CONT'D)
Primo, tá precisando de umas peças, um motor novo, assim, na responsa, coisa de mil reais?

JOSUÉ
Mil reais não compra um motor de Astra.

JOVEM 1
Como é que é? Na firmeza, o carro é bom.

Josué se volta para o trabalho.

JOSUÉ
Olha aqui, acho que vocês erraram. Aqui na minha oficina a gente não trabalha com Astra, na rua de baixo me parece que tem duas oficinas, lá um motor vale mil reais.

Os dois jovens se entreolham, olham o entorno e finalmente percebem que vieram ao lugar errado. Sem nada dizer os dois entram no carro e saem cantando pneu.

EXT. RUA DA CASA DE JOSUÉ -- DIA

O Astra passa e revela EDILENE, 26, caminhando do outro lado da rua. Ela cruza a rua e se encaminha para a oficina de Josué.

INT. OFICINA E CASA DE JOSUÉ -- DIA

Josué acaba de encaixar a peça que havia limpado com gasolina. Ele ouve alguém se aproximando e se vira para pronto para responder aos jovens do carro novamente, mas ele vê Edilene.

EDILENE
O que foi com o Astra ali, não gostaram do serviço?

Josué limpa as mãos com gasolina e vai até Edilene.

JOSUÉ
Eles só vieram no lugar errado, queriam vender algo que não era deles, sabe como é.

Ele abraça Edilene.

EDILENE
Vai sujar minha roupa.

JOSUÉ
Se vai casar com mecânico, vai ter que comprar muito sabão.

Os dois se abraçam no canto da oficina.

EDILENE
Você pegou os convites?

JOSUÉ
Ia fazer isso agora, precisava terminar esse aí.

EDILENE
(enquanto se beijam) Deixa que eu passo lá. Você fica e lava bem essa graxa aí, que eu quero ver você bem bonito.

Josué a aperta, mas ela o afasta um pouco.

EDILENE (CONT'D)
E quero ver o seu Juventino lá também.

JOSUÉ
Você não tem jeito.

Edilene beija Josué interrompendo sua fala.

INT. BATALHÃO DA POLÍCIA MILITAR -- DIA

Jéferson caminha pelos corredores até encontrar o P4 - almoxarifado e registro de armas.

INT. BATALHÃO DA POLÍCIA MILITAR, P4 -- DIA

Do lado de fora de um balcão fechado por grades, Jéferson estende um canhoto para o atendente. O ATENDENTE, também policial militar, se volta para recolher alguma coisa. Ao fundo vemos uma ESCREVENTE FARDADA.

JÉFERSON
Senhor... era pra vir semana passada, assim eu tinha tempo de passar.

O atendente entrega um pacote a Jéferson que abre o pacote - é seu uniforme de PM.

Jéferson percebe então que faltam dois botões na camisa.

JÉFERSON (CONT'D)
Sem passar até dá, mas sem dois botões não. Eu ganhei por merecimento, tem que ser fardamento correto...

O atendente volta com um coldre de couro, uma caixa de munição e um revólver calibre .38. Ele dispõe os objetos no balcão sem cerimônia e rapidamente coloca na frente de Jéferson um documento a ser assinado.

Jéferson empurra o documento de volta para o atendente.

JÉFERSON (CONT'D)
A camisa tá sem botão.

O atendente pega o revólver e abre o cilindro, evidenciando que este está sem balas.

ATENDENTE
O revólver também está sem munição, você quer que eu coloque pra você?

A escrevente fardada é toda risinhos ao fundo. Jéferson coloca a camisa de volta no balcão e a empurra na direção do atendente.

JÉFERSON
Eu quero outra camisa, uma com todos os botões.

INT. CPT -- DIA

Close em Cléo. Ela está concentrada e começa a mover os lábios abrindo a boca, arregalando os olhos, forçando caretas.

Ela está fazendo exercícios de relaxamento.

Vemos agora que Cléo está na coxia, atrás dela vemos mais ALGUMAS ATRIZES, todas aguardando sua vez.

Os sons são confusos, percebemos que no palco, fora de vista há um teste sendo feito. Ouvimos a voz de uma atriz mas não identificamos as palavras, nem qual é o texto do teste.

Cléo olha para o palco, a atriz que acaba de ser testada encara alguém em direção à platéia.

DIRETOR
Muito obrigado.

A atriz sai do palco e passa por Cléo.

DIRETOR
Cléo Dias.

Cléo segue para o palco.

INT. PRESÍDIO MARCULINO -- DIA

Em uma fila organizada próxima a um guichê, estão dententos aguardando a entrega de suas Cartas de Saída Temporária. O dentento à frente de Damião recolhe sua carta da mão de um funcionário. Damião se adianta e encara o funcionário.

DAMIÃO
Damião Santos Silva.

O funcionário mecanicamente busca pela carta em uma pilha. Ele encontra, assina uma lista, vira a mesma para Damião.

FUNCIONÁRIO
Se não souber escrever, é rolando dedão e xis.

Damião pega a caneta presa por um cordão. Uma caneta cortada ao meio para ficar bastante pequena. Ele assina a lista.

O funcionário checa a assinatura e um documento com foto, depois entrega a carta a Damião.

DAMIÃO
E os meus documentos?

(CONTINUED)

CONTINUED:

FUNCIONÁRIO
É lagarto mesmo, e vamos deixar você sair com RG, que nem se fosse gente?

Damião recolhe a carta onde se lê "Dia das Mães", e a coloca no bolso da camisa.

INT. BATALHÃO DA PM -- DIA

Jéferson está postado à frente de um painel no corredor principal do edifício. Ele procura seu nome e encontra-o na lista de escala do sábado, 13 de maio de 2006.

TENENTE BRANDÃO, 38, passa no corredor e percebe que Jéferson é antigo (novato).

TENENTE BRANDÃO
Soldado!

Jéferson se volta, e ao ver o oficial, se coloca em posição de sentido. A camisa fica aberta, pois faltam dois botões.

JÉFERSON
Sim, senhor.

TENENTE BRANDÃO
Isso aqui tá cada vez mais avacalhado. Você é sangue novo. Tenho muita preocupação com sangue novo, mas abotoa esta camisa, isso é uma desgraça.

SARGENTO MAURO, 38, caminha até o Tenente Brandão e se apresenta a ele. O tenente vê Mauro e fica ainda mais nervoso.

TENENTE BRANDÃO
Porra sargento, tua área só me fode, agora deu aí que roubaram dinamite lá na pedreira. Assim não dá, tem que ter solução.

O Tenente segue pelo corredor. Sargento Mauro encara Jéferson que tenta fechar a camisa sem os dois botões. O sargento ri de Jéferson e depois segue o Tenente.

INT. CPT -- DIA

De costas para a câmera, uma atriz estica os braços e faz seu aquecimento. Pelas cortinas laterais do palco, vemos Cléo que acaba de fazer seu texto. Ela abaixa a cabeça, e depois se estica, saindo do personagem.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Ela olha para frente, para uma platéia que não podemos ver. Há um momento desconfortável de silêncio.

DIRETOR
Cléo, não é? Cléo Dias, é isso?

Cléo meneia com a cabeça. Na platéia, somente o diretor e ao seu lado um assistente com uma prancheta onde faz anotações. Só vemos as suas silhuetas, a luz não deixa vê-los por completo.

DIRETOR (CONT'D)
Eu nem sei porque eu ainda faço isso. Eu dou meu tempo, eu escuto, eu vejo, eu posso até dar alguma direção, pedir uma abordagem diferente, alterar o sentido daquilo que o personagem deve querer na cena....

Cléo tenta ver o diretor cobrindo os olhos para barrar a luz. Não consegue. Abaixa a mão e encara a platéia.

DIRETOR (CONT'D)
Mas aqui minha filha, aqui não dá. Eu vou te dar um conselho que acho que ninguém teve coragem de te dar até agora. Talvez assim você pare de desperdiçar o seu tempo, o nosso tempo. Você não vai fundo, você burocratiza, você se guarda toda, isso não é atuar. Talvez tenha até empenho, mas o que falta é TA-LEN-TO E TALENTO É SABER SE JOGAR, SE DAR, ARRISCAR.

Impassível, ela encara o diretor.

Vemos Cléo agora a partir da coxia, o som das palavras do diretor começam a sumir.

Vemos a preocupação das outras atrizes que estão se preparando para entrar no teste. Todas estão nervosas.

INT. CASA DE JOSUÉ -- FINAL DA TARDE

JUVENTINO, 52, atarracado e com a barba mal feita, está no quarto acabando de colocar um terno puído.

SOM DE CHUVEIRO ELÉTRICO.

Juventino se olha no espelho do armário do quarto, retira um pente do bolso interno do paletó e penteia seu pouco cabelo.

CONTINUED:

Ele gosta do que vê. Sorri para si mesmo, passa o dedo nos dentes depois caminha até a cama e recolhe uma Bíblia no criado mudo.

Juventino sai do quarto com a Bíblia nas mãos. Ele vê a porta entreaberta do banheiro. Há alguém tomando banho. Juventino passa de fininho pela porta do banheiro, tentando não ser percebido.

INT. BANHEIRO DA CASA DE JOSUÉ -- FINAL DA TARDE

Água quente esfumaça o ambiente. Josué está esfregando fortemente uma barra de sabão em seu braço, tentando remover a graxa que teima em não sair.

Josué escuta um barulho no corredor. Ele puxa a cortina de plástico.

JOSUÉ
Pai, pai. É o senhor?

INT. CASA DE JOSUÉ - FINAL DE TARDE

Juventino abre a porta da frente procurando não fazer barulho.

JOSUÉ
Pai?!

EXT. CASA DE JOSUÉ -- FINAL DE TARDE

No corredor lateral da casa, vemos TIMÃO, um cão pastor alemão de pêlos brancos. O mesmo da cena inicial do filme.

Juventino afasta Timão que tenta brincar com ele.

JUVENTINO
Sai, filho do cão.

Quando escuta o chamado do filho, Juventino se apressa e passa logo para fora, fechando a porta atrás de si.

Juventino desce apressado a escada lateral da casa, carregando a Bíblia na mão direita.

Timão late.

INT. ÔNIBUS -- DIA

O ônibus percorre uma avenida da periferia de São Paulo. Com um giro do filtro polarizador passamos a ver o rosto de Damião refletido no vidro do ônibus. Ele observa a cena pela janela.

CONTINUED:

Algo lhe chama a atenção no banco da frente.

Uma jovem mãe brinca com seu bebê.

EXT. AVENIDA DE SÃO PAULO -- FINAL DA TARDE

O trânsito é intenso, vemos o ônibus ao lado de um ponto. Uma massa de gente procura subir, alguns poucos passageiros descem. Estamos no meio de um congestionamento.

EXT. TRÂNSITO -- FINAL DA TARDE

ÂNGULO EM Cléo que fuma nervosamente na direção do seu Palio. Ela abre a janela do motorista e sopra a fumaça para fora.

Cléo aperta a buzina, o trânsito é intenso, todos os carros estão parados.

Ela não se contém e extravasa a raiva contida depois dos comentários no teste.

CLÉO
Filho da puta, filho da puta, filho da puta, FILHO DA PUTA.

ÂNGULO NO carro, agora por trás, vemos o carro imóvel em meio a um congestionamento monstro, podemos discernir o movimento de Cléo e ouvir seus gritos que aos poucos são soterrados pelos sons do congestionamento.

INT. BAR COM MÚSICA AO VIVO -- NOITE

No pequeno palco de um bar com música ao vivo, vemos 4 músicos sentados tocando um chorinho. Os músicos são, GILVAN, 24, que toca o VIOLÃO DE 7 CORDAS, GIAN, 22, que toca o VIOLÃO DE 6 CORDAS, Mano, 29, que toca BANDOLIN e CIDO, 19, que toca SURDO. Uma cadeira está vazia no palco, em cima dela um CAVAQUINHO.

A platéia é pequena, não mais que 10 mesas. As pessoas bebem e conversam, algumas prestam atenção à música sendo tocada.

Jéferson, carregando sua mochila, passa pelas mesas e sobe ao palco, passando por trás dos colegas para se sentar na cadeira vazia.

Jéferson coloca a mochila atrás de sua cadeira e apanha o cavaquinho.

Os colegas sorriem.

Jéferson testa o cavaquinho e aguarda o momento na música em que poderá entrar.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Jéferson e Gilvan se entreolham. É a deixa para Jéferson, ele entra na música com um solo e abre um enorme sorriso.

EXT. PONTO DE ÔNIBUS EM FRENTE À PADARIA -- NOITE

Na frente do ponto de ônibus, do outro lado da avenida vemos uma rua de terra, ladeada por um parque de diversões fechado e, do outro lado, a padaria Sabor de Mel.

Um ônibus pára no ponto. Damião desce e com o movimento do ônibus descortina-se a padaria e o parque de diversões.

Damião observa o trânsito da avenida e atravessa, parando na esquina ao lado da padaria.

Vemos a padaria. Há pouco movimento de entra e sai. Percebemos que o dono da padaria, PORTUGUÊS, 52, postado atrás da caixa registradora, oberva o interior da padaria e se volta para olhar para a rua.

O Português vê Damião.

Sentado numa mureta ao lado da padaria, um GAROTO, 12, pula ao ver Damião. Ele corre em sua direção.

O garoto chega até Damião e lhe diz alguma coisa. Damião olha para ele.

O Português fica atento, observando a cena.

DAMIÃO
Pode falar que ninguém manda em mim, não. É na responsa, todo mundo igual. Eu faço o meu e não tem outra. Vai.

O garoto sai correndo em direção ao parque de diversões. Ele entra por um buraco na cerca e corre por dentro do parque.

Um freguês chama a atenção do Português.

PORTUGUÊS
Pois espera um pouco, afoito assim... ô Freitas, troca isso aqui.

FREITAS, 45, funcionário da padaria, trajando um avental azul, recolhe um saco de papel do Freguês e volta para trás do balcão.

O Português recolhe o papelzinho com o valor a ser pago junto com o dinheiro do cliente.

CONTINUED:

Antes de fazer troco ele pega o telefone e disca. Ele olha novamente na direção de Damião, antes de falar ao telefone.

CLIENTE
O Portuga, tou com pressa.

PORTUGUÊS
(para si)
Vaso ruim não quebra mesmo.
(para o cliente)
Espera um pouco...

Ele devolve o troco, o cliente sai e o Português olha novamente na direção de Damião, mas ele não está mais lá.

INT. CONGREGAÇÃO CRENTE -- NOITE

A igreja não é grande, mas está cheia. O PASTOR, 38, está se dirigindo à plateia.

PASTOR
Orar sem evangelizar é como ter um detonador na mão, mas não ter a dinamite. Agora, com a dinamite... com a dinamite é uma explosão, é notável, é visível.

O pastor olha para Edilene que está ao lado de Josué, na lateral do palco da igreja. Eles trocam olhares, Edilene sorri. Ela está de mãos dadas com Josué.

PASTOR (CONT'D)
O detonador pode estar escondido, pode estar distante do alvo. Quando você ora, você pode estar no seu quarto, na sua casa ou num lugar oculto, mas suas orações tem um efeito DEVASTADOR. É uma explosão que ninguém contém. Depois de ouvir o evangelho, as pessoas aceitam Jesus.

O pastor faz sinal para Edilene. Ela e Josué caminham até o pastor. Ele os abraça.

PASTOR (CONT'D)
(para eles)
Vão se casar? Trouxeram os convites? Posso anunciar?

Edilene e Josué meneiam que sim com a cabeça. Edilene está esfusiante.

CONTINUED:

O pastor sorri para os dois, cumprimenta Josué efusivamente. Ele se coloca entre os dois, um braço em volta de cada um e se reporta para a platéia.

PASTOR (CONT'D)
Aqui está o exemplo do que eu acabo de dizer.

O pastor continua seu anúncio, nos afastamos e não ouvimos mais o que ele diz. Instadas pelo Pastor, as pessoas da platéia se levantam para orar.

EXT. CASA DE JOSUÉ -- NOITE

Damião caminha pela rua. Vemos a grade da oficina de Josué que agora está fechada.

Timão está dentro da oficina. Um PEDRESTE passa na frente da oficina, Timão pula na grade e late, o PEDRESTRE se sobressalta e desvia alguns passos para a direita.

Damião se aproxima da grade, Timão de início late.

DAMIÃO
Timão, Timão, vem cá Timão. Isso, sou eu.

Damião afaga Timão pela grade, o cachorro fica esfuziante, salta quando Damião o larga e olha para um vão entre a grade e o teto da oficina.

Damião se esgueira por entre a grade e pula para dentro da oficina.

INT. OFICINA DE JOSUÉ -- NOITE

Ele brinca com Timão, os dois fazem truques juntos. Damião levanta a mão esquerda e Timão rola para o lado e se faz de morto.

Depois Damião dá um comando a Timão.

DAMIÃO
Pega, pega o coxinha.

Timão avança sobre a grade e late muito.

Damião sobe a escada lateral e chega até a porta de entrada da casa.

A porta está trancada.

CONTINUED:

Damião se agacha e afasta Timão para conseguir levantar uma pedra na escada, que revela um pequeno buraco.

Ele retira a chave da casa deste buraco.

INT. CASA DE JOSUÉ -- NOITE

Damião fecha a porta atrás de sí. Olha e vasculha a casa.

DAMIÃO
Josué, Josué?

Ele se solta no sofá, relaxa e puxa Timão para o sofá também.

Os dois ficam brincando no sofá.

INT. BAR COM MÚSICA AO VIVO -- NOITE

O show já acabou, o movimento do bar já está bem menor.

Gilvan, Gian, Mano, Cido e Jéferson estão encostados no balcão do bar, cada um com o estojo de seu instrumento.

Mano, tem uma foto em suas mãos e a está mostrando para Cido que está bastante interessado. Cido pega a foto, fica admirado.

CIDO
É muito legal. Eu tou bacana para caralho.

Cido passa a foto para Jéferson que sorri um sorriso amarelo e segura a foto com uma mão enquanto morde um croquete com a outra.
AGORA VEMOS A FOTO:

Uma foto posada e produzida do grupo.

GILVAN
Foto e croquete não vai junto.

MANO
É agora, a gente tem que fazer isso. Sem um cd gravado não sai disso. Temo que fechar.

Os grupo se entreolha, Cido, Gilvan, Mano e Gian decididos, Jéferson hesitante.

INT. CASA DE JOSUÉ -- NOITE

A porta da entrada da casa de Josué abre e vemos Josué, que a fecha e só então percebe no sofá, Damião e Timão deitados, juntos. Damião dorme abraçado a Timão. A Tv está ligada, mas sem som.

JOSUÉ
Porra meu, quantas vezes eu num falei que esse cachorro não é pra ficar no sofá, o pai fica puto da vida.

Damião abre os olhos, se senta e empurra Timão para o chão. Timão desce do sofá. Damião esfrega os olhos.

Os dois irmãos se olham, há uma pausa e silêncio.

DAMIÃO
Faz muito tempo que eu não dormia nesse sofá, tá velho, tem calombo e o cacete, mas é um puta sofá.

Damião se levanta. Josué vem até ele, os dois se abraçam.

JOSUÉ
O sofá é assim porque você sempre fodeu com ele. Desculpa não estar aqui, mas já tinha marcado isso, não ia dar tempo de te levar.

Damião não entende. Josué retoma a conversa.

JOSUÉ (CONT'D)
A assistente social me disse que você fica até segunda, não é?

DAMIÃO
É mais ou menos isso.

JOSUÉ
Não me enrola garoto, olha aqui, vem ver isso aqui.

Timão segue os dois subindo também a escada lateral.

Josué vai na frente e chega ao final da escada, ele dá um passo no último degrau, bem mais alto do que os outros e sobe no que parece ser a laje de cima da casa dele.

Lá de cima ele chama Damião novamente.

(CONTINUED)

CONTINUED:

JOSUÉ
Sobe, aqui.

Timão passa à frente de Damião, que ri e sobe os últimos degraus.

INT. CASA DE JÉFERSON E DONA OLÍMPIA -- NOITE

Água escorre pela torneira da pia da cozinha desta casa de classe média. Louça está sendo lavada. Vemos as mãos de uma senhora de seus 50 anos lavando a louça. Ouvimos som de chave na fechadura da porta da frente.

Esta senhora é DONA OLÍMPIA, 52, ela coloca um prato de lado, retira o avental, fecha a torneira e caminha para a porta da sala.

Na sala podemos ver Jéferson que acaba de fechar a porta atrás de si. Ele está carregando sua mochila e a caixa com o cavaquinho.

Ele está meio desgrenhado e bebeu um pouco em excesso.

Jéferson se volta para a sala e vê sua mãe.

DONA OLÍMPIA
É o retrato do pai.

Jéferson se atrapalha com a mochila e o cavaquinho, tentando passar a chave na fechadura da porta.

Dona Olímpia se move para ajudar o filho. Jéferson finalmente consegue trancar a porta, pega a mochila e o cavaquinho do chão.

DONA OLÍMPIA (CONT'D)
Deixa isso comigo.

Jéferson segura a mochila e segue direto para o seu quarto.

JÉFFERSON
Deixa, mãe, deixa.

DONA OLÍMPIA
Você está bem, meu filho?

JÉFERSON
Tou bem, mãe, só preciso dormir.
Amanhã eu tou de escala.

Jéferson entra em seu quarto e fecha a porta.

CONTINUED:

Dona Olímpia retira o prato, talher e copo que estavam na mesa da sala e volta para a cozinha.

EXT. CASA DE JOSUÉ -- NOITE

A imagem vai entrando em foco até discernirmos do que se trata: a vista da favela e do Morro da Pedreira a partir deste ponto alto e privilegiado.

Como é noite, várias casas estão com suas luzes acesas. Há pouco movimento nas ruas. Ouvimos aqui e acolá, sons de uma ou outra festa, um RAP, um pagode.

Damião e Josué estão recostados cada um em uma pilastra. Não há teto na laje, e as paredes ainda não subiram. A parte de cobertura está sendo estruturada.

A noite está bastante estrelada. Os dois irmãos tem as estrelas acima como teto.

Damião dá uma tragada em seu cigarro. Josué toma um gole de refrigerante e passa a garrafa de dois litros para Damião.

DAMIÃO
Nem uma cerveja?

JOSUÉ
Sabe como é ...

Os dois admiram o céu estrelado.

DAMIÃO
Tô feliz mano, ela deve ser uma boa mulher.

JOSUÉ
Tou contente, gosto muito dela. Ela é muito boa pra mim. Quer até cuidar do velho.

DAMIÃO
Ele sai com a Bíblia e passa a noite no buteco.

JOSUÉ
É, tem coisa que não muda...

Josué toma um gole na garrafa.

DAMIÃO
Mas ela vai mudar isso.

CONTINUED:

Josué se engasga e cospe a coca-cola. Os dois se olham e caem na risada. Josué lhe passa a garrafa.

DAMIÃO
Porra, eu queria algo mais forte hoje.

Há um momento de silêncio entre os dois.

JOSUÉ
Maninho, eu sei que deve estar difícil pra você. Estamos aí pra você, você sabe disso.

Damião aquiesce com a cabeça.

JOSUÉ
Foi você que marcou teu caminho e agora tem que pagá a dívida. Você vai sair dessa mais homem.

DAMIÃO
É mano, é foda, aqui eu sei que posso contar com você, você sempre teve aí para me guiar e se eu não fui na trilha certa agora eu sei, eu respeito.

Josué olha com orgulho para Damião. Parece que Damião concordou e ele fica satisfeito com isso.

DAMIÃO
Mas a gente tem que pertencer, a gente não vive sozinho, aqui na sociedade é uma coisa, é outra lá no barraco, ali tem que ser cabuloso, não dá pra deixar ninguém entrar na mente da gente. Mas eu sou senhor de mim.

JOSUÉ
Eu já te disse, se você seguir a trilha, se for correto sempre vai ter lugar aqui pra você.

DAMIÃO
Cada um tem uma caminhada, Josué, eu tenho uma cobrança aí.

JOSUÉ
Cobrança ou não, dívida todo homem tem que pagar.
(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED: (2)

JOSUÉ (CONT'D)
Escuta aqui Damião, sou teu irmão de criação, vi você sendo passado pela janela do ônibus. Vi tua mãe chegar de bicicleta, numa estrada de terra batida e te passar pela janela do ônibus para minha mãe. O ônibus já tava engatado para partir quando minha mãe ouviu o som da bicicleta velha chegando. A mãe abriu a janela, esticou os braços para fora, e alcançou você; que a menina estava levantando pra ela. Ela te pegou, um embrulhinho, uma trouxinha de pano branco, puxou o manto e você chorava feito desesperado. Eu olhei por cima do ombro dela, você me viu e parou de chorar. Se eu não te criei direito é porque eu só tinha sete anos a mais que você, e 12 quando a mãe moreu, não sou pai, mas sou o irmão que você tem.

DAMIÃO
Mano, você sempre me conta essa de como minha mãe me passou pela janela do ônibus, não quero mais ouvir isso.

JOSUÉ
Eu não quero a polícia aqui dentro dessa casa. Esse teto aqui é pra uma família e isso não se mistura com crime nem com polícia.

Josué se levanta e encara Damião.

JOSUÉ
Levanta, filho da puta.

Damião se levanta lentamente.

Josué o empurra. Damião não reage.

Josué o empurra novamente.

JOSUÉ
Vai pirralho, não te ensinei a não levar desaforo pra casa?

Josué o empurra novamente.

Damião dá dois passos para trás e quase cai.

CONTINUED: (3)

Damião se recompõe.

Josué novamente o empurra.

Damião avança sobre Josué.

Ligeiro, Josué desvia e empurra novamente Damião.

Damião fica muito nervoso e avança resoluto sobre Josué.

Josué novamente desvia, mas Damião consegue segurar seu braço.

Os dois se atracam.

Josué segura Damião e dá um forte abraço no irmão.

Os dois irmãos se abraçam.

JOSUÉ (CONT'D)
Pra falar a verdade tem um lugar onde eu ainda deixei uma garrafinha... Se o pai não tiver achado...

DAMIÃO
Agora tá falando... pega lá, pega...

Josué desce a escada lateral.

Ficamos com Damião e o imenso céu desta periferia, as luzes da favela e a noite de São Paulo.

Damião se senta na beirada da laje admirando a vista. Seus pés soltos balançando.

Josué se senta a seu lado e lhe passa a garrafa de pinga.

Os dois irmãos bebem emoldurados pelas luzes das casas da favela e da pedreira. São agora quatro pés balançando.

INT. CASA DE JÉFERSON E DONA OLÍMPIA -- NOITE

Jéferson está sentado na cama, a caixa do cavaquinho ao seu lado.

Dona Olímpia entra trazendo um prato com um sanduíche.

Jéferson guarda o cavaquinho embaixo da cama.

Dona Olímpia observa o movimento mas não diz nada.

CONTINUED:

Ela mostra o sanduíche para o filho.

JÉFERSON
Não tou com fome, mãe. Obrigado.

Dona Olímpia avança e estende o prato para o filho.

DONA OLÍMPIA
Você precisa comer algo.
Experimenta, eu fiz como você
gosta.

Jéferson concorda, pega o prato e leva o sanduíche até a boca.

Dona Olímpia olha ao redor, e encontra o que estava procurando, a mochila de Jéferson.

Ela caminha até a mochila e tira de dentro dela o uniforme do filho.

DONA OLÍMPIA
Eu vou passar isso para você.

Dona Olímpia admira orgulhosa o uniforme do filho, mas, ao sair se dá conta de que faltam botões na camisa. Ela fecha a porta do quarto.

Jéferson coloca o prato de lado e se deita na cama novamente. Ao lado da cama, na parede, descortina-se uma foto emoldurada de um homem em seus 40 anos, vestido com um terno, em um palco de restaurante, segurando um microfone. É o PAI de Jéferson.

INT. CASA DE JÉFERSON E DONA OLÍMPIA -- NOITE

Dona Olímpia está sentada na frente de uma máquina de costura. O quarto é também sua oficina.

Aqui temos vestidos sendo costurados, um armário repleto de retalhos, material de costura e vários rolos de linha multicoloridos.

Ela abre um armarinho com gavetas pequenas de onde retira vários tipos de botões.

Dona Olímpia os alinha ao lado da camisa do uniforme de Jéferson, à procura do botão ideal para repor os que estão faltando.

Ela coloca os óculos e examina um botão próximo do abajur na mesa.

CONTINUED:

Ela encontra o botão ideal e sorri.

INT. APARTAMENTO EM HIGIENÓPOLIS -- NOITE

Um canudo percorre uma carreira de pó, cocaína, esticada em cima da caixa de plástico de um CD de música.

Uma mulher passa os dedos nas narinas.

Um GRUPO DE AMIGOS está reunido ao redor de uma mesa de centro. É Cléo quem acaba de cheirar. Ela chacoalha a cabeça, sentindo o efeito do pó.

AMIGA
Cléo, como foi o teste?

ALFREDO, 34, está passando o canudo pelo espelho. Ao acabar, funga.

Cléo observa o grupo.

CLEO
O teste foi ótimo, foi super bem.

Alfredo que acaba de cheirar, se vira para Cléo.

ALFREDO
Eu acho o máximo esse negócio de teatro, agora até na periferia. Papo sério, tão assaltando citando Shakespeare.

CLÉO
Vai se ferrar, Alfredo.

INT. CASA DE JOSUÉ, IMAGEM DE SONHO -- NOITE

Uma escadaria longa e escura. Algo se move nas sombras. Uma porta ao final da escadaria é marcada por um pouco de luz.

INT. CASA DE JOSUÉ -- NOITE

Damião abre os olhos:

Pela porta entreaberta do quarto vemos a sala escura. O som que ouvimos é o do relógio na cozinha. Ouvimos passos subindo a escada lateral da casa. Uma chave gira na fechadura da porta. A porta se abre.

A luz do luar marca a silhueta de Juventino, que cambaleia para dentro da casa.

CONTINUED:

Damião vislumbra o pai cambaleando para seu quarto. Juventino entra e tromba com a mesa que teima em ficar em seu caminho. Ele a esconjura baixinho.

Juventino passa pela porta do quarto. Damião fecha os olhos e vira de lado na cama.

INT. BATALHÃO DA PM, VESTIÁRIO -- DIA

Há vários armários de metal. VÁRIOS SOLDADOS se trocam e guardam suas roupas civis. Ninguém fala com Jéferson.

Jéferson está vestindo a camisa e percebe que sua mãe colocou botões novos. Ainda assim, a camisa está apertada pois é pelo menos dois números abaixo do seu. A calça também incomoda no cavalo.

Entra o SOLDADO SOUZA, 28. Ele vê Jéferson e caminha até ele.

SOLDADO SOUZA
Ô antigão..

Jéferson se volta.

SOLDADO SOUZA
Você é o 4º homem, azar militar, vai começar de ostensiva com o Sargento Mauro.

Souza vai saindo, pára e olha de volta para Jéferson. Jéferson acaba de abotoar rapidamente a camisa e sai, ainda amarrando o coturno.

INT. BATALHÃO DA PM -- DIA

Um corredor interno leva a outro corredor externo estreito e mal iluminado. Ao fundo um pátio aberto banhado pelo sol.

O soldado Souza segue na frente e Jéferson tenta segui-lo no mesmo passo, mas ainda está tentando amarrar o coturno.

O Soldado caminha pelo pátio. Jéferson pára um instante para acabar de amarrar o coturno e vê a viatura Blazer. Souza chega até a viatura sinalizando para o Sargento Mauro que Jéferson já está vindo. Cabo Joilson está a postos ao lado do Sargento.

Jéferson se levanta e caminha para o pátio iluminado. Agora vemos que atrás da Blazer do sargento Mauro há mais uma viatura, também com 4 homens prontos para entrar nela.

CONTINUED:

Jéferson atravessa o pátio. Impaciente, o sargento entra na viatura, o Cabo Joilson assume a direção. No banco de trás vão o soldado Souza e Jéferson, que fica atrás do motorista.

A viatura do sargento sai em disparada, a segunda viatura segue da mesma forma.

INT. VIATURA DO SARGENTO, RUAS DE SÃO PAULO -- DIA

Jéferson se segura dentro da viatura que segue em alta velocidade pelas ruas de Santo Amaro.

A segunda viatura segue colada na primeira.

Sargento Mauro disca em seu telefone celular.

SARGENTO MAURO
Opa, sou eu. Recebi o recado... sim... tá certo. Não, sem problema nenhum. Tá feito.

Ele desliga o telefone, troca um olhar com o cabo Joilson. Ele de início fala a Jéferson sem olhar para trás.

SARGENTO MAURO
Soldado, hoje é o dia da tua iniciação. Você pode não entender agora, mas te garanto que depois deste final de semana, ou daqui a umas duas semanas você vai estar esperto.

Close em Jéferson que escuta atento e se segura dentro da viatura em alta velocidade.

O sargento se volta para Jéferson e o encara.

SARGENTO MAURO
Só tem uma forma de trabalhar. É em conjunto, que nem mosqueteiro.

INT. CASA DE JOSUÉ -- DIA

A TV está ligada em um programa de sábado, nada interessante, algum programa de auditório. Vemos Josué na cozinha, fazendo alguns ovos.

Josué chama por Damião. Não ouvimos sua voz, mas ele está chamando Damião para colocar os pratos na mesa.

CONTINUED:

SARGENTO MAURO
Hoje você vai aprender quem é quem na cidade, quem é bandido, quem não é. Quem só quer manter a ordem e ajudar nosso trabalho.

Damião sai do banheiro levantando a calça e, todo malemolente, caminha até o armário com os pratos.

A fala é cortada pelo som de um informe extraordinário na TV da casa de Josué.

Damião e Josué, param o que estavam fazendo e vão até a televisão. Nas imagens vemos uma base móvel da Polícia Militar, alguns planos mostram marcas de tiros na base. Uma mancha de sangue é enfocada na lateral da base.

EXT. RUAS DE SÃO PAULO -- DIA

A viatura do Sargento chega a um farol fechado. Desvia de um Palio preto parado, acelera e atravessa o farol ainda fechado.

SARGENTO MAURO
É azar militar pra você. Azar militar.

DENTRO DO PALIO

De dentro do Palio vemos a viatura cruzar o farol, fazendo com que alguns carros parem repentinamente dando passagem.

Cléo está na direção do Palio. Ela está procurando algo em sua bolsa. Finalmente encontra, um ENGOV, que ela coloca na boca e engole a seco.

Ela quase engasga quando a segunda viatura da Polícia Militar passa, com sirene e giroflex ligados, parando carros no farol fechado.

INT. CASA DE JOSUÉ -- DIA

Josué desliga a televisão e se senta à mesa para comer. Dois pratos estão feitos com arroz, feijão e ovo mexido.

Damião se senta à mesa também. Os dois começam a comer em silêncio.

JOSUÉ
Você tem alguma coisa a ver com isso aí que está acontecendo?

CONTINUED:

DAMIÃO
Pô Josué, qualquer coisa que acontece aqui a culpa agora é do Damião, assim não dá.

Josué encara o irmão.

DAMIÃO
Caralho, vai te foder. Você tá pior que teu pai, porra. Mas de um bosta bêbado a gente pode até desconsiderar.

JOSUÉ
Não fala do pai assim não.

DAMIÃO
E não é? O seu Juventino já voltou com a Bíblia de baixo do braço e a cabeça cheia de pinga?

Juventino sai do quarto, ainda vestido com as roupas de ontem.

JUVENTINO
Quem falou de mim, aí. Não admito falarem de mim pelas costas...

Ele percebe que é Damião na sala. Os dois se encaram com desagrado.

JUVENTINO
Josué, o que é que esse coisa tá fazendo na minha casa?

JOSUÉ
Calma pai, deixa, a briga não é sua.

JUVENTINO
Você é o filho do demo, coisa ruim, maldito o dia que tua mãe te passou pela janela.

DAMIÃO
É um bêbado mesmo, só vê a cana.

JUVENTINO
Ela não te queria e tava certa, você sempre foi azar, a Maria morreu é de desgosto e por tua culpa.

CONTINUED: (2)

Damião avança sobre Juventino, Josué o segura.

JOSUÉ
Cala a boca pai, volta lá pro quarto. Cala a boca.

Juventino abaixa a cabeça e atende Josué, mas continua resmungando xingamentos.

Josué segura Juventino e o dirige para o banheiro.

Juventino vê Timão no sofá da sala.

JUVENTINO
Esse cachorro não pode ficar no sofá. Sofá é lugar de gente e não de animal.

JOSUÉ
Toma um banho pai, toma um banho. Fica aí dentro.

NO BANHEIRO

Josué entra no banheiro e liga o chuveiro. O pai agora se comporta mais como um doente que não tem vontade própria e é levado pela enfermeira.

NA SALA

Damião recolhe sua mochila, deixada ao lado do sofá da sala. Afaga Timão, entra no quarto rapidamente para pegar algo e retorna para a sala.

Damião segue para a porta.

Josué saindo do banheiro percebe que Damião vai sair e vai até ele.

JOSUÉ
Não fica assim mano, ele tá cada vez pior, só bebe e dorme, nem comer mais direito ele come. Só fala bobagem, ele não é assim, ele não é isso.

DAMIÃO
É, ele não é isso não.

Damião começa a abrir a porta da casa.

CONTINUED: (3)

JOSUÉ
Damião, peraí. Olha,
(pegando uma caneta e um pedaço de papel)
Esse aqui é o telefone da Edilene. A gente vai comer uma pizza hoje de noite, eu quero te apresentar ela.

Josué coloca o pedaço de papel no bolso de Damião. Os dois se olham, Damião fecha a porta ao sair.

Josué fica encarando a porta. Timão vem até a porta e começa a arranhá-la querendo sair para ir atrás de Damião.

Josué finalmente abre a porta.

EXT. RUA DA CASA DE JOSUÉ -- DIA

O cachorro sai em disparada.

Damião já está na rua. Josué fica observando o caminho de Timão, que passa pela garagem, pula o muro lateral e alcança Damião na rua.

Damião e Timão brincam, Damião olha de volta para a casa e vê que Josué deixou Timão sair. Eles trocam olhares.

Damião segue pela rua com Timão a seu lado.

EXT. ENTRADA DOS 7 CAMPOS -- DIA

Vemos os 7 campos de futebol e atrás deles a pedreira, com suas ruas de terra que circundam este morro escarpado.

A viatura do Sargento está estacionada em um morrinho de onde se pode ter uma vista de todo o complexo.

Jéferson está postado à frente da viatura, com o Sargento ao lado desta.

SARGENTO MAURO
Pois é, o seguinte. Quem você vê ali? Será que aquele é o moleque que vai te dar um tiro? Será que é o outro elemento alí?

O sargento aponta para um garoto, depois um jovem. Daqui se avista a entrada da bairro.

SARGENTO MAURO
Você tem que saber quem é certo e quem é errado. Você não tem muito tempo para entender, senão...
(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

SARGENTO MAURO (CONT'D)
vamos vê se você sabe, ou se sabe aprender.

A viatura começa a dar marcha ré. O sargento entra. Jéferson olha para trás, mas o sargento indica que ele deve ficar no lugar.

A viatura some atrás do morrinho. Jéferson fica sozinho. Há um momento de silêncio, depois os sons começam a crescer em intensidade e sentido.

SONS DISTORCIDOS:

Uma bola chutada.

Gritos de alguns torcedores

Pisadas na campo

Depois um dos moleques olha na direção de Jéferson, um outro olha também. Eles estão distantes, mas Jéferson percebe que virou motivo de atenção para as pessoas que estão nos 7 campos e na entrada do bairro.

EXT. RUA DO BAIRRO PEDREIRA -- DIA

Damião caminha por uma ruela junto com Timão. Damião vira numa esquina, Timão corre e deixa Damião para trás.

A ruela se abre para uma área mais ampla com ruas de terra, que é circundada por botequins simples. É a entrada dos 7 campos pelo lado da favela - lado oposto ao local em que o Sargento estacionou a viatura e deixou Jéferson.

Timão entra num dos botecos.

INT. BAR DO PEDRÃO -- DIA

O bar é simples. Há um balcão e atrás dele vemos PEDRÃO, 42, o dono do estabelecimento. A mulher de Pedrão, ZIZA, 38, limpa uma das três mesas do bar.

PALITO, 17, magro e alto, está conversando com Pedrão que parece não concordar com Palito.

PALITO
Pô Pedrão, é cultura.

PEDRÃO
É R$2,50 a cerveja. Se quiser a festa, tem que pagar.

Timão se aproxima de Palito e late.

CONTINUED:

PALITO
Ô Timão, aí meu, te deixaram sair, é?

DAMIÃO
É, deixaram ele sair.

PALITO
Olha lá, se veio o cachorro, o dono tá logo atrás.

Os dois se abraçam como velhos amigos.

EXT. SETE CAMPOS -- DIA

ÂNGULO EM uma jogada de drible num dos jogos de várzea. PERUCA, 38, meio careca, é driblado com a bola entre as pernas por um rapaz de 22.

Um ESPECTADOR, 28, se levanta e grita, vendo Palito passar ao lado do campo.

ESPECTADOR
Ó lá Peruca, o Palito alí joga melhor que você.

Palito levanta o dedo médio para o espectador. Ele caminha ao lado de Damião e agora percebemos que Palito é coxo, manca da perna direita.

Damião olha para o espectador também. Faz menção de ir tierar satisfação. Incita Timão, que começa a latir, mas Palito o segura.

PALITO
Deixa disso, são uns merda...

Damião encara o espectador, que se senta constrangido. Timão late novamente.

CUT TO:

EXT. SETE CAMPOS -- DIA

Damião e Palito estão sentados num morrinho ao lado do campo. Damião abre a lata de cerveja que tem na mão, dá um gole e a passa para Palito.

DAMIÃO
Que idéia essa meu, cerveja de graça...

Damião joga um pedaço de pau e Timão vai correndo recolher.

(CONTINUED)

CONTINUED:

PALITO
Agora sou produtor cultural.

DAMIÃO
Como é que é?

PALITO
O pessoal do Juninho perguntou se eu tinha visto você, tão esperando você dar as caras lá. Tem um monte de boato rolando aí. Escutei umas coisas bem sinistras.

Timão retorna, Damião o afaga.

DAMIÃO
Tou é com vontade de largar e caí no mundo.

Os dois percebem que os jogadores nos campos param e olham em direção à entrada dos 7 campos a partir da Estrada do Alvarenga.

Damião e Palito se levantam e percebem a viatura do Sargento estacionada em cima do morrinho na entrada dos campos. Jéferson desce da viatura.

Os jogadores olham para a viatura. A viatura dá marcha a ré, e Jéferson fica sozinho em cima do morrinho.

PALITO
Quer sumir um tempinho? Vou te apresentar a minha mina, ela é a mulher mais bonita que existe. Vamos dar a volta aqui por trás.

Damião e Palito descem do alambrado e atravessam o mato que circunda o campo. Timão os segue.

EXT. RUA DO INSTITUTO CRIARE -- DIA

O Palio de Cléo estaciona na entrada de uma casa. Vemos alguns garotos e garotas, ao lado do portão, conversando.

Cléo vai até eles.

CLÉO
E aí gente, vamos entrar?

ELKE
Oi Cléo, não dá para entrar, tá trancado.

CONTINUED:

CLÉO
(já chegando na porta da casa)
Mas e o Genivaldo, ele não veio hoje?

LUIS
Faz uns dias que ele não vem. Ontem e anteontem tava fechado também.

Timão chega junto à Cléo. Ela se assusta com o tamanho do cachorro.

PALITO
Pode deixar que eu abro.

CLÉO
Palito, você é bom de arrombar também?

PALITO
Produtor tem que saber de tudo.

Palito se agacha perto da porta, levanta um vaso e retira uma chave.

Palito faz uma reverência e abre caminho para que todos entrem.

PALITO
(para Cléo)
Princesa, por favor...

Cléo ri e vê que Timão corre para Damião. Ela percebe Damião, que se agacha e afaga Timão. Ela e Damião trocam olhares.

INT. CASA DO INSTITUTO CRIARE -- DIA

Cléo está ao telefone. Ao fundo vemos os meninos e meninas se aquecendo na sala grande da casa. Todos estão falando ao mesmo tempo. Cléo não consegue escutar o que está sendo dito ao telefone. Ela gruda o aparelho à orelha.

CLÉO
Como assim? Não, não peguei teu recado, na minha casa...

Cléo se vira para os meninos e meninas.

CLÉO
Gente, silêncio por favor.

Ela volta a tentar conversar ao telefone.

CONTINUED:

CLÉO
... falou com a garota que mora comigo, ah, a Lívia?

Ela sinaliza que quer silêncio novamente.

Timão late e Damião o incita a latir novamente. Todos olham para Damião e Timão e finalmente temos silêncio. Cléo volta ao telefone.

CLÉO
Não acredito, mas assim de uma hora para a outra? Poxa, que puta irresponsabilidade. Eu tenho um trabalho aqui com eles, tem muitas horas de trabalho investidas. Horas de todos!

Cléo, estupefata, olha para o aparelho de telefone.

CLÉO
Não, eu não aceito... Pois isso é problema de vocês, arrumem outro patrocinador. Eu não posso interromper o trabalho.

Descrente, Cléo desliga e encara os meninos e meninas que estão ansiosos.

EXT. ENTRADA DOS 7 CAMPOS -- DIA

A viatura avança e vemos agora que estamos de volta ao morrinho ao lado dos campos de futebol.

Jéferson está postado no mesmo lugar. A porta da viatura se abre. Jéferson olha para trás e encara o Sargento, Joilson e Souza. Todos estão se divertindo com o medo de Jéferson. Jéferson entra na viatura.

EXT. RUA DO BAIRRO PEDREIRA -- DIA

Jéferson está de cara fechada, a viatura em movimento.

SARGENTO MAURO
A coisa é assim. Nenhum soldado joga sozinho, é tudo junto. Não tem mais você, não tem Joilson, não tem Souza, tem a equipe do Sargento Mauro.

O Sargento puxa um cigarro, mas seu isqueiro não funciona.

CONTINUED:

SARGENTO MAURO
Você tem isqueiro, soldado?

JÉFERSON
Não fumo, senhor.

SARGENTO MAURO
De que me serve você, nem fósforo o puto carrega. Joilson, vai, vamos lá para o Portuga.

EXT. RUA DO INSTITUTO CRIARE -- DIA

Cléo se despede dos garotos e garotas. Palito fica na porta e vem falar com ela.

PALITO
Cléo, o grupo vai continuar. Pode deixar, a gente vai conseguir.

CLEO
Palito, você tá super empenhado, eu sei. Vamos lá, a gente vai pensar em alguma coisa. Mesmo sem grana, eu já me comprometi.

PALITO
Você não tinha falado da gente tomar uma cerveja para comemorar fechar o espetáculo?

Melhorar fala de Palito, dois sentidos. Um é querer manter o contato com Cléo e o outro é tentar manter o que ele já tinha conseguido de intimidade com ela.

CLEO
O pessoal foi embora.

Timão chega perto de Cléo e começa a lamber seu sapato. Cléo acha engraçado.

PALITO
Então vamos nós, a gente toma uma cerveja pelo grupo.

DAMIÃO
Timão gostou de você, reconhece gente boa.

CLEO
Ele tem jeito de que gosta de qualquer um.

CONTINUED:

DAMIÃO
E a cerveja, se você não for o Palito vai morrer de amor não correspondido...

Palito enrubesce.

Cléo abre a porta do carro e indica para que entrem.

CLEO
Tá bem, mas eu não sei onde, tem alguma padaria por aqui?

Palito se senta no banco da frente, Damião vai no banco de trás. O carro arranca e Timão segue de perto.

Vemos o carro de Cléo seguir pela rua e Timão acompanhando exatamente no mesmo ritmo ao lado da janela do passageiro, seguindo a mão de Damião, estendida para fora.

Cléo ri da destreza com que Damião mantém Timão acompanhando o carro.

EXT. RUA PRÓXIMA - DIA

Na rua, algumas mães passam apressadas, puxando seus filhos pelo braço.

Cléo passa ao lado de um barzinho de esquina, mas este começa a ser fechado.

Cléo pára o carro e Damião desce e vai falar com o DONO DO BAR. O dono entra no bar e volta com algumas latas de cerveja num saquinho plástico, que entrega a Damião, e depois baixa a porta do bar.

DAMIÃO
Acho que não vai rolar um bar agora, mas que tal uma vista?

Cléo não entende. Damião assobia para Timão que vem logo atrás.

Damião levanta o banco da frente para que Timão possa entrar no carro.

DAMIÃO
(para Cléo)
Posso?

Cléo meneia que sim. Damião indica para que Timão entre. O cão entra no carro.

CONTINUED:

O carro segue pela rua.

NO CARRO

DAMIÃO
Entra aqui à direita, olha ali a passagem.

Ao dobrar a rua, vemos já a entrada da pedreira. Uma das cercas de arame está no chão e há uma passagem aberta.

DAMIÃO
Dá para entrar com o carro.

Cléo hesita.

DAMIÃO
Vale a pena.

EXT. PEDREIRA - DIA

O carro de Cléo segue pela ruela de terra que circunda a pedreira. O carro sobe levantando poeira.

Ela olha pela janela e vemos o tapete de casas, casebres e edificações de uma típica periferia de São Paulo.

Damião, do banco de trás, observa a nuca de Cléo.

Cléo sente que está sendo observada, passa a mão no pescoço e se volta para ver Damião.

Timão tenta colocar a cabeça para fora do carro.

O carro dá mais uma volta no morro da pedreira.

Ao chegar ao topo, vemos um favela que toma o morro ao lado da pedreira e uma avenida larga do outro lado.

Cléo estaciona.

Todos descem do carro. Damião distribui as cervejas. Damião abre a sua lata e coloca um pouco na mão para dar para Timão.

CLEO
Ele bebe cerveja?

Cléo ri, Damião dá mais um pouco de cerveja para o animal. Cléo faz o mesmo. Timão toma cerveja na mão dela.

INT. CASA DE JOSUÉ -- DIA

Josué sai do banheiro enrolado numa toalha. Ele entra no quarto, sua roupa está disposta sobre a cama. Faltam as meias, e ele as procura numa cômoda.

Josué percebe algo em cima da cômoda. Ao pegar o papel vê se trata da:

CARTA DE SAÍDA TEMPORÁRIA DE DAMIÃO.

JOSUÉ
Puta moleque irresponsável.

EXT. PADARIA SABOR DE MEL -- DIA

A viatura do Sargento está estacionada na frente da padaria, Jéferson e Souza estão postados de guarda do lado de fora.

Jéferson está incomodado com a calça que está apertada no cavalo.

EXT. MORRO DA PEDREIRA -- FINAL DO DIA

Cléo está olhando para Damião, que bebe um gole de cerveja na lata.

DAMIÃO
Tem música nesse carro?

CLÉO
Tem sim.

Cléo entra e liga o som do carro. Ela escolhe um CD de música instrumental. Damião e ela trocam olhares. Palito começa a perceber um clima entre os dois.

PALITO
Cléo, tem um som agitado?

CLÉO
Palito, você tá sempre acelerado.

Cléo procura por algum outro CD e coloca um CD de música lounge árabe.

O som ecoa na pedreira. O sol está se pondo.

Os três se encostam no capô do carro e ficam admirando a vista escutando o som do carro.

DAMIÃO
E o instituto, acabou?

(CONTINUED)

CONTINUED:

CLEO
Hoje é um dia muito difícil. Mas é tudo muito chato, deixa pra lá.

Timão late e se levanta, algo lhe chamou a atenção. Ele sai em disparada morro abaixo, em direção à avenida.

DAMIÃO
Talvez pro Timão seja chato, pra mim não é não. Me conta...

Cléo sorri e os dois continuam a conversar, isto é, Cléo fala e Damião escuta, embevecido pela figura dela.

EXT. RUA DO BAIRRO PEDREIRA -- PÔR-DO-SOL

Josué caminha pela rua, pára e assobia, chamando Timão.

Ele aguarda para ver se escuta algo, algum latido, mas nada.

Josué cruza a rua que dá entrada aos 7 campos. Ao fundo, o bar do Pedrão.

EXT. PEDREIRA -- PÔR-DO-SOL

Cléo e Damião estão já de corpos mais próximos, reclinados sobre o capô do carro de Cléo.

Palito está dentro do carro e acende os faróis. Ele escolhe um funk, e aumenta bastante o som.

PALITO
Vocês já viram manco dançar?

Cléo e Damião se voltam para Palito que agora se posta à frente do carro, iluminado pelos faróis acesos.

DAMIÃO
Não sabia que você dançava.

CLEO
No espetáculo o Palito faz uma coreografia, ou disse que ia fazer.

Palito ensaia os primeiros passos para sua platéia.

PALITO
Eu disse que ia fazer, eu te prometi, lembra? Se você saísse comigo para tomar uma cerveja eu dançava na peça.

CONTINUED:

CLEO
Você e o Palito são amigos faz tempo?

Damião e Palito batem as mãos.

DAMIÃO
Vocês já foram pra Mongaguá? É praia ne? Conhecem?

PALITO
Eu nunca entrei no mar.

CLEO
Sério?!

DAMIÃO
Não zoa não, eu também não.

CLEO
Monagaguá eu não conheço.

Damião abre um outra cerveja e levanta a lata.

DAMIÃO
Então tá, aqui vai, vamos descer e passar o dia com o pé na areia?

Os três se entreolham, parecem concordar.

CLEO
Mas agora? Eu não tenho biquíni. Assim de repente parece loucura.

DAMIÃO
A gente compra, gasolina eu pago, a gente nada, come, toma caipirinha. Aproveita o domingão.

Cléo hesita.

PALITO
Tem que arriscar, às vezes, é seguir e dançar.

Os três se entreolham. Sorriem, concordando com a loucura.

Palito super animado, começa a dançar uma dança meio desengonçada. Uma perna não acompanha a outra. Cléo e Damião se divertem.

CONTINUED: (2)

Palito percebe que Cléo e Damião estão cada vez mais juntos, e faz uma dança ainda mais radical. Mas, na troca de um dos pés, se confunde e acaba indo ao chão.

Palito cai. Cléo e Damião riem. Damião vai ajudar o amigo a se levantar, Cléo abaixa o som do carro, que estava muito alto.

DOIS TIROS ECOAM

Ao ajudar a levantar Palito, Damião procura ver de onde vem o som dos tiros.

Damião vê, na avenida abaixo, uma viatura da Polícia Militar, parcialmente encoberta por um edifício. É a viatura do Sargento Mauro.

Um soldado entra na viatura e esta se desloca, revelando uma mancha branca no asfalto.

Palito e Cléo também olham tentando identificar o que possa ser.

Agora vemos com mais clareza, é um cachorro branco estirado no chão.

Damião despenca morro abaixo correndo.

Palito e Cléo ficam na rua de terra da Pedreira.

Damião corre pelo mato alto, saltando alguns obstáculos no caminho.

Cléo e Palito se voltam e entram no carro de Cléo.

EXT. AVENIDA DA PEDREIRA -- NOITE

Timão está estirado ao lado da guia do canteiro central da avenida, envolto por uma poça de sangue.

Damião pára do outro lado da rua e hesita antes de atravessar.

Damião caminha até seu cachorro. Damião coloca a mão para ver se Timão está respirando. A respiração de Timão falha. O cão morre.

A luz do farol do carro de Cléo ilumina Damião. Agora vemos que Damião pegou Timão no colo.

Cléo pára o carro ao lado dos dois. Palito desce do carro.

CONTINUED:

CLEO
Eu não entendo, o que aconteceu?

Palito vê algo próximo de Timão, ele se agacha e recolhe um pé de sapato preto. Há outra poça de sangue ao lado do sapato.

Damião se levanta carregando Timão.

CLEO
Aonde você vai?

DAMIÃO
Eu não sei, não sei, não sei o que fazer.

CLEO
Você não quer levar ele até o veterinário?

Damião desentendido, olha para Cléo. Palito levanta o sapato sujo de sangue.

INT. CARRO DE CLÉO -- NOITE

A luz vinda dos postes na rua ilumina a cabeça de Timão que está no colo de Damião. A cabeça do animal entra e sai da luz.

Damião levanta a cabeça.

DAMIÃO
Vira aqui.

O carro de Cléo dobra a esquina.

Cléo olha para trás, para ver Damião.

EXT. RUA DA CASA DE JOSUÉ -- NOITE

O carro de Cléo estaciona na frente da casa.

Damião desce do carro carregando Timão.

INT. CASA DE JOSUÉ -- NOITE

A porta se abre e Damião carrega Timão para dentro. Atrás dele vêm Palito e Cléo.

Palito carrega o sapato sujo de sangue.

Damião coloca Timão morto em cima do sofá da sala.

CONTINUED:

DAMIÃO
Deixa eu ver esse sapato aí.

Damião pega o sapato e vai para o quarto.

Na sala Cléo observa Timão no sofá.

CLEO
Porque matar um cachorro?

Damião volta do quarto com um sapato diferente nas mãos. Ele compara o pé de sapato que acaba de recolher do armário de Josué com aquele encontrado na rua. Ele coloca sola com sola, verificando o tamanho.

São exatamente do mesmo tamanho.

Ele caminha direto para o telefone.

Damião consulta o telefone de Edilene no papel que Josué lhe passou e disca o número.

PALITO
Pra quem você está ligando?

DAMIÃO
Merda, deu mensagem.

Damião desliga.

DAMIÃO
Pra Edilene.

PALITO
A noiva do teu irmão?

CLEO
Irmão? Que irmão?

Damião olha para Timão, depois pensa e conjectura.

DAMIÃO
A gente precisa passar no pronto
socorro de Diadema.

Damião começa a andar para a porta.

CLEO
Você tá todo sujo de sangue.

Damião começa a tirar a roupa ali mesmo, tira camisa e vai tirando a calça e entrando no banheiro para uma chuveirada rápida.

CONTINUED: (2)

A porta fica entreaberta e Cléo observa o banho de Damião.

Ele sai com uma toalha enrolada no corpo e vai para o quarto.

INT. CARRO DE CLÉO -- NOITE

ANGULO na nuca de Damião. Ele enxuga a cabeça com uma toalha. Damião está no banco da frente do carro de Cléo.

Damião olha para o lado e vê um boteco na rua. Dentro dele podemos ver Juventino, pai de Josué. Ele está com a Bíblia em cima do balcão e virando um copo de pinga.

Cléo, na direção, vira para entrar na avenida Estrada do Alvarenga.

DAMIÃO
Pega alí, à esquerda.

CLEO
Eu não conheço, nunca entrei em Diadema, só passando pela estrada pra Santos.

Palito está limpando o banco de trás com um jornal. O banco está sujo com sangue.

Damião se volta para trás.

DAMIÃO
Deixa eu ajudar.

Damião passa um maço de jornal no banco.

CLEO
Deixa isso, deixa. Só me diz o que a gente vai fazer no pronto socorro.

Damião larga o jornal, se acomoda de novo no banco da frente.

DAMIÃO
O que é que você não entendeu ainda?!

Cléo olha para Damião. Ele está centrado, olhando para frente, focado no caminho.

INT. HOSPITAL MUNICIPAL DE DIADEMA -- NOITE

O movimento é intenso, várias pessoas passam com parentes pelos corredores. Vemos macas dispostas com pacientes aguardando atendimento.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Um ENFERMEIRO passa pelo corredor e uma MULHER ANSIOSA o agarra para fazer perguntas. Ele nega com a cabeça e tenta seguir seu caminho, mas 4 OUTRAS PESSOAS se aproximam. Ele se irrita e indica que fiquem do lado de fora.

Um MÉDICO, estetoscópio no pescoço, passa próximo e chama o enfermeiro.

O enfermeiro começa a direcionar as pessoas para fora do corredor. Estas passam por uma porta dupla voltando para uma área de espera.

Do outro lado da porta estão Cléo, Damião e Palito, também à procura de informações.

O enfermeiro percebe a intenção dos três.

ENFERMEIRO
Aqui não entra! Informação é naquele balcão alí.

ÂNGULO NO BALCÃO - não há ninguém para dar informações.

CLEO
Mas não tem ninguém lá.

ENFERMEIRO
Isso não é problema meu, se ela foi no banheiro, teve que fazer alguma coisa, tem que ir lá pedir informação e dar entrada. Algum de vocês está machucado, ferido? Não, então é esperar alí ó.

O enfermeiro tenta fechar a porta para passar o ferrolho na parte de baixo e impedir que ela seja aberta por outras pessoas.

Damião coloca o pé na porta. Ele empurra a porta e encara o enfermeiro.

DAMIÃO
Eu tou procurando um homem, 28 anos, ferido a bala e trazido pela Polícia Militar.

ENFERMEIRO
Você não pode entrar aqui. Tem que perguntar alí no balcão.

DAMIÃO
E como é que gente vai fazer?

CONTINUED: (2)

Damião indica que não vai retirar o pé. Os dois se encaram.

ENFERMEIRO
Tá legal, você, vem, entra. Vou fechar.

DAMIÃO
Eles dois entram comigo.

O enfermeiro abre a porta e deixa Damião, Cléo e Palito entrarem, mas fecha a porta logo em seguida. O grupo que havia sido colocado para fora percebe que os três conseguiram entrar e voltam em direção à porta obviamente revoltados.

Mas a porta já está trancada.

O enfermeiro segue pelo corredor.

DAMIÃO
Eu quero saber se a PM trouxe alguém pra cá.

ENFERMEIRO
Ali naquela sala esperando a retirada. O IML está demorando. Vocês tem que falar com o policial civil de plantão, alí na sala do outro lado.

Todos caminham pelo corredor. No final do corredor, o enfermeiro pára esperando que eles entrem na sala para falar com o Policial Civil, mas Damião entra direto na sala oposta onde estão os corpos.

Cléo e Palito seguem Damião e entram na sala com ele.

O Enfermeiro fica nervoso e entra na sala do investigador da Policia Civil para reclamar.

ENFERMEIRO
(entrando na sala)
Policial, policial, tem aqui uns indivíduos, eu disse para...

INT. SALA DO INVESTIGADOR NO HOSPITAL -- NOITE

A sala é espartanamente mobiliada. Uma mesa já bastante velha, alguns papéis em cima dela. Um paletó na cadeira, e um copo de café em cima dos papéis.

CONTINUED:

ENFERMEIRO
São todos uns filhos da puta mesmo. Folgado pra caralho. Só eu trabalho nesta merda...

INT. SALA COM CORPOS NO PRONTO SOCORRO DE DIADEMA -- NOITE

Damião está parado depois de ter avançado alguns metros para dentro da sala.

Cléo se aproxima dele, Palito chega junto também.

Cléo cobre a boca e o nariz com a mão.

DAMIÃO
Sem sapato.

CLEO
Sem sapato?

Palito entende e remove o lençol de cima do primeiro corpo numa maca. Vemos os pés de uma mulher de idade.

Damião descobre os pés de um homem em outra maca, este de pés descalços.

Cléo fica parada observando, tentando não vomitar.

Palito avança para outra maca. Um velho, de pés descalços.

Cléo olha para a próxima maca.

Damião avança para ela e remove o lençol dos pés.

Cléo vê os pés de um homem. Um pé de meia, e outro ainda calçando o sapato.

Palito percebe e se aproxima de Damião.

Damião puxa o lençol de cima do rosto do morto.

É Josué, Damião se dobra sobre o corpo.

DAMIÃO
Filhos da puta, filhos da puta.

Cléo avança entre as macas. Palito se aproxima de Damião pelo outro lado.

DAMIÃO
Por quê? Josué, por quê?

CONTINUED:

PALITO
Damião, olha isso aqui.

Damião se volta para Palito. Palito indica um esparadrapo com a identificação do morto colado bem no meio do lençol.

Cléo também vê o esparadrapo.

CLEO
Damião?

Damião olha a tarjeta, o nome escrito nela é o dele.

IDENTIFICAÇÃO NA TARJA: DAMIÃO ALVES SILVA.

CLEO
Como é o nome do teu irmão?

DAMIÃO
É Josué. Era Josué.

Damião retira o lençol de cima do corpo. Cléo não etende e dá alguns passos para trás.

PALITO
Mas por que o seu nome então?

DAMIÃO
Palito, me ajuda aqui.

Damião levanta o corpo de Josué. Ele vasculha os bolsos da calça e encontra a carteira de Josué.

Ele retira a carteira do bolso de trás, todos os documentos estão lá. Carteira de Identidade, CIC, título de eleitor, carteira de motorista, carteira de vacinação, cartões da mecânica.

CLEO
Nem olharam nos bolsos dele?

Damião cobre o corpo do irmão.

O enfermeiro abre a porta.

ENFERMEIRO
Vocês já tiveram bastante tempo.

Vendo o estado de comoção de todos. O enfermeiro encosta a porta e se posta do lado de fora.

CONTINUED: (2)

Damião pega a carteira de identidade de Josué e a coloca no peito do irmão, foto para cima. É evidente que o documento é do defunto.

DAMIÃO
(ao ouvido de Josué)
Mano, isso não fica assim.

INT. CORREDOR DO PRONTO SOCORRO -- NOITE

O enfermeiro está parado ao lado da porta. Damião sai, Palito e Cléo atrás dele.

ENFERMEIRO
O Policial deve estar voltando, vocês têm que esperar do lado de fora, agora.

Damião se aproxima do enfermeiro.

DAMIÃO
Os documentos do morto estão com ele. É só verificar.

Damião sai pelo corredor. Cléo e Palito o seguem.

EXT. HOSPITAL MUNICIPAL DE DIADEMA -- NOITE

Alguns carros se movimentam na entrada do hospital. Uma kombi passa e revela Damião. Ele está usando um telefone público.

DAMIÃO
(ao telefone)
Oi Edilene... é, eu sei você deve tá mesmo preocupada, olha o Josué precisa da tua ajuda. Não, não, vem aqui no Hospital de Diadema. Ele tá te esperando. Não, ele não pode falar agora... vem aqui e pede para ir na sala 34 no final do corredor do pronto socorro. Um beijo no teu coração Luciene e muita força pra você.

Damião coloca o telefone no gancho. Vemos que Cléo caminha e se aproxima dele. Damião segura o telefone. Não consegue largar o aparelho.

Cléo se aproxima, os dois se olham.

Cléo estende os braços, Damião aceita, os dois se abraçam.

Damião começa a chorar, Cléo o aperta.

(CONTINUED)

CONTINUED:

O abraço fica mais forte.

Os dois começam a trocar carinhos.

O abraço vira um beijo.

Surpresos, os dois se afastam.

EXT. HOSPITAL MUNICIPAL DE DIADEMA, CARRO DE CLÉO -- NOITE

Palito impaciente está dentro do carro. Ele olha para o lado e vê Cléo e Damião, caminhando lado a lado, vindo para o carro. Palito se levanta, sai do carro e levanta o banco para Damião entrar. Ele abraça Damião.

Damião retribui e lhe dá um tapinha na cabeça. Damião entra atrás. Cléo assume a direção.

Ela liga o motor, engata a marcha mas pára, decidida.

CLEO
Isso não tá certo.

Ela se volta para Damião.

CLEO
Como é que você pode ir assim, deixar teu irmão aí. O teu cachorro, o Timão, a gente levou pra tua casa.

Os olhos de Damião se enchem de água.

INT. BAR COM MÚSICA AO VIVO -- NOITE

No pequeno palco de um bar com música ao vivo, vemos GILVAN, 24, que toca o VIOLÃO DE 7 CORDAS, GIAN, 22, que toca o VIOLÃO DE 6 CORDAS, Mano, 29, que toca BANDOLIN e CIDO, 19, que toca SURDO. Uma cadeira está vazia no palco, Os músicos trocam olhares, estão esperando o quinto componente do grupo.

Alguém na platéia assobia.

O platéia é pequena, não mais que 10 mesas. Os músicos se entreolham. Gilvan checa seu relógio. Eles decidem começar a tocar sem ter o grupo completo, sem Jéferson.

EXT. ESTRADA DO ALVARENGA -- NOITE

Cléo está digirindo. Os três seguem dentro do carro em silêncio.

CONTINUED:

CLEO
Tem certeza?

PALITO
Tenho, deixa a gente na entrada do campo.

DAMIÃO
Cara, isso não fica assim. Pára, passa e pára o carro.

Cléo não entende. Damião está olhando pra fora.

Vemos adiante a Padaria Sabor de Mel, e a Blazer do sargento estacionada na frente da padaria.

Jéferson e Souza estão postados de guarda na frente da padaria. Jéferson tenta limpar a camisa com um papel.

Cléo passa na frente da padaria. Damião fica fitando os guardas. Jéferson não percebe, Souza vê o carro passando e leva a mão ao coldre.

O sargento sai acompanhado do Cabo Joilson. Todos entram na viatura.

DAMIÃO
Vira aqui.
(indicando a próxima esquina)

Cléo vira na esquina e pára o carro. Vemos pelo vidro de trás a viatura passando na avenida.

DAMIÃO
Palito, dá licença quero sair.

Palito sai do carro.

CLEO
O que você vai fazer.

DAMIÃO
Vou falar com o tio da padaria, trocar umas idéias. Quero saber quem tava aí comendo coxinha.

Damião caminha, dobrando a esquina.

EXT. RUA DA CASA DE JÉFERSON - NOITE

Jéferson, caminha a passos firmes carregando uma mochila e um saco com seu cavaquinho.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Qualquer movimento que se esboça na rua lhe chama atenção.

Um homem que sai de casa para jogar o lixo.

Um cachorro que late e passa atravessando a rua duas quadras abaixo.

Ele olha ao redor antes de entrar em sua própria casa.

Ele caminha até a porta da frente e coloca a chave para abrir a porta. Mas a porta se abre antes que ele consiga dar a volta na chave.

DONA OLÍMPIA, mãe de Jéferson, é quem abre a porta.

DONA OLIMPIA
Ai, meus Deus, eu tava tão preocupada.

Ela verifica a vizinhança e puxa o filho para dentro de casa.

INT. CASA DE JÉFERSON E DONA OLÍMPIA - NOITE

DONA OLIMPIA
O mundo tá virado, tá tudo errado, eu não desliguei a TV. Mas o importante é que você tá aqui.

Dona Olímpia tenta apanhar a sacola de Jéferson, mas este a segura. Ela não insiste e vai para a cozinha.

DONA OLIMPIA
Eu tou com sua comida pronta, é só esquentar. Senta filho.

Jéferson fica imóvel na sala. A mãe continua a falar da cozinha mas sua fala soa como balbucios.

NA COZINHA

Dona olímpia retira do microondas um pedaço de frango para incrementar o prato do filho que está já em cima da pia.

DONA OLIMPIA
Agora você não vai sair mais não, não é?

JOSUÉ
Me deram 12 horas, tenho que me apresentar, todo mundo tá com turno dobrado.

CONTINUED:

Dona Olímpia apoia o prato na pia da cozinha, não era isso que ela queria escutar.

DONA OLIMPIA
Toma um banho meu filho, um banho vai ajudar a relaxar.

INT. BANHEIRO DA CASA DE JÉFERSON E DONA OLÍMPIA - NOITE

Água jorra de um chuveiro elétrico. A fumaça torna a imagem difusa. Jéferson está no chuveiro, vemos a parte de trás de seu pescoço. A água quente bate em seu pescoço que já está vermelho.

INT. SALA DA CASA DE JÉFERSON E DONA OLÍMPIA - NOITE

Dona Olímpia observa Jéferson comer. Ele mais empurra a comida de um lado para o outro do prato do que come.

DONA OLIMPIA
Ô meu Deus, como é que eu esqueci. Fiz suco de maracujá.

Ela se levanta e vai buscar o suco na geladeira.

Jéferson coloca o garfo na mesa, o prato ainda cheio. Dona Olímpia retorna com o suco e enche o copo do filho.

Jéferson toma o suco. Dona Olímpia afaga os cabelos do filho.

DONA OLIMPIA
Você é a única coisa que eu tenho no mundo.

JÉFERSON
Ô mãe, deixa disso, senta aí.

Ela se senta e espera o filho falar.

JÉFERSON
... eu matei um cachorro hoje, a gente matou um homem também, ele tava de saída temporária para visitar a mãe. Eu tava nervoso paca, primeiro dia, você viu né, quando eu saí de casa parecia que ia explodir...

EXT. RUAS DO BAIRRO PEDREIRA - NOITE

A Blazer do Sargento Mauro, avança pela estrada do Alvarenga.

CONTINUED:

JÉFERSON
Eles me testaram, o Sargento tava virado, nunca ví ninguém com tanta raiva. Eu tava com medo mas tentava não mostrar.

O Sargento Mauro apanha o rádio da viatura.

SARGENTO MAURO
QAP central, 1402 na escuta aguardando 1708 em suporte. Estrada do Alvarenga altura do 5mil.

O Sargento segura o rádio impaciente.

SARGENTO MAURO
Filhos da mãe, todo mundo põe o rabo entre as pernas, isso não fica assim não.

Jéferson avista a Blazer de apoio vindo duas quadras abaixo e indica isto para o Sargento.

A segunda Blazer se aproxima, as duas ficam lado a lado e o Sargento conversa com o cabo da outra viatura.

CABO MENEZES
A ordem é voltar, seguir de duas em duas e não sair sozinho. Todo mundo de olho que a coisa tá virada.

SARGENTO MAURO
Eu volto, mas só se for por alí ó.

Mauro aponta para o outro lado da estrada do Alvarenga.

Menezes conversa com os soldados em seu camburão. Há uma pausa e silêncio.

SARGENTO MAURO
(para Joilson que está na direção)
Vira logo essa merda e vambora, vamos ver se eles vem atrás.

A Blazer arranca em disparada pela avenida.

Escutamos um ASSOBIO ao longe.

O Sargento, Cabo Joilson, Souza e Jéferson percebem.

O mesmo ASSOBIO se repete.

(CONTINUED)

CONTINUED: (2)

Timão passa em disparada atravessando a avenida.

Um cachorro branco que não pode deixar de ser notado pelos policiais.

EXT. RUA DA PARADA, PEDREIRA - NOITE

Josué ASSOBIA usando a mão. Ele atravessa a rua e pára numa pequena ilha quase sem grama.

Ao fundo podemos ver a pedreira se destacando do resto da paisagem urbana.

UM LATIDO ECOA

Josué se volta na direção do som e vemos Timão atravessar a rua em disparada vindo em sua direção.

Josué sorri e se agacha para afagar o cão que se aproxima.

Um facho de luz cai sobre Josué. Timão começa a rosnar. É o farolete da Blazer do Sargento que se aproxima.

Josué cobre os olhos, ele só consegue ver um clarão se aproximando.

A Blazer pára ao lado de Josué. Josué vê vultos desenhados pelo contraluz.

O Sargento, Souza e Jéferson descem da viatura. O Cabo Joilson desce, mas fica controlando o farolete.

SARGENTO MAURO
Mão na cabeça.

JOSUÉ
Quieto Timão, quieto. Eu só quero que ele fique quieto.

Timão rosna em posição de ataque. O Sargenteo se aproxima, sem medo do cachorro.

Josué está petrificado mas leva as mãos à cabeça.

JOSUÉ
Timão, fica quieto por favor.

Jéferson está de arma em punho do lado de fora da Blazer com a porta aberta.

Josué olha ao lado para Timão que não atende a seu pedido e avança sobre o Sargento.

(CONTINUED)

CONTINUED:

O cão salta e leva um tiro.

Jéferson está com a arma apontada e dispara um segundo tiro em Timão. O cachorro cai antes de chegar no Sargento.

JOSUÉ
Eu sou trabalhador, sou trabalhador...

O soldado Souza acerta um soco no estômago de Josué. Este se contorce, mas não cai.

SARGENTO MAURO
Filho da puta, treinando cachorro pra atacar.

Jéferson olha para Timão que apesar de alvejado ainda respira. Ele se aproxima para verificar o estado do cachorro.

SARGENTO MAURO
Revista o elemento.

Jéferson passa as mãos pelas pernas de Josué para verificar se ele está armado. Sobe as mãos pela cintura e percebe logo que ele leva algo no bolso da camisa.

Josué retira uma folha de papel do bolso da camisa de Josué.

É a carta de saída temporária de Damião.

JÉFERSON
Não sei o que é isso.

O Sargento apanha a carta. Com a luz do farolete da viatura ele vê logo que se trata de uma carta de saída temporária, em nome de Damião Alves Silva.

Jéferson observa a respiração ofegante de Timão, e se sobressalta com

UM TIRO.

Ele se vira para Josué e vê que o Sargento acertou-lhe um tiro no peito.

Josué cai de joelhos.

Joilson acerta um OUTRO TIRO no ombro de Josué e o soldado Souza um TERCEIRO TIRO no pescoço.

Jéferson fica paralizado, sem reação. Fica olhando para Josué caído na frente da viatura.

CONTINUED: (2)

SARGENTO MAURO
Sai dessa soldado. Tem que levar o elemento pro PS. Joilson tem que fazer os dedinhos da moça.

Joilson volta para a viatura e retira um revólver calibre .38 de baixo do banco do motorista.

Cabo Joilson caminha até o corpo de Josué, coloca o revólver na mão direita do morto e faz com que ele aperte o gatilho disparando a arma duas vezes.

Jéferson carrega o corpo de Josué auxiliado pelo soldado Souza. Sangue escorre pelo pescoço de Josué.

A porta de trás do camburão é fechada.

Jéferson entra na viatura, se senta e ao colocar as mãos na barra do banco da frente percebe que estão sujas, sujas de sangue. Ele esfrega as mãos na camisa para limpar o sangue.

JÉFERSON
Passar no PS de diadema foi rápido. A outra viatura veio com a gente, mas depois o cabo não queria voltar não. Eu não acreditei, no meio disso tudo e ele...

EXT. PADARIA SABOR DE MEL - NOITE

A viatura está estacionada na frente da Padaria. A porta de ferro está baixada a meio do caminho. Jéferson está postado do lado de fora fazendo guarda.

Dentro vemos o cabo tomando uma cerveja sendo servido pelo Português. Os dois sorriem e comemoram algo.

JÉFERSON
... fez o Português abrir a padaria, ele já tava fechado, mas o Sargento tinha que tomar a cerveja dele. Eu não sentia nada, não tava com medo. Tava incomodado.

Ângulo em Jéferson que tenta limpar a mancha de sangue de sua camisa. Ele cospe num papel e tenta limpar o sangue. O sangue impregna o papel, mas não sai da farda.

INT. CASA DE JÉFERSON E DONA OLÍMPIA - NOITE

Jéferson está sentado à mesa, Dona Olímpia se levanta e começa a limpar a mesa.

CONTINUED:

DONA OLIMPIA
Você não viu não, mataram é um monte de Policiais Militares, até bombeiro foi atacado. Isso é bandido sanguinário. Você tem que sair vivo meu filho. Se não for eles, pode ser você. Me dói é muito ver você saindo assim com uma trouxinha de roupa, escondendo a farda como se fosse coisa feia. Quero ver você sair de peito aberto com a farda nova, engomada, que farda tem que ter é goma mesmo.

EXT. RUA AO LADO DA PADARIA SABOR DE MEL -- NOITE

Cléo está apreensiva. Palito postado ao lado dela.

CLEO
Palito, vai ver o que ele está demorando.

PALITO
Você vai ficar aqui?

Palito caminha até a esquina, e se dirige para a padaria.

Damião está acabando de baixar a porta de ferro da padaria. Ele traz um garrafa na mão e alguns copos de plástico.

Damião olha para traz e vê palito.

Damião caminha de volta para o carro.

DAMIÃO
Eu tava precisando de uma bebida forte, acho que todo mundo.

NO CARRO DE CLÉO

Cléo olha pelo retrovisor e vê os dois chegando no carro. Ela se volta, palito entra no carro, Damião se aproxima pelo lado do motorista e lhe passa um copo. Ela olha para o copo.

DAMIÃO
Conhaque.

Cléo toma um bom gole.

Damião entra no carro.

CONTINUED:

CLEO
Ele disse alguma coisa? Conhece eles?

DAMIÃO
Não disse nada não, tava com medo.

CLEO
Deixo vocês aonde?

DAMIÃO
Segue por ali.

Cléo liga o carro e segue na direção indicada. O carro vira ao final da rua.

EXT. OUTRA RUA DO BAIRRO PEDREIRA -- NOITE

Palito fica observando a rua.

PALITO
A entrada pra Criare é por alí.

DAMIÃO
Pára o carro alí ó, na frente daquela casa.

Cléo estaciona o carro no local indicado.

CLEO
O que é que a gente...

Damião desce do carro levando sua mochila. Já fora do carro ele completa:

DAMIÃO
Só um minuto, vou pegar uma coisa pra gente.

Damião entra pela lateral desta casa. Vemos então que são na verdade várias casas, uma em cima da outra, e que o corredor lateral é o acesso para todas elas.

EXT. NO CORREDOR DE SUBIDA DAS CASAS -- NOITE

Damião sobe a escadaria. A cada lance vemos a entrada de uma nova casa, com sua porta de entrada voltada para a escadaria. Damião sobe direto para a última casa.

Depois do último lance de escada, ele chega a um pequeno patamar.

CONTINUED:

Um RAPAZ, 17, anos, postado na sombra, em posição que lhe deixa observar a subida toda, meneia com a cabeça. Ele está armado com um revólver.

DAMIÃO
Vim ver o Juninho, ele tá me esperando. Damião.

INT. CASA DE JUNINHO -- NOITE

A casa é muito simples e de construção inacabada. Algumas caixas fazem as vezes de cadeiras. Ao fundo vemos JUNINHO, 35, tênis, calça de moletom e agasalho, atrás da única mesa no cômodo. Na frente dele, 5 celulares, uma pistola automática, duas granadas.

Ele está vidrado esperando os celulares tocarem.

Juninho levanta os olhos para Damião.

JUNINHO
Tava te esperando aqui no começo da tarde, porra.

Um dos celulares de Juninho toca, ele atende.

JUNINHO
(ao telefone) Mané é foda. Vocês pegaram o lugar errado, não, não era esse não, nessa rua aí é o do INSS, o prédio do (soletrando) Sindicato dos Agentes Penitenciários fica na rua do lado, porra.

Juninho desliga o telefone puto da vida.

JUNINHO
Tá motorizado?

Damião indica que sim com a cabeça.

Um AJUDANTE DE JUNINHO, 27, vem do cômodo ao lado, traz uma caixa que coloca em cima da mesa.

Damião lhe passa a mochila. O ajudante coloca a caixa dentro da mochila de Damião.

DAMIÃO
Não quero só isso não.

CONTINUED:

JUNINHO
(ainda preocupado com os celulares)
Atrasado e ainda vem com...

Juninho alcança sua pistola.

JUNINHO
Não vai querer não.

DAMIÃO
Quero grana, uma pistola e uma branca pra ficar rápido na parada.

Juninho encara Damião.

DAMIÃO
Vou fazer uma onda que todo mundo vai ficar sabendo.

JUNINHO
Você sabe que isso tem consequência. Bandido falou... Você já atirou de automática?

DAMIÃO
Não.

Outro celular de Juninho toca. Ele atende. Mas antes olha para o Ajudante indicando que pegue o que Damião pede.

JUNINHO
O Gê, caralho, os mano erraram mesmo, fala aí pra tua amiga jornalista que foi uns puta bandido burro meu, puseram a bomba no prédio errado, mas a gente acerta o resto.

Damião pega a mochila que está pesada, coloca nas costas.

JUNINHO
Olha a responsa. Isso aí tem que chegar lá. Não falha não, que promessa é assim. Tem um montão de mano aí esperando essa mochila.

O ajudante volta com um outro pacote do quarto.

Damião vê que foi atendido em seu pedido.

EXT. OUTRA RUA DO BAIRRO PEDREIRA -- NOITE

Cléo e Palito estão impacientes dentro do carro.

Damião surge já ao lado da porta do passageiro. Ele abre a porta e empurra Palito para frente para entrar no banco de trás com sua mochila.

Damião coloca a mochila no chão do carro e retira algo de um dos bolsos laterais.

DAMIÃO
Cadê a garrafa?

Palito passa a garrafa para Damião. Ele dá um gole, depois levanta um pacote.

É um pacote de cocaína, em tubinhos. Ele abre um.

DAMIÃO
Quem tem cartão aí, e caderno.

CLEO
Você tá louco? Aqui? A polícia por aí.

DAMIÃO
Eles não vem aqui não.

CLEO
Eu cheiro uma carreirinha e deixo vocês.

Damião ri.

DAMIÃO
Vamos começar, depois eu quero ver se alguém consegue parar.

Damião segura o pacote com a cocaína.

DAMIÃO
Não, não é assim, só vai começar se a gente for pra Mongaguá.

Os três trocam olhares.

INT. CASA DE JOSUÉ -- NOITE

Juventino entra completamente bêbado, tropeça em algo na sala e percebe que Timão está no sofá.

(CONTINUED)

CONTINUED:

JUVENTINO
Isso não é lugar de cachorro.

Mas ele segue adiante e o vemos entrar no quarto e desabar na cama, sem nem mesmo tirar os sapatos.

EXT. ANCHIETA IMIGRANTES -- NOITE

Cléo está na direção. Estão todos acelerados. O som do carro dá o clima para o consumo de droga.

Damião avista um posto da Policia Militar Rodoviária. Uma das faixas da rodovia foi fechada para que os carros passem mais devagar.

Dois policiais estão de guarda avaliando os carros que passam. Ao lado do posto, um Fusca foi parado e outros dois Policias revistam o carro.

DAMIÃO
Ali, ó.

Cléo fica nervosa, faz que vai girar a direção.

DAMIÃO
Calma, calma. Olha pra eles.

Damião se deita no banco de trás e recolhe a mochila no chão do carro.

O carro de Cléo se aproxima dos policiais. Cléo encara um dos policiais.

O outro policial acena para que passem.

Cléo mostra alívio e satisfação ao mesmo tempo.

O carro some depois da curva na pista.

MAIS À FRENTE NA RODOVIA

Damião se levanta, Cléo e Damião se olham pelo retrovisor.

DAMIÃO
Vamos encher o tanque. Pára no posto.

O mostrador do combustível está na reserva. Logo à frente, um posto de gasolina e serviços.

EXT. POSTO DE GASOLINA -- NOITE

O Atendente do posto verifica que o tanque está cheio. Remove a mangueira e coloca a tampa de volta no tanque.

Cléo desce do carro.

CLEO
Eu vou no toalete.

Damião está ao lado da bomba e acena que entendeu com a cabeça.

Damião recolhe a sua mochila do banco de trás e a coloca no porta malas do Palio.

DAMIÃO
Palito, olha aí, eu vou pagar o gás.

O atendente passa um papel com o valor para Damião.

Palito aumenta o som do carro. O posto está vazio.

INT. LOJA DE CONVENIÊNCIA DO POSTO -- NOITE

Damião está no caixa.

DAMIÃO
Tem um mapa de Mongaguá?

CAIXA
Tem do litoral sul.

Damião pega o mapa e paga por tudo em dinheiro.

DAMIÃO
Onde é o...

CAIXA
Alí atrás.

Damião olha e vê Palito dentro do carro. Ele está balançando a cabeça ao som da música.

EXT. BANHEIROS DO POSTO DE GASOLINA -- NOITE

Cléo está saindo do banheiro. Damião está chegando, os banheiros são lado a lado.

Os dois se olham e logo se agarram. Damião leva Cléo de volta para o banheiro feminino. Os dois vão cambaleando, juntos sem se desgrudar.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Damião levanta Cléo e a coloca sentada na pia do banheiro. Ela puxa para cima a sua saia, Damião abaixa as calças.

Os dois transam na pia do banheiro feminino.

O sexo é rápido e intenso. Os dois se grudam e ficam olho no olho. Eles se abraçam fortemente.

EXT. CARRO DE CLÉO NO POSTO -- NOITE

Palito está balançando a cabeça ao som da música. Não vê Damião se aproximando.

Damião enfia a mão para dentro do carro e desliga o som.

DAMIÃO
Virou nóia, é? Não vai moscar, dar mancada aí que você pode me arrastar.

Palito se acerta no banco.

PALITO
Não, não, Damião, não mesmo. Meu, meu, é que tava muito, muito mesmo...

DAMIÃO
Calma aí Palito. Fica na sua.

PALITO
E a Cléo?

DAMIÃO
Sabe como é, mulher no banheiro leva um tempão. Ela já deve tá vindo.

Cléo desponta por trás do edifício, vindo da área dos banheiros.

EXT. CARRO DE CLÉO -- NOITE

Vemos as luzes de um dos túneis passando acima.

O carro entra e sai de fachos de luz.

Damião está na direção conduzindo o carro. Cléo vem na frente no banco do passageiro e Palito no banco de trás um pouco contrafeito por ter perdido o lugar ao lado de Cléo.

EXT. RODOVIA DOS IMIGRANTES -- NOITE

O carro de Cléo entra num dos túneis da rodovia.

EXT. RODOVIA DOS IMIGRANTES -- AMANHECER

Vemos o nascer do sol e a cidade de Santos abaixo. A vista é linda. A câmera recua e vemos que o carro de Cléo está estacionado num belvedere da rodovia.

Cléo, Palito e Damião estão observando a vista.

PALITO
Eu vou mergulhar com tudo nesse marzão.

EXT. RODOVIA PEDRO TAQUES -- DIA

Placa indica a entrada de Mongaguá.

NO CARRO DE CLÉO

Damião vira para pegar a saída.

EXT. PADARIA SABOR DE MEL -- DIA

Freitas, empregado da padaria, está postado ao lado da porta de ferro de correr.

Ele olha o relógio, impaciente.

Uma SENHORA, 54, se aproxima dele e lhe pergunta algo. Ele dá com os ombros e aponta para a porta de ferro fechada.

EXT. PRAIA DE MONGAGUÁ -- DIA

Vemos a estátua de Iemanjá na praia de Mongaguá. Ao lado dela, quiosques, um ao lado do outro. Um estacionamento atrás dos quiosques e, ao lado, uma fileira de barracas que vendem roupas, lembranças e bijuteria/artesanato.

Na avenida beira-mar, uma loja de esquina, CARLA MODA PRAIA, anuncia em uma grande placa a venda de toda a variedade de produtos, de bóias a biquinis. A loja está sendo aberta.

Do outro lado da estátua, um trecho de praia, um único quiosque ainda fechado e vemos que há entradas na praia com marcas de pneus de carro na areia.

Ao fundo um grande e longo pier abandonado.

Palito desce do carro e fica postado ao lado da estátua de Iemanjá admirando o mar.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Cléo desce do carro também.

Todos respiram fundo para sentir o cheiro da maresia.

DAMIÃO
(para Palito)
Vai lá meu, vai lá.

Palito segue rápido, mancando, para a praia. Cléo acompanha Palito.

Damião fica mais para trás observando os dois.

EXT. LINHA DA ÁGUA NA PRAIA DE MONGAGUÁ -- DIA

Palito está imóvel. Ele olha para a próxima onda que se aproxima. Ele levanta a barra da calça e espera a onda chegar e tomar seus pés.

Palito abre um enorme sorriso.

Cléo tirou o sapato e está caminhando descalça pela praia.

Damião está recostado na mureta em frente aos quiosques da praia. Somente um ou dois deles estão abertos, as mesas, ainda estão sem os seus guarda sóis.

Damião acena para Palito.

Cléo, ao fundo, caminha pela linha de arrebentação.

Palito chega até Damião.

DAMIÃO
Aqui ó, pega isso aqui.

Damião entrega algum dinheiro para Palito.

DAMIÃO
Compra um biquíni para a sua mina, vê o que você quiser também. Hoje não pode faltar nada, hoje é o domingo de praia, mano.

Damião se levanta e começa a andar de volta para a avenida. Ele tem as chaves do carro na mão.

PALITO
Onde você vai?

DAMIÃO
Cada um tem a sua caminhada, eu tou fazendo o que eu tenho que fazer.
(MORE)

(CONTINUED)

CONTINUED:

DAMIÃO (CONT'D)
Mas ó, desenrola aí com a Cléo. Compra protetor solar heim, não quero nenhum camarão.

Palito olha de volta para a praia. Ele vê Cléo e caminha em direção a ela.

EXT. RUAS DE SÃO PAULO -- DIA

A viatura do sargento se desloca em alta velocidade pela cidade com a sirene soando e o giroflex ligado.

EXT. PADARIA SABOR DE MEL -- DIA

A padaria está com as portas de ferro levantadas. Algumas pessoas se juntam curiosas do lado de fora.

A viatura do Sargento Mauro está estacionada na frente da padaria.

FREITAS
Eu demorei para perceber, ele nunca se atrasa, mas a porta estava baixada. Só depois eu ví que estava destrancada.

Seguimos para dentro da padaria.

Jéferson está ao lado da porta e vê uma poça de sangue que se estende para ao chão da padaria vindo de trás do balcão.

Jéferson procura ver atrás do balcão.

Freitas está mostrando a cena para o Sargento, que pula o balcão para ver melhor.

Jéferson consegue ver o Português estirado no chão, encostado no balcão pelo lado de dentro. O Português tem um documento de identidade colado com sangue na própria testa.

FREITAS
Isso estava aí, eu não mexi em nada.

O sargento se aproxima do Português e descola o documento de identidade da testa dele. O documento está sujo de sangue.

Jéferson se adianta e apanha um maço de guardanapos.

JÉFERSON
Quer que eu limpe?

O sargento hesita, depois entrega o documento para Jéferson.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Jéferson limpa o documento. É a carteira de motorista de JOSUÉ ALVES SILVA.

O sargento olha para Freitas, este percebe que o Sargento não lembra seu nome.

FREITAS
É Freitas sargento, Freitas.

SARGENTO MAURO
Olha aqui Freitas, isso aqui eu vou levar, não adianta nada dar isso pra civil que eles nunca pegam ninguém, você tá me entendendo?

O Sargento estende a mão para Jéferson, que lhe devolve o documento de Josué, agora limpo.

O Sargento se dirige para fora.

Jéferson agora consegue ver o corpo todo do Português. Ele está recostado no balcão, com as duas mãos segurando o pescoço como se tivesse tentado estancar o sangue depois de ter as veias do pescoço cortadas. Olhos vidrados.

SARGENTO MAURO
Jéferson!

Jéferson se vira. O Sargento indica que ele deve segui-lo.

INT. CASA DE JOSUÉ -- DIA

Juventino abre os olhos. O som de alguém batendo à porta vai ficando mais claro, discernível.

NA SALA

Juventino vem para a sala. Ele esfrega os olhos e vê, pelo vidro translúcido no meio da porta, um vulto.

EDILENE
(do lado de fora)
Seu Juventino, seu Juventino, é a Edilene. Abre pelo amor de Deus, seu Juventino.

Juventino caminha pela sala. Vê Timão no sofá e puxa o cachorro. O cão cai do sofá. Só agora ele percebe que o cachorro está morto.

Juventino fica parado olhando para o cachorro morto no chão.

Edilene continua a bater na porta.

EXT. AVENIDA EM MONGAGUÁ -- DIA

Damião está na direção do carro, ele estaciona na avenida.

Ele está com o mapa da baixada aberto no colo. Damião identifica um lugar, verifica o trajeto, coloca o mapa de lado, e sai, novamente, com o carro.

O carro de Cléo se desloca pela avenida e dobra, na primeira esquina, se afastando da praia.

INT. CARLA MODA PRAIA -- DIA

Um manequim recebe a luz da porta de ferro que cobre a vitrine da loja e está sendo aberta.

Cléo já está dentro da loja. Palito observa a figura do manequim feminino, e depois Cléo.

Cléo passa por uma arara com vários biquínis, escolhe alguns. Depois se dirige à arara dos calções de banho.

NILZA, 19, vendedora da loja indica onde são os provadores.

Cléo caminha para os provadores. São dois, um ao lado do outro. Ela entra carregando os cabides com os biquínis e calções.

Cléo entra, fecha a cortina, depois estica o braço para fora segurando os cabides com os calções.

Palito caminha até o provador e pega os cabides da mão de Cléo.

Ele hesita. Cléo dentro do provador já está tirando a camiseta.

CLEO
Palito deixa disso, você vai ficar lindo. Eu escolhi os mais bacanas pra você.

A cortininha do provador de Cléo parece que vai se abrir. Palito vê um pouco do corpo de Cléo.

EXT. RUA MONGAGUÁ -- DIA

Damião estaciona o carro numa rua sem movimento, desce e abre o porta malas.

Damião olha para a sua mochila. Depois olha ao redor para checar que não há ninguém olhando.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Ele abre a mochila e checa o conteúdo. Não vemos o que está dentro dela. Ele fecha a mochila e de pé ao lado do carro fica parado por alguns instantes.

INT. PROVADOR NA CARLA MODA PRAIA -- DIA

Palito está dentro do provador. Ele pendura a calça e tira um dos calções do cabide, o mais sóbrio e escuro. Ele coloca o calção.

CLEO
Palito, tá decente?

Cléo abre a cortininha do provador de Palito. Ela está de biquíni, Palito está acabando de colocar o calção.

CLEO
Tá um gato, mas acho que esse aqui é mais alegre.

Cléo lhe entrega um calção mais surfista, verde limão com laranja.

PALITO
Eu não vou usar isso aí não.

Cléo dá uma voltinha.

CLEO
E o meu tá legal?

PALITO
Tá super legal.

CLEO
O menino, não pode falar só isso não, se não a mulher acha que não é sincero, tem que duvidar, perguntar do outro modelo.

PALITO
Mas tá legal, tá legal mesmo.

Cléo volta para o provador.

CLEO
Eu vou colocar outro, e você pode ir colocando este calção também.

Cléo fecha a cortina de seu provador. Nilza, estende mais um modelo para Cléo. Palito finalmente fecha a cortina de seu provador também.

EXT. CARLA MODA PRAIA -- DIA

Cléo e Palito saem da loja. Eles têm algumas sacolas, uma com as roupas usadas. Os dois estão de óculos escuros, Cléo de biquíni e saída de praia, sandálias Havaianas. O serviço completo.

Música funk embala a cena. Os dois atravessam a avenida. Palito oferece o braço a Cléo que aceita. Eles cruzam a avenida como se fizessem parte de um desfile de moda. Palito está esfuziante, uma linda mulher a seu lado. Mas ele manca.

EXT. RUA DE SANTOS -- DIA

Damião está observando o movimento da rua pelo retrovisor. Ele percebe que um HOMEM DE CALÇÃO, 32, e camiseta, faz sinal para ele. Damião desce e leva consigo a sua mochila, que agora está no banco do passageiro a seu lado.

Damião caminha até o bar da esquina. O Homem de calção o segue.

EXT. BAR DA ESQUINA, SANTOS -- DIA

Damião entra no bar, o Homem de Calção também. Ao sair, vemos que a mochila de Damião está vazia. Ele vem tomando uma lata de cerveja.

Antes de entrar no carro ele dá uma boa olhada ao redor e depois toma um último gole de cerveja. Ele joga a lata vazia no chão e entra no carro.

EXT. PRAIA DE MONGAGUÁ -- DIA

Cléo está saindo do mar. Palito está na areia, pernas dobradas, tentando esconder seu defeito. Ele admira Cléo.

Cléo chega perto dele e o atiça jogando um pouco de areia.

Palito se levanta, Cléo gesticula para que ele venha com ela até o mar.

Palito finalmente sorri, olha ao redor para ver se estão olhando para ele. Depois assume um ar mais resoluto e caminha até a água.

Cléo vai mais para o fundo. Mergulhando e nadando com desenvoltura.

Palito caminha atento e espera a primeira onda quebrar para seguir adiante.

Cléo já está mais para o fundo.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Palito se aventura, e segue mancando. Ele chega a ficar com água perto do pescoço, mas pára.

PALITO
Cléo, Cléo.

Cléo se aproxima nadando. Ela faz uma volta ao redor de Palito.

CLÉO
Tá vendo, você está ótimo.

PALITO
Eu não sei nadar.

CLÉO
Nossa, Palito, desculpa, eu não sabia. Como é que eu não te perguntei isso?

Cléo se aproxima, segura palito pelo pescoço. Ela fica meio afoita em ajudar o amigo.

PALITO
Calma, ainda dá pé, eu não tou me afogando.

Os dois começam a rir da situação e vão lentamente voltando para uma parte mais rasa da praia.

EXT. PRAIA DE MONGAGUÁ -- DIA

DETALHE nas mãos de Palito que está passando protetor nas costas de Cléo.

Ela se volta para ele.

CLEO
Você também precisa, senão vai queimar.

Palito vira as costas para Cléo. Ela passa o protetor nas costas dele.

CLÉO
Pronto. Assim tá bom.

Palito se deita na areia. Cléo se deita a seu lado e fecha os olhos.

Palito, olha para Cléo e também fecha os olhos.
A TELA FICA ESCURA

CONTINUED:

CLEO
Palito, você e o Damião são amigos faz muito tempo, não é?

Palito abre os olhos. Olha para Cléo, mas ela parece mais preocupada agora em torrar no sol. Cléo está de olhos fechados.

Palito nem responde, sorri e fecha os olhos também, feliz por estar ao lado dela.

EXT. BATALHÃO DA POLÍCIA MILITAR -- DIA

A viatura do Sargento entra no pátio. Assim que estaciona, um soldado se aproxima para falar com o sargento.

SOLDADO 1
Sargento, o Tenente quer uma palavra com o senhor.

O sargento sai da viatura.

SARGENTO MAURO
Não deve demorar, só sabatina do tenente, mas peguem algo pra comer e beber.

Cabo Joilson meneia com a cabeça. O Soldado Souza recolhe seu armamamento e sai. Jéferson o segue, mas logo retorna pois esqueceu sua boina na viatura.

O Cabo pára e deixa que Jéferson recolha sua boina.

Jéferson caminha para o edifício do batalhão.

INT. BATALHÃO DA PM -- DIA

Sargento Mauro está postado ao lado de uma porta, do outro lado vemos o Tenente Brandão. Ele caminha de um lado para o outro.

TENENTE BRANDÃO
Sargento é melhor tomar mais cuidado com as identificações. Não fica bem reportar o nome errado do meliante.

SARGENTO MAURO
Eu estou fazendo o melhor possível senhor.

CONTINUED:

TENENTE BRANDÃO
Não é suficiente Sargento. Veio comunicado da Polícia Civil de que o nome do indivíduo morto ontem, em troca de tiro, não era Damião Alves Silva e sim Josué Alves Silva.

O sargento parece identificar o nome.

TENENTE BRANDÃO
O capitão está pegando no meu pé. Aquele roubo na pedreira, alguma notícia? Sargento, eu quero mais trabalho nisso. Se você chegar com alguma coisa, o resto ninguém vai querer levantar, mas eu preciso de alguma coisa.

No corredor, Jéferson está parado ao lado da porta. Ele escutou a conversa.

O sargento se volta para o corredor e vê Jéferson.

Jéferson segue e passa pela sala onde estão o Sargento e o Tenente Brandão.

EXT. PRAIA DE MONGAGUÁ -- DIA

Ondas batendo nas pilastra do pier.

SONS DE PESSOAS NADANDO. ÁGUA ESPIRRANDO.

VOZ DE CLÉO REPETINDO: PALITO, PALITO, VEM NADAR PALITO.

Imagens do enorme pier, que se estende em forma de T para dentro do mar.

A TELA FICA ESCURA

Estes sons se misturam a SOM DE VENDEDOR DE BIJOU BATENDO SUA TÁBUA PARA ANUNCIAR SEU PRODUTO.

Imgem de Cléo, debaixo da água, mergulhando em direção à câmera.

O som do "Bijou" fica mais forte.

Palito abre os olhos, areia cai em seu rosto.

Um vendedor de bijou passa a seu lado, o som da tábua muito alto.

Palito não entende, o sol está a pino.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Ele olha para o lado e vê a saída de praia de Cléo, mas ela não está ali.

Ele se apoia nos cotovelos. Olha para suas pernas, estão vermelhas. Ficou muito tempo exposto ao sol.

Depois percebe um casal no mar. Ele se senta e ao observar melhor vê que são Cléo e Damião.

Cléo e Damião estão aos beijos e abraços na água. Palito fica desconcertado. O mundo gira à sua volta.

Ele se levanta.

INT. CARRO DE CLÉO -- DIA

O Carro está estacionado na areia da praia. Os dois bancos da frente estão reclinados.

Dentro do carro estão Cléo e Damião. Cléo tem a cabeça no ombro de Damião.

Close em Cléo e Damião.

Ele passa a mão na cabeça de Cléo.

O som de uma roda de bicicleta girando, faz um barulho que atravessa esta e a cena seguinte.

Tec, tectec, tec, tectec, tec, tectec

EXT. RODOVIÁRIA NO INTERIOR DA BAHIA - FANTASIA -- DIA

A rodoviária é nada mais que um casebre e o entorno é mais rural que urbano.

GUILHERMINA, 31, está ao lado da porta do ônibus, todos já entraram e o MOTORISTA vem chamá-la indicando que vai fechar a porta para partir. Guilhermina hesita e pede mais um minuto, mas JUVENTINO, aqui com 34 anos, seu marido, vem e a puxa para dentro.

O motorista fecha a porta e dá partida. Guilhermina corre para a poltrona 28 e abre a janela.

Ouvimos agora mais claramente o som da roda da bicicleta.

tec, tectec, tec, tectec, tec, tectec.

JOSUÉ, aqui com 7 anos, filho de Juventino e Guilhermina se estica a partir do banco de trás para ver o que a mãe está fazendo.

CONTINUED:

Guilhermina grita para que o motorista espere. Mas ele pisa no acelerador e percebemos que a marcha foi engatada.

Josué observa pela janela do lado e vê a uns 100 metros do ônibus uma JOVEM DE BICILETA carregando um embrulho e pedalando o mais rápido possível para tentar alcançar o ônibus.

Guilhermina grita novamente.

A bicicleta agora está mais próxima.

O Motorista observa a cena de seu banco na direção do veículo. Ele vai engatar a ré quando percebe pelo retrovisor que a Jovem de bicileta salta da bicicleta, deixando-a ir ao chão e se lança com um embrulho na direção da janela do ônibus.

Guilhermina já está de braços esticados para fora da janela.

A Jovem passa o embrulho para Guilhermina pela janela do ônibus.

Guilhermina traz o embrulho para dentro e o segura como se segura um bebê recém nascido.

A Jovem tenta observar do lado de fora, mas em momento algum na cena vemos o seu rosto.

Juventino parece contrariado. Josué admira o pequeno embrulho que agora revelamos ser um bebê mulato e nu.

Este é DAMIÃO RECÉM NASCIDO.

Guilhermina abraça a criança, Juventino vira o rosto desaprovando a ação da esposa.

Josué admira o bebê, agora seu irmão adotivo DAMIÃO.

Pela janela do ônibus vemos a Jovem que ergue sua bicicleta do chão e se prepara para ir embora.

Ela pára, de costas para a janela, parece que vai se voltar para olhar o ônibus, que começa a se afastar, de forma que finalmente possamos ver seu rosto.

Mas, ao invés disso, ela começa a pedalar lentamente se afastando na direção oposta.

A poeira levantada pelo ônibus a encobre e a perdemos de vista.

CONTINUED: (2)

Vemos o ônibus passar por uma estrada de terra e no painel externo do ônibus vemos que o destino é São Paulo. O ônibus passa levantando poeira.

Estamos no sertão da Bahia.

INT. CARRO DE CLÉO NA AREIA DE MONGAGUÁ -- DIA

Close em Cléo. Ela está emocionada com a narrativa de Damião. Ela acaricia o rosto de Damião.

CLEO
Você nunca viu ela?

DAMIÃO
Nunca, eu era bebê. Mas sabe, se um dia ela passar na minha frente eu sei, eu sinto isso. É coisa de sangue, sei lá, eu vou saber, vou saber que é ela.

Cléo abraça Damião, os dois se beijam.

DAMIÃO
Eu não tenho mais ninguém. Mas eu tenho hoje, hoje é um puta dia.

CLEO
E amanhã?

DAMIÃO
Eu tou de saidinha, amanhã eu tou na tranca de novo.

CLEO
Você tava preso?

Damião indica que sim.

CLEO
Aposto que não é culpado.

DAMIÃO
Não, eu assaltei sim, só que a casa caiu.

CLEO
E amanhã você tem que voltar? E o que você vai fazer sobre o seu irmão?

Damião se senta no banco, numa postura menos próxima.

CONTINUED:

DAMIÃO
Não sei.

CLEO
Desculpa, não é isso. Não dá pra evitar a perda, tem que encarar, velar o corpo, fazer a cerimônia para realmente lidar com a perda. O que você vai fazer?

Damião muda totalmente o tom.

DAMIÃO
Cadê o Palito, a gente não vê ele faz um tempo. Cadê o palito?

EXT. PIER NA PRAIA DE MONGAGUÁ -- FINAL DO DIA

Do alto vemos as ondas quebrando numa das pilastras do pier.

Palito caminha na beirada do pier.

Ele não está somente mancando, está bêbado.

Caminha já bastante afastado da praia, com a garrrafa de conhaque na mão.

Palito toma um gole.

Ele chega até a beirada, cambaleia.

Depois se volta e toma mais um gole.

Palito tropeça, vai ao chão, se levanta.

PALITO
(aos gritos)
Todo mundo é manco, porra. Todo mundo manca!

Ele esbraveja com a garrafa na mão. Depois dá um último gole e arremessa a garrafa ao mar.

A garrafa segue uma longa trajetória até atingir a água. A altura é grande.

Palito se senta na beirada do pier. Seus pés ficam balançando. A altura impressiona.

Ele se apoia com os braços para trás.

Damião se senta a seu lado. Palito vê o amigo, mas volta a olhar o mar, não querendo falar com Damião.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Dois pares de pés balançando na beirada do pier.

DAMIÃO
Você não comeu nada. Não tem estômago pra todo esse conhaque.

PALITO
Você é um filho da puta.

DAMIÃO
Vamo lá, vamos comer alguma coisa.

PALITO
Seu filho da puta, eu te disse que ela era a minha garota.

DAMIÃO
Eu sou um filho da puta. Não tenho o que dizer.

PALITO
Tem sim, fala "EU - SOU - UM - FILHO - DA - PUTA".

DAMIÃO
Ela é uma puta mulher, eu nunca pensei que podia ter uma mina assim. É meu último domingo, meu último dia.

PALITO
O manco é que vai ter que ficar lembrando todo domingo que não adianta querer a mina porque a mina que interessa sempre vai com outro. Mas, porra tinha que ser você?

DAMIÃO
Eu sou um filho da puta.

Damião mostra para Palito um saco de papel com sanduíches. Os dois pegam um cada um.

DAMIÃO
Olha ela lá, ela é minha hoje, mas se você aguentar ela vai ficar contigo amanhã.

Palito não entende. Encara Damião, olha em direção à praia, depois dá uma mordida em seu sanduíche.

Ao fundo, vemos os dois amigos sentados no pier. As ondas se chocam com os pilares do pier.

EXT. PRAIA DE MONGAGUÁ - CARRO DE CLÉO -- PÔR-DO-SOL

Cléo está sentada no banco da frente. Ela come um sanduíche, toma um gole de Coca-Cola e devora um saco de batatinhas.

O banco está um pouco para frente e ela tenta colocá-lo mais para trás. Algo prende o movimento do banco. Ela passa a mão por baixo do banco e percebe algo.

Ela retira o revólver calibre .38 de baixo do banco.

Ela olha para o pier. Bem ao longe podemos ver Damião e Palito. O sol está se pondo.

Cléo olha ao redor, não há ninguém a vista. Ela examina o revólver - sem perceber ela solta a trava do tambor, o tambor desengata, revelando que a arma está carregada.

Cléo fecha o tambor e coloca o revólver de volta de baixo do banco.

Ela pega um punhado de batatas fritas do saquinho e continua a comer.

EXT. PRAIA DE MONGAGUÁ -- NOITE

Um balé de luzes embalado por um som agitado.

Palito, Cléo e Damião estão dançando em frente ao farol aceso do carro de Cléo.

O carro está na areia da praia. Os quiosques estão fechados.

Palito entra no carro e cheira algumas carreiras de pó.

Cléo entra pelo outro lado, um pouco do pó se vai com o vento que entra no carro. Palito ri, mas garante que nada mais se perca com o vento.

Cléo e Palito cheiram.

Na frente do carro, Damião faz uma dança frenética iluminado pelos faróis do carro. A dança vai se transformando, fica parecendo mais uma exibição de artes marciais. Um balé de movimentos violentos e agressivos.

Cléo e Palito acham engraçado de início, mas vão ficando mais quietos e soturnos à medida que Damião prossegue em sua dança.

CUT TO:

(CONTINUED)

CONTINUED:

Pedaços de corpos que se movem na frente do carro. Pernas de Cléo, costas de homem, um braço ao redor de Cléo.

Damião de dentro do carro observa. Ele cheira mais uma carreira.

Agora na frente do carro, vemos que quem está dançando são Cléo e Palito. Os dois corpos se aproximam, se tocam. Palito está extasiado.

Cléo e Palito se abraçam. Cléo vira o rosto de volta para Damião.

Ela e Damião se olham cúmplices deste pequeno triângulo amoroso.

Palito dança com Cléo alheio à troca de olhares entre Cléo e Damião.

Damião cheira mais uma carreira.

Ao olhar de volta para fora, vê que Cléo está em pé sozinha. Palito está caído no chão. Pelos movimentos de Cléo vemos que ela está tentando chamá-lo, pedindo que ele levante.

Cléo olha para Damião dentro do carro, seu olhar evidencia preocupação com Palito.

Ainda de dentro do carro, vemos Damião sair e ir até Palito. A música continua a embalar a cena. Palito finalmente se levanta, Cléo fica um pouco aliviada. Damião segura a cabeça do amigo e o mantém de pé. Depois o ajuda a vir até o carro.

EXT. RUAS DO BAIRRO PEDREIRA -- FINAL DO DIA

Fechado em Jéferson com a Blazer em movimento.

SARGENTO MAURO
Vou te dar outra aula antigão. Nós somos a ponta da lança. Quando o governador diz para o Secretário da Segurança, faça o que for necessário para resolver o problema, a coisa desenrola mais ou menos assim:

EXT. RUAS DO BAIRRO PEDREIRA -- FINAL DO DIA

A viatura do Sargento Mauro está estacionada na rua da casa de Juninho.

Uma segunda viatura está parada ao lado e dois PMs estão postados guardando as viatura.

(CONTINUED)

CONTINUED:

SARGENTO MAURO
O Governador dorme o sono dos justos; o Secretário descança em berço esplêndido; o comandante repousa como um cristão...

A câmera sobe as escadas laterais.

SARGENTO MAURO
... e o soldado, aqui na ponta,

Chegamos ao final da escadaria, no local onde antes havíamos visto o garoto de guarda, temos um Policial Militar que não podemos identificar, a porta da casa de Juninho está aberta.

SARGENTO MAURO
... suja as mãos de sangue.

Vemos um homem com um saco plástico na cabeça sendo espancado. São detalhes somente, não identificamos o homem nestes planos.

SARGENTO MAURO
Se der merda o bagulho estoura aqui e não lá, claro. Quem entra na lista das entidades de direitos humanos é o soldado.

Jéferson está segurando o RAPAZ, é o garoto que fazia guarda na casa de Juninho.

O sargento observa. Joilson se movimenta para continuar a torturar o garoto.

SARGENTO MAURO
O governador desconversa, diz que as coisas estão sob controle e fica tranqüilo, o secretário diz que tudo está sendo feito para preservar a ordem.

Jéferson avança e também acerta um soco no Rapaz.

SARGENTO MAURO
O comandante fala enviesado e protege a honra e o emprego.

O sargento se aproxima do Rapaz, agora desmaiado. Ele se vira para Jéferson e indica que ele deve lhe passar o balde de água.

CONTINUED: (2)

SARGENTO MAURO
Aí sobra, você, eu, o Souza e o Joilson, porque a gente tem que botar pra foder.

O sargento joga o balde e o Rapaz acorda.

SARGENTO MAURO
Cadê o explosivo porra. Para onde levaram?

EXT. RODOVIA PEDRO TAQUES -- NOITE

Vemos os rosto de Palito pelo vidro traseiro do carro. Palito, reclinado no banco de trás e olha para o céu. A luz dos postes de iluminação vem e vai.

Cléo está na direção. Damião está com a mão na coxa de Cléo.

Damião se volta para ver como Palito está. Depois se senta novamente.

DAMIÃO
O Palito não é muito forte.

Mais à frente na rodovia, Damião observa um ponto de ônibus. Há somente um homem esperando o ônibus no ponto.

Antes do ponto, Damião avista um senhor, com um carrinho de mão vendendo cocos.

O carro passa pelo ponto.

DAMIÃO
Cléo pára, vou comprar um coco pro Palito. Pára, pára.

Cléo diminui e finalmente pára uns 20 metros depois do ponto de ônibus, no acostamento.

Damião desce do carro. Ele caminha pelo acostamento, passa o ponto de ônibus. Ao passar ele vê a sacola de plástico aberta do HOMEM NO PONTO. O Homem está prestanto atenção num ônibus que está passando do outro lado da pista.

Na sacola vemos um uniforme de Policial Militar.

Damião percebe o uniforme.

Damião caminha até o HOMEM DOS COCOS, compra dois cocos, paga e aguarda que ele coloque os canudinhos.

CONTINUED:

Damião caminha de volta com os dois cocos na mão, ele passa pelo homem do ponto sem lhe dar atenção.

NO CARRO.

Damião abre a porta e coloca o corpo para dentro, passa um dos cocos para Palito e o outro para Cléo.

Cléo pega o seu, Palito demora um instante para reagir, mas recolhe o seu e começa a tomar também.

DAMIÃO
Também quero, vou pegar mais um pra mim. Alguém quer mais um?

Os dois estão ocupados matando a sede e indicam que não com a cabeça. Damião coloca a mão de baixo do banco e sem que Cléo ou Palito percebam, retira o revólver.

NA RODOVIA

Damião caminha de volta para o homem dos cocos. O revólver preso atrás de sua calça.

Ao se aproximar do Homem no ponto, ele saca o revolver. O homem percebe que se trata de uma arma, mas, antes que possa reagir, Damião lhe acerta um tiro no peito.

O homem sente o baque, mas avança sobre Damião. Damião lhe dá outro tiro á queima roupa.

NO CARRO

Cléo levanta os olhos e vê pelo retrovisor. Palito se volta e olha pelo vidro de trás.

NA RODOVIA

O homem ainda consegue segurar o braço de Damião. Damião reverte o aperto e torce o braço do homem, que gira e vai ao chão.

Caído no chão, Damião lhe acerta o tiro de misericórdia. Ele encara o Homem caído.

Damião se vira para o Homem dos Cocos. O homem dos cocos está em choque. Damião camiha até ele, recolhe um coco, e coloca dois reais no carrinho.

Damião lhe diz algo e o Homem dos Cocos levanta seu carrinho de mão dá meia volta, e some na escuridão.

NO CARRO

(CONTINUED)

CONTINUED: (2)

Cléo está em choque. Ela não consegue se voltar para trás para olhar a cena. Ela vê Damião vindo em direção ao carro pelo retrovisor. Damião sai do campo de visão do retrovisor.

EXT. RODOVIA PEDRO TAQUES -- NOITE

NO CARRO

Vemos um túnel que se aproxima. Dentro do carro não se vê nada. Somente silhuetas, contra o fundo iluminado pela lua.

O carro de Cléo entra no túnel. Agora podemos ver os rostos de Cléo, Damião e Palito.

Os três seguem em silêncio.

CLEO
Porque você fez aquilo?

Palito observa a nuca de Damião. Vemos Damião pelo POV de Palito.

DAMIÃO
Eu tinha que fazer, pelo meu irmão.

CLEO
Mas você matou um homem, o que ele tem a ver com seu irmão.

DAMIÃO
Ele não era um homem, era um PM.

Damião coloca a mão na coxa de Cléo. Ele se reclina e lhe beija o pescoço.

DAMIÃO
Você viu o revólver de baixo do banco, não viu?

Cléo não responde.

DAMIÃO
O homem lá tava certo, você quer ir fundo, tem que arriscar.

O carro sai do túnel. Mais à frente vemos duas viaturas da Polícia Militar Rodoviária. Um carro foi parado ao lado da rodovia.

O POLICIAL RODOVIÁRIO acena para o carro de Cléo, indicando que ela deve parar no acostamento.

NO CARRO

(CONTINUED)

CONTINUED:

DAMIÃO
Agora é com você. Eu tou nas tuas mãos.

Cléo olha para Damião. Damião coloca a mão ao lado do banco.

NA RODOVIA

O Palio de Cléo pára no acostamento.

o Policial rodoviário se aproxima.

POLICIAL RODOVIÁRIO
Documentos por favor.

Cléo pega a carteira na bolsa, retira os documentos do carro.

O Policial examina os documentos, olha para Damião e Palito que está estirado no banco de trás.

POLICIAL RODOVIÁRIO
Carteira de motorista.

Cléo sorri.

CLEO
É mesmo, me desculpe.

Ela pega a bolsa novamente e agora a carteira e retira a carteira de motorista que passa para o Policial Rodoviário.

Ele examina o documento.

POLICIAL RODOVIÁRIO
O que aconteceu com ele?

CLEO
Ensolação, nunca tinha tomado sol assim.

O Colega Policial Rodoviário se aproximando.

COLEGA POLICIAL RODOVIÁRIO
Passei rádio, o carro tá limpo.

O Policial Rodoviário devolve a carteira de motorista para Cléo e se afasta.

O carro de Cléo se move e segue pela rodovia.

NO CARRO

CONTINUED: (2)

Pelo retrovisor, Cléo vê os Policiais e suas viaturas se afastarem à medida que o carro segue adiante.

EXT. INTERLIGAÇÃO COM ANCHIETA -- AMANHECER

O carro de Cléo segue pela interligação. O sol está nascendo.

EXT. RODOVIA ANCHIETA PRÓXIMO AO KM 28 -- DIA

Vemos a represa e a ponte que cruza a represa no KM 28.

O carro de Cléo entra em quadro.

Há casas por aqui e antes de chegar na ponte que já é visível, vemos uma alça de saída.

PALITO
Eu não tou legal, pára o carro, pára o carro.

Cléo pára no acostamento.

Palito desce do carro e corre para a beirada do acostamento. Ele se ajoelha e vomita.

Damião vem até Palito.

DAMIÃO
Aí, melhor chegar em casa, você não está bem.

PALITO
Não quero ir pra casa não, quero descer aqui. E quero que ela venha comigo.

DAMIÃO
Você não vai aguentar um mulherão desses.

PALITO
Você mesmo dizia, manco. Mas tem um boa direita, não é? Tou leve, não tenho que carregar peso.

DAMIÃO
Você não vai me peitar, não. Eu não tenho mais nada a perder.

ÂNGULO EM CLÉO

CONTINUED:

Ela observa a discussão dos dois que baixaram a voz. Damião continua a falar, Palito agora é todo ouvidos, ele parece concordar com Damião.

CLÉO
(de dentro do carro)
Damião, Palito...

Palito fica parado. Damião caminha de volta para o carro.

DAMIÃO
Ele vai pegar um ar de represa pra arejar as idéias, vomitar onde quiser.

Damião encara Palito que começa a seguir a pé pela estrada.

Cléo dentro do carro olha para Palito e Damião.

Damião entra no carro.

DAMIÃO
Vai, segue pra frente.

O carro de Cléo segue pela estrada.

Eles passam por Palito que manca seguindo pela estrada.

DAMIÃO
Sabe uma história que eu ouvi? Sabe aquela do Carandiru, os 111 que o choque matou?

CLÉO
Sim?

DAMIÃO
Na semana depois disso, me disseram que encontraram um PM fuzilado e no peito dele tinha uma faixa, agora só faltam 110.

CLÉO
E você vai sozinho vingar todo mundo?

Adiante pode-se avistar um motel

DAMIÃO
Não, quero parar, comer e descansar.

CONTINUED: (2)

Damião olha para a placa que indica o caminho a seguir para chegar ao Motel Ilha de Capri.

Cléo vê a placa também.

DAMIÃO (CONT'D)
Ali ó.

Eles atravessam a ponte sobre a represa Billings no KM 29 da Anchieta.

A entrada do Motel se aproxima, Cléo hesita.

DAMIÃO (CONT'D)
Entra alí, a gente come alguma coisa e depois você vai. Tem garagem, você guarda o carro.

CLÉO
Eu sei como é um motel.

Cléo vira e pega a saída com indicação do motel.

EXT. RUA DE ACESSO AO MOTEL -- DIA

O carro de Cléo passa pela rua. De um lado vemos a represa, mais adiante há uma curva e a rua depois da curva é escura e ladeada de mata dos dois lados. O carro segue.

A sombra da mata toma o carro. Mais adiante pode-se ver a entrada do motel. O carro segue até a entrada.

EXT. ENTRADA DO MOTEL -- DIA

O carro entra no motel. Há um momento de espera, é cedo e não parece haver alguém na entrada.

Cléo estica o braço para fora e toca uma pequena campainha.

Finalmente um atendente aparece.

ATENDENTE DO MOTEL
Temos a Suíte Excellence, a Master...

CORTE PARA:

INT. GARAGEM DO QUARTO DE MOTEL -- DIA

Cléo entra com o carro na garagem. Damião sai e vai fechar a cortina que fecha a garagem.

Damião olha ao redor antes de fechar a cortina. Ele se volta, Cléo está ainda dentro do carro.

CONTINUED:

Damião se agacha ao lado da porta do motorista.

DAMIÃO
Tem uma cama, um chuveiro e a gente pode pedir alguma coisa pra comer.

Damião abre a porta do carro e puxa Cléo para fora. Ele a abraça.

INT. QUARTO DE MOTEL -- DIA

Uma vista parcial do quarto, vemos a cama de um lado, do outro a porta aberta do banheiro.

Ouvimos o som da ducha do chuveiro.

Permanecemos com este som e o quadro vazio.

SOA UMA CAMPAINHA

Cléo, de roupão, atravessa o quarto passando em frente à porta do banheiro. Ela segue até uma mesa ao lado da caixa giratória para entrega de pratos e pedidos no quarto.

Ela abre a porta giratória e lá está uma travessa com vários pratos de comida, uma garrafa de Whisky nacional e copos.

Cléo retira a travessa que é pesada.

O som da ducha é interrompido. Damião fechou o chuveiro. Cléo fica aguardando Damião.

Damião sai do banheiro amarrando o cinto de um roupão de banho branco.

CLÉO
Eu não vou conseguir comer.

DAMIÃO
Vai sim.

Damião se senta ao lado de Cléo. Ele começa a abrir as travessas com os pratos.

DAMIÃO
Filé a cavalo...

Cléo meneia que sim com a cabeça.

DAMIÃO
Whisky.

CONTINUED:

CLÉO
Velho oito.

DAMIÃO
Huh?

A mochila de Damião está em cima da bancada ao lado da mesa. Ele se levanta e retira de um bolso lateral da mochila um saquinho com maconha e um pacotinha de sedas.

Cléo observa da mesa.

DAMIÃO
É pra abrir o apetite.

Damião acaba de enrolar a acender o cigarro.

Cléo dá duas tragadas.

Os dois encaram os pratos e a garrafa de whisky e começam a rir.

MAIS TARDE

Damião se deita ao lado dela e começa a fazer cócegas.

CLÉO
Pára, que coisa chata, não sou criança.

DAMIÃO
Cama redonda, tem uma porrada de botão alí.

Damião começa a apertar alguns botões. As luzes do quarto mudam, algumas acendem outras apagam, uma luz vermelha surge quando ele aperta outro botão.

CLÉO
Pára eu já disse, não gosto de cócegas.

Ela se volta e aperta um dos botões também.

A cama começa a girar.

Os dois começam a rir.

Cléo acende o cigarro novamente.

Pratos vazios.

Mesa Vazia.

(CONTINUED)

CONTINUED: (2)

DO CORREDOR DO QUARTO

Vemos uma parte da cama que gira. Pedaços dos corpos dos dois aparecem e se vão à medida que a cama gira.

Lentamente os sons de sexo vão tomando a trilha sonora.

TRAVELLING IN

Nos aproximamos da cama e agora podemos ver que os dois estão dormindo.

Os sons de sexo não são de Cléo e Damião. São de um filme de sexo explícito na TV a cabo do motel, o casal do filme balbucia algumas palavras em inglês. Fuck me, etc...

Cléo está deitada e Damião a seu lado. Damião dorme.

POV de Cléo que vê a TV passar com o girar da cama. Ela olha para Damião.

Damião está dormindo profundamente. Ela tenta se levantar. Damião se enrola nas pernas dela. Cléo consegue se sentar. A cabeça de Damião fica no colo de Cléo. Ela observa e deixa Damião se acomodar.

Damião se encolhe em posição fetal. Ele abraça as pernas de Cléo e se agarra a elas com força.

Cléo e Damião ficam assim a girar, ao som do filme de sexo explícito.

Cléo observa Damião mas agora parece incomodada. Não consegue se desvencilhar. Ela alcança o controle remoto da TV na cabeceira da cama.

A cama ainda gira e Cléo tenta mudar os canais, mas tem que girar o controle para poder apontá-lo para a TV.

Ela muda o canal da TV.

Na TV, um grupo de jovens ao redor de um ônibus incendiado movimenta-se como se estivessem num ritual tribal.

Depois a seguinte matéria:

Notícia de uma tentativa frustrada de fuga no presídio em Praia Grande/Mongaguá. A matéria menciona que os bandidos tentaram explodir o muro da penitenciária, mas o muro resistiu, parece que usaram explosivo de menos ou avaliaram mal a estrutura do muro. Vários bandidos foram presos em flagrante.

(CONTINUED)

CONTINUED: (3)

Cléo assiste mas a cama continua girando e as imagens entram e saem de seu campo de visão.

Ela larga o controle remoto.

Cléo gira.

Damião gira no colo dela, ainda em posição fetal.

Pelo espelho do teto vemos os dois a girar na cama.

INT. BANHEIRO DO QUARTO DE MOTEL -- DIA

Ângulo na nuca de Cléo. Ela está tomando uma ducha. O jato de água é bastante forte. Ela massageia a nuca com as mãos.

Cléo apóia as duas mãos na parede deixando o jato de água percorrer suas costas.

Ela olha para a porta do banheiro.

Pendurado ao lado da porta há um roupão de banho branco.

INT. QUARTO DE MOTEL -- DIA

A câmera enquadra a cama a partir do teto. Damião ainda está em posição fetal, deitado na cama que continua a girar.

Vemos o banheiro e, emoldurada pela porta do banheiro, Cléo sentada na privada.

Damião continua a dormir na cama giratória.

Cléo sai do banheiro. Ela já está vestida. Ela carrega sua bolsa e procura andar sem fazer barulho para não acordar Damião.

Cléo abre a porta do quarto que dá para a garagem. Ela sai e fecha a porta pelo lado de fora com cuidado.

INT. GARAGEM DO QUARTO DE MOTEL -- DIA

Cléo abre as cortinas de lona que fecham a garagem, depois entra no carro e solta o freio de mão. O carro, desligado, começa a sair em ponto morto.

A saída da garagem é para uma viela também em declive. O carro começa a descer a viela em ponto morto. Cléo liga o carro e segue para a portaria.

EXT. RUA DO MOTEL -- DIA

Cléo está guiando, agora já fora do motel, ela vira à direita numa esquina e perdemos o Motel de vista.

Avistamos um orelhão na rua mais à frente.

O carro de Cléo pára ao lado do orelhão. Ela desce, vai até o orelhão. Cléo fica encoberta pelo orelhão. Ouvimos o começo da discagem.

CLÉO
Sim, eu queria informar...

INT. QUARTO DE MOTEL -- DIA

Damião acorda. Olha ao redor sem se levantar.

Depois de se espreguiçar Damião se levanta lentamente e desliga o botão que faz a cama girar.

Ele vai até o banheiro.

Ouvimos que ele está mijando no vaso sanitário.

Damião sai para o quarto à procura de Cléo.

Ele escuta algo do lado de fora. Fica intrigado.

O som vem do corredor ao fundo do quarto, parte da área de serviços que atende os quartos. Ele percebe pela fresta do armário por onde é trazida a comida que alguém está se movimentando.

Damião coloca a calça, camiseta, recolhe a arma e recolhe sua mochila no armário.

Ele sobe na cama pois há uma pequena janela ao lado dela. PELA JANELA ELE VÊ:

EXT. PÁTIO DO MOTEL -- DIA

Uma Blazer da Polícia Militar estacionada a uns 50 metros, e alguns Policiais Militares atravessando a ruela interna do Motel.

INT. QUARTO DE MOTEL -- DIA

Ele escuta um barulho vindo da garagem, a cortina sendo aberta.

Ele avalia a situação e não vê saída.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Vai até o banheiro e vê um alçapão que dá acesso ao forro entre o teto e o telhado. Rapidamente ele pega uma cadeira na sala. De volta ao banheiro, ele pega os seus tênis, e sai pelo alçapão.

INT. TELHADO DO MOTEL -- DIA

Damião abre o alçapão e sobe chegando no forro. O telhado de madeira é coberto com telhas de Eternit. Damião caminha curvado. Vemos que este bloco do Motel é bastante comprido e que ao final há um outro bloco que se junta a este.

Ele chega até a virada e neste novo bloco. Só há três quartos. Ao chegar ao último, ele abre e desce pelo alçapão.

INT. BANHEIRO DE OUTRO QUARTO DE MOTEL - DIA

Damião desce já dentro do banheiro deste outro quarto. O quarto está vazio.

Ouvimos o barulho feito pelos Policiais ao invadirem o quarto de Damião.

Um barulho de porta sendo quebrada, gritos, depois uma pausa.

Damião abre a porta do quarto.

INT. GARAGEM DO OUTRO QUARTO DE MOTEL -- DIA

A cortina da garagem deste quarto está aberta. Damião sai pela porta do quarto e caminha até poder ver a ruela do motel. Ao longe ele vê alguns policiais.

Do outro lado da viela em frente a este quarto há um muro alto com árvores.

Damião olha novamente, ao fundo é possível ouvir uma gritaria ininteligível e o som de um motor de carro sendo ligado.

Damião atravessa a ruela correndo e sobe numa árvore para conseguir pular o muro do motel.

EXT. OUTRO LADO DO MURO DO MOTEL -- DIA

Damião pula do muro. O terreno aqui é coberto de mato. Damião corre para dentro do mato.

EXT. RUAS PRÓXIMAS -- DIA

Uma rua estreita, casas esparsas, depósitos e estabelecimentos comerciais fechados.

CONTINUED:

Damião observa a rua antes de atravessá-la. Ele esconde o revólver na cintura e atravessa a rua.

EXT. RUA PRÓXIMA À PEDREIRA -- DIA

Esta rua é mais movimentada. Alguns carros passam. Damião caminha pela calçada.

Mais adiante vemos um ponto de ônibus lotado. Não parece haver uma fila e sim um aglomerado.

Damião e outras pessoas caminham em direção ao ponto.

EXT. PONTO DE ÔNIBUS -- DIA

Um ônibus passa lotado, as pessoas no ponto forçam a entrada e conseguem se pendurar. Damião está no meio da turba.

Quando o ônibus se move, descortinando o ponto, vemos que Damião não subiu.

Damião vê ao fundo outro ônibus vindo para o ponto, este está mais vazio.

EXT. REPRESA BILLINGS -- DIA

Um PAI e seus DOIS FILHOS DE 12 E 14 anos pescam na beira da represa.

O menino de 12 se levanta. Atrás deles há uma geladeira de isopor.

O menino abre a geladeira de isopor e, ao levantar os olhos, percebe Palito de pé, a poucos metros.

Os dois se encaram.

O Pai se volta e olha para Palito também.

Palito fica impassível.

O pai se levanta. Palito olha para a geladeira.

O pai pega um refrigerante e estende para Palito.

Palito abre, bebe, agradece e segue adiante caminhando pela beira da represa.

O pai e os meninos se sentam novamente e voltam a pescar.

Palito passa a lata gelada na nuca.

Palito caminha.

EXT. ÔNIBUS DIADEMA, SANTO AMARO -- DIA

POV de Damião. Vemos as ruas passando e, vez por outra, um grupo de pessoas que corre para tentar alcançar o ônibus.

O ônibus passa por um ponto sem parar, aqui a avenida é mais larga e o motorista consegue desviar das pessoas sem parar.

Damião está espremido ao lado de uma janela perto da porta da frente.

O ônibus passa pela rua e vemos que não há como enfiar nem um passageiro a mais.

EXT. RUA 25 DE MARÇO -- DIA

Uniformes novos e vistosos estão dispostos numa vitrine. A câmera percorre alguns detalhes das fardas desta vitrine de loja de fardamento para Policiais Militares.

Com um giro do polarizador vemos o rosto de Dona Olímpia refletido no vidro da vitrine.

Ela percorre com os olhos as fardas dispostas na vitrine e finalmente se decide por uma. Ela sai de quandro, entrando na loja.

INT. ÔNIBUS -- DIA

Algumas pessoas conseguem descer, o motorista abre a porta.

Damião agora está sentado. Ele observa o movimento na rua.

Poucas pessoas caminham, o trânsito está livre.

O ônibus começa a se movimentar novamente.

Damião está sentado.

No banco da frente uma JOVEM MÃE brinca com seu FILHO DE 1 ANO.

Ele observa os dois. Ela abraça o filho, a crinça se aninha no colo da mãe.

Damião vê algo mais á frente. Recolhe sua mochila do chão.

EXT. BATALHÃO DA POLÍCIA MILITAR -- DIA

O ônibus pára no Ponto, ao seguir seu caminho, vemos que Damião desceu. Ele está com sua mochila, mas a segura pela frente.

(CONTINUED)

CONTINUED:

Agora identificamos o local, vemos que ele está observando a frente do batalhão do outro lado desta avenida de duas pistas com um ilha que já viu um gramado em tempos idos.

Alguns tambores ajudam a bloquear uma das pistas. Blocos de concreto estão posicionados na entrada do batalhão, deixando espaço para que somente uma viatura entre por vez.

Damião acende um cigarro e acomoda algo na sua mochila.

Damião começa a caminhar em direção ao batalhão.

Damião caminha resoluto. Mas do outro lado da rua percebe uma MULHER DE BICICLETA. Não vemos seu rosto.

Dois policiais atrás dos blocos de concreto não estão olhando em sua direção.

Um outro policial vê Damião, e começa a prestar atenção em sua movimentação.

Damião caminha e sorri para o Policial.

Os outros dois agora percebem que ele está se aproximando.

Sargento Mauro está postado na entrada do edifício, ele conversa com Joilson. Os dois comem um sanduíche.

Damião segue adiante agora em direção ao Sargento. Ele coloca o cigarro aceso dentro da mochila.

Jéferson chega até o sargento e percebe a aproximação de Damião.

Damião sorri, levanta os braços como a se render e continua andando.

Ele olha para trás e vê novamente a Mulher de Bicicleta. A rua vazia, somente ela pedala pela pista oposta ao batalhão.

Os soldados do lado de fora apontam suas armas para Damião.

Mas Damião já está perto da entrada.

O Sargento saca sua arma, mas fica indeciso.

Damião caminha para dentro do edifício.

Jéferson percebe que algo queima dentro da mochila de Damião.

Há uma rápida troca de olhares e.

FADE PARA BRANCO.

(CONTINUED)

CONTINUED: (2)

NO BRANCO OUVIMOS O SOM DISTORCIDO DE UMA EXPLOSÃO.

Ainda no branco, discernimos vagamente o vulto de um cachorro branco, Timão, cruzando a tela.

No meio do branco vemos uma jovem de bicicleta. Ela está se afastando no branco, ela pára, parece que vai se voltar e que assim poderemos ver seu rosto.

Mas ela chama o cachorro com um estalar dos dedos. O cachorro vai até ela e os dois se afastam juntos, lado a lado.

INT. INSTITUTO CRIARE -- DIA

A sala do instituto está vazia. Tudo permanece igual, em termos de disposição e colocação de mobiliário. Alguns passos ecoam no local.

Palito entra em quadro. Ao fundo um pequeno palco improvisado.

Palito, exausto, suado e sujo, se coloca no palco, encara o vazio e lentamente começa a dançar.

A princípio a manquidão limita seus movimentos, mas à medida que a dança progride, sua manquidão é incorporada e surgem passos e sequências de movimentos extremamente elaborados. São passos que ao mesmo tempo incorporam e superam as limitações físicas de Palito.

A imagem congela.

FADE PARA BRANCO.

FIM

BIBLIOGRAFIA

Almeida, P. S. and P. Butcher (2003). Cinema - Desenvolvimento e Mercado. Rio de Janeiro, Aeroplano.

Aristotle (1961). Aristotle's Poetics. New York, Hill and Wang.

Armes, R. (1974). Film and reality - An Historical Survey. Middlesex, Penguin Books.

Armes, R. (1994). Action and image : dramatic structure in cinema. Manchester ; New York, Manchester University Press.

Armes, R. (1999). On Video - O significado do vídeo nos meios de comunicação. São Paulo, Summus Editorial.

Aronson, L. (2000). Screenwriting Updated - New (and Conventional) Ways of Writing for the Screen. Los Angeles, Siman-James Press.

Barbaro, H. (1983). Argumento e Roteiro. São Paulo, Global Editora.

Barcellos, C. (2004). Rota 66 - A História de Polícia que Mata. São Paulo, Editora Record.

Barcellos, C. (2009). Abusado. Rio de Janeiro, Editora Record.

Bazin, A. (1967). What is cinema? Essays selected and translated by Hugh Gray foreward by Jean Renoir. Berkeley, University of California Press.

Bazin, A. (1989). O cinema da crueldade. São Paulo, Martins Fontes.

Bentes, I. (2001). Da estética à cosmética da fome. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. **08/07/2001**.

Bentes, I. (2002). "Cidade de Deus promove turismo no inferno." O Estado de São Paulo **31/08/2002**.

Biondi, K. (2009). Junto e Misturado: Imanência e Transcendência no PCC. Antropologia Social. São Carlos, Universidade Federal de São Carlos. **Mestrado:** 197.

Blumenthal, H. J. and O. R. Goodenough (1998). This Business of Television. New York, Billboard Books.

Bordwell, D. (1985). Narration in the fiction film. Madison, Wis., University of Wisconsin Press.

Bordwell, D. (2006). The way Hollywood tells it : story and style in modern movies. Berkeley, University of California Press.

Bordwell, D. (2007) Anatomy of the action picture.

Bordwell, D., K. Thompson, et al. (1985). The classical Hollywood cinema : film style and mode of production to 1960. New York, Columbia University Press.

Breese, E. (1992). The Story Editor. The Movie Business Book. J. E. Squire. New York, Fireside.

Campbell, J. (2008). The hero with a thousand faces. Novato, California, New World Library.

Candido, A., A. Rosenfeld, et al. (2000). A personagem de Ficção. São Paulo, Editora Perspectiva.

Carneiro, J. E. and M. Bernstein (1998). Roteiro de Central do Brasil. Rio de Janeiro, Objetiva.

Carrièrre, J.-C. and P. Bonitzer (1996). Prática do Roteiro Cinematográfico. São Paulo, JSN Editora.

Chion, M. (1994). Audio Vision - Sound on Screen. New York, Columbia University Press.

Comparato, D. (1983). Roteiro, arte e técnica de escrever para cinema e televisão. Rio de Janeiro, Editorial Nórdica Ltda.

Cook, D. A. (1990). A History of Narrative Film. New York, W. W. Norton & Company.

Cooper, P. and K. Dancyger (1994). Writing the Short film. Boston, Focal Press.

Cowgill, L. J. (1999). Secrets of Screenplay Structure - How to recognize and emulate the structural frameworks of great films. Los Angeles, CA, Lone Eagle Publishing Company LLC.

Doherty, T. (2007). "What's American About American Movies?" E Journal USA - Society & Values **Volume 12**(Number 6).

Eco, H. (1976). A Obra Aberta. São Paulo, Editora Perspectiva.

Egri, L. (1988). The Art of Dramatic Writing - its basis in the creative interpretation of human motives. New York, Touchstone.

Esslin, M. (1976). An Anatomy of Drama. London, Abacus.

Fergusson, F. (1997). Introduction. Aristotle's poetics with an introductory essay by Francis Fergusson. New York, HIll and Wang.

Field, S. (1984). Screenplay : the foundations of screenwriting. New York, Dell publ.

Field, S. (1994). Screenplay : the foundations of screenwriting. New York, N.Y, Dell Pub. Co.

Field, S. (2006). Four Screenplays - Studies in the American Screenplay: An Analysis of Four Groudbreaking Contemporary Classics. New York, Bantam Dell.

Foss, B. (1994). Filmmaking - Narrative and Structural Techniques. Los Angeles, Silman-James Press.

Garfinkel, A. (2007). Screenplay Story Analysis. New York, Allworth Press.

Gatti, A. (2005). City of God: a Landmark in Brazilian Film Language. City of God in several voices: Brazilian social cinema as action. Nottingham, Critical, Cultural and Communications Press.

Genette, G. (1990). Narrative Discourse Revisited. Ithaca, Cornell University Press.

Genette, G. (1997). Palimpsests - Literature in the second degree, University of Nebraska Press.

Goldman, W. (2000). Four Screenplays with Essays: Marathon Man, Butch Cassidy and the Sundance Kid, The Princess Bride, Misery. New York, Applause Books.

Gomes, P. E. S. (1980). Cinema trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro, Paz e Terra : Embrafilme.

Hamburger, E. (2007). Da política e poética de certas formas audiovisuais. Escola de Comunicações e Artes. São Paulo, Universidade de São Paulo. **Livre Docência**.

Hills, R. (1987). Writing in General and the Short Story in Particular. Boston, Houghton Mifflin Company.

Howard, D. and E. Mabley (1993). The tools of screenwriting : a writer's guide to the craft and elements of a screenplay. New York, St. Martin's Press.

Jabor, A. (2005). Prefácio. City of God in Several Voices: Brazilian Social Cinema as Action. Nottingham, Critical, Cultural and Communications Press

Johnson, R. and R. Stam (1995). Brazilian Cinema - Expanded Edition. New York, Columbia University Press.

Jozino, J. (2005). Cobras e lagartos. São Paulo, Objetiva.

Jozino, J. (2008). Casadas com o crime. São Paulo, Letras do Brasil.

Kathan, T. L. (1990). Reading for a living - How to be a professional Story Analyst for Film & Television. Los Angeles, Blue Arrow Books.

Kozloff, S. (1988). Invisible Storytellers - Voice-Over Narration in American Fiction Film. Berkeley, University of California Press.

Lerch, J. (1999). 500 ways to beat the Hollywood Script reader - writing the screenplay the reader will recommend. New York, Fireside.

Lins, P. (2002). Cidade de Deus. São Paulo, Companhia das Letras.

Maciel, L. C. (2003). O poder do clímax - fundamentos do roteiro de cinema e TV. Rio de Janeiro, Record.

Maciel, L. V. (2008). Uma análise narratológica do universo audiovisual Cidade de Deus. Comunicação. São Paulo, Anhembi Morumbi. **Mestrado:** 216.

Mackee, R. (1997). Story. New York, Harper Collins Publishers, Inc.

Mantovani, B., F. Meireles, et al. (2003). Cidade de Deus - o roteiro do filme. Rio de Janeiro, Objetiva.

Marquez, G. G. (2001). Como contar um conto. Rio de Janeiro, Casa Jorge Editorial.

Mascarello, F. (2004) **O dragão da cosmética da fome contra o grande público: uma análise do elitismo da crítica da cosmética da fome e de suas relações com a Universidade**. Intexto **V.2**, 1-14

Matta, J. P. R. d. (2008). **Políticas públicas federais de apoio à indústria cinematográfica brasileira: um histórico de ineficácia na distribuição**. Revista Desenbahia. **8:** 55-69.

Matta, J. P. R. d. (2009) Cinema Brasileiro e Distribuição: uma análise dos casos de Cidade de Deus e Janela da Alma. V ENECULT - Quinto Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura

MINC, M. d. C. (2000). Diagnóstico Governamental da Cadeia Produtiva do Audiovisual. S. d. Audiovisual., Pesquisa desenvolvida pelo Ministério da Cultura. **2010**.

Moreira, R. (2001). Deus Contra Todos. Escola de Comunicações e Artes São Paulo, Universidade de São Paulo. **Doutorado**.

Muir, S. (2008). Studying City of God. Leighton Buzzard, Auteur.

Mulvey, L. (1992). Visual Pleasure and Narrative Cinema. Film Theory and Criticism. G. Mast, M. Cohen and L. Baudry. New York, Oxford University Press.

Murch, W. (2004). Num Piscar de Olhos - a edição de filmes sob a ótica de um mestre. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.

Nagib, L. (2002). O Cinema da Retomada - Depoimentos de 90 Cineastas dos Anos 90. São Paulo, Editora 34 Ltda.

Nagib, L. (2006). Going global: the Brazilian scripted film. Trading Culture: Global Traffic and Local Cultures in Film and Television. S. Harvey. Eastleigh, John Libbey Publishing.

Nagib, L. (2006). A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo, Cosac Nify.

Neme, C. (1999). A instituição policial na ordem democrática: o caso da Polícia Militar do Estado de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. São Paulo, Universidade de São Paulo. **Mestrado**.

Oliveira, R. G. d. (2005). Uma experiência de plantão psicológico à Polícia Militar do Estado de São Paulo: reflexões sobre sogrimento e demanda. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo. São Paulo, Universidade de São Paulo. **Mestrado:** 141p.

Pallottini, R. (1989). Dramaturgia - A construção do personagem. São Paulo, Editora Ática.

Pallottini, R. (1998). Dramaturgia de televisão. São Paulo, Editora Moderna.

Pavis, P. (1999). Dicionário de Teatro. São Paulo, Perspectiva.

Pereira, M. (2007). O Columbianum e o cinema brasileiro. Revista Alceu - Revista de Comunicação, Cultura e Política. . Rio de Janeiro, PUC Rio. **8:** 127-142.

Puttnam, D. (1998). Movies and Money. New York, Vintage Books - A Division of Random House Inc.

Ramos, F., Ed. (2000). Enciclopédia do Cinema Brasileiro. São Paulo, SENAC.

Rey, M. (1989). O roteirista profissional - televisão e cinema. São Paulo, Editora Ática S. A.

Rocha, G. (1965). "Uma estética da fome." Revista Civilização Brasileira **Julho**(Número 3).

Rosenfeld, A. (2000). O teatro épico. São Paulo, Editora Perspectiva.

Saraiva, L. and N. Cannito (2004). Manual de roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV. São Paulo, Conrad Livros.

Schwarz, R. (2005). Paulo Lins's Novel Cidade de Deus. City of God in Several Voices - Brazilian Social Cienma as Action. Nottingham, Critical, Cultural and Communications Press.

Seger, L. (1992). The Art of Adaptation: Turning Fact and Fiction into Film. How to Transform novels, plays and true-life stories into screenplays. New York, Henry Holt & Company.

Seger, L. (2007). Como aprimorar um bom roteiro. São Paulo, Bossa Nova Editora.

Sharff, S. (1982). The Elements of Cinema - Towards a Theory of Cinesthetic Impact. New York, Columbia University Press.

Shaw, M. (2005). The Brazilian Goodfellas: City of God as a Gangster Film. City of God in Several Voices: Brazilian Social Cinema as Action. E. R. P. Vieira. Nottingham, Critical, Cultural and Communications Press.

Smith, A., D. Stewart, et al. (1980). Essays on philosophical subjects. Oxford [Oxfordshire]
New York, Clarendon Press ;
Oxford University Press.

Souza, F. (2007). PCC - A facção. São Paulo, Editora Record.

Souza, P. d. (2006). O Sindicato do Crime - Pcc e outros grupos. Rio de Janeiro, Ediouro.

Szondi, P. (2004). Teoria do Drama Burguês. São Paulo, Cosacnaify.

Thompson, K. (1999). Storytelling in the new Hollywood : understanding classical narrative technique. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Thompson, K. (2003). Storytelling in film and television. Cambridge, Mass., Harvard University Press.

Vieira, E. R. P. (2005). Introduction: Is the camera mightier than the word? City of God in several voices: brazilian social cinema as action. C. a. C. P. Critical. Nottingham.

Wharton, B. A. (1997). The writer got screwed (but didn't have to). New York, Harper Perennial.

Xavier, I. (2006). "Corrosão Social, Pragmatismo e Ressentimento." Novos Estudos **75**(Julho).