

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS
CURSO DE BACHARELADO EM LINGUÍSTICA**

A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS E DIÁLOGOS EM FICÇÕES
AUDIOVISUAIS: UMA PERSPECTIVA LINGUÍSTICO-DISCURSIVA

Kethillin Cristini da Motta Trepichio

São Carlos

2022

KETHILLIN CRISTINI DA MOTTA TREPICHIO

A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS E DIÁLOGOS EM FICÇÕES
AUDIOVISUAIS: UMA PERSPECTIVA LINGUÍSTICO-DISCURSIVA

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para a obtenção do
título de Bacharel em Linguística pela
Universidade Federal de São Carlos.

Orientador: Pedro Henrique Varoni de
Carvalho.

São Carlos
2022

A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS E DIÁLOGOS EM FICÇÕES
AUDIOVISUAIS: UMA PERSPECTIVA LINGUÍSTICO-DISCURSIVA

Kethillin Cristini da Motta Trepichio

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para a obtenção do
título de Bacharel em Linguística pela
Universidade Federal de São Carlos.

Aprovado em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Orientador

Prof. Dr. Pedro Henrique Varoni de Carvalho

Membro da Banca

Prof^a. Dra. Lígia Mara Boin Menossi de Araújo

AGRADECIMENTOS

À Deus, por sempre ser o primeiro em minha vida. Por me acompanhar, me dando forças e propósito para seguir. Sem ele, eu não estaria aqui.

Ao Pedro Henrique Varoni de Carvalho, por embarcar comigo em um horizonte novo e pouco explorado, acreditar em mim e no potencial da pesquisa e me orientar com muita paciência e dedicação.

Ao meu esposo, Cesar Augustus Pereira de Paula Junior, meu porto seguro, por sempre acreditar que eu seria capaz e me inspirar a ter forças.

Aos meus pais, que me prepararam para este momento desde muito cedo e se orgulham em todos os momentos. Aos meus avós, que de longe sempre me apresentam em suas orações. Às minhas irmãs, por me inspirarem a dar o bom exemplo. Aos meus familiares, pelo amor, incentivo, força e apoio incondicional.

À Elza Cataldo, por ter aceito participar da minha pesquisa, me inspirando com sua trajetória e experiência.

Ao Rodolfo Magalhães, pelo apoio, interesse e toda ajuda em minha pesquisa.

À Lígia Mara Boin Menossi de Araújo, por ter aceito o convite para participar da banca de defesa.

Às minhas amigas, Alice, Ana, Érica, Ester, Lauren, Rafaela e Vitória, por tornarem os dias mais leves e me ajudarem a continuar em frente, superando cada barreira e cada etapa.

Aos meus colegas de trabalho, por segurarem as pontas nos momentos em que me dediquei à pesquisa, pela força e apoio.

A todos os amigos e amigas que de alguma forma fizeram parte dessa jornada, minha eterna gratidão.

RESUMO

Procuramos nesta pesquisa abordar e analisar a construção de personagens e seus diálogos em ficções audiovisuais, observando principalmente o processo de criação de diálogos no roteiro audiovisual e como cada escolha linguística impacta na apresentação das personagens. A partir dessa percepção procuramos pensar e problematizar a inserção de um lugar para o linguista, cientista da linguagem, na cadeia produtiva do audiovisual, auxiliando nas escolhas linguísticas e suas aplicações, provando ser capaz de aprimorar a experiência imersiva do público com a ficção. Propomos, nesse sentido, uma co-relação entre contribuições teóricas da análise do discurso de orientação francesa e a construção de diálogos ficcionais no audiovisual, buscando, sobretudo, formas de operacionalização dos conceitos teóricos no processo produtivo da escrita de roteiros, em interface com os manuais técnicos de escrita de roteiros. Aspectos relacionados à construção da personagem desde o roteiro, passando também pela preparação e direção de atores até o produto final.

Palavras-chave: Ficção Audiovisual; Roteiro Cinematográfico; Construção de Personagens; Diálogo; Discurso.

ABSTRACT

In this research, we seek to approach and analyze the construction of characters and their dialogues in audiovisual fictions, mainly observing the process of creating dialogues in the audiovisual script and how each linguistic choice impacts the presentation of the characters. From this perception we will think and problematize the insertion of a workspace for the linguist, language scientist, in the audiovisual production chain, helping in linguistic choices and their applications, proving to be able to improve the audience's immersive experience with fiction. In this sense, we propose a correlation between theoretical contributions of French-oriented discourse analysis and the construction of fictional dialogues in audiovisual, seeking, above all, ways of operationalizing theoretical concepts in the production process of script writing, in interface with the technical script writing manuals. Aspects related to construction of the character from the script, also through the preparation and direction of actors until the final product.

Keywords: Audiovisual Fiction; Cinematographic script; Character Building; Dialogue; Discourse.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Filme Divertida Mente (Inside Out, 2015).....	13
Figura 2 — Filme Titanic (Titanic, 1997)	14
Figura 3 — Estátua de Paulo Gustavo e sua personagem Dona Hermínia.....	26
Figura 4 — Antes e depois da personagem Walter White, de Breaking Bad.....	30
Figura 5 — Episódio V: O Império Contra-Ataca (1980).....	35

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 — Desenho discursivo da personagem (exemplo).....	19
Quadro 2 — Desenho discursivo de Walter White, de Breaking Bad.....	28
Quadro 3 — Desenho discursivo de Dora, de Central do Brasil.....	32

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 EM BUSCA DO DESENHO DISCURSIVO DA PERSONAGEM	15
1.2 Caminhos Metodológicos	17
2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	21
3 A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS NO ROTEIRO AUDIOVISUAL	25
3.1 DESENHO DISCURSIVO DA PERSONAGEM	27
4 OS DIÁLOGOS NO ROTEIRO AUDIOVISUAL	34
4.1 O PROCESSO CRIATIVO DA CONSTRUÇÃO DE DIÁLOGOS	38
4.2 Profissionais da Escrita de Diálogos	41
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
REFERÊNCIAS	45
APÊNDICES	47
APÊNDICE A - ENTREVISTA	48

1 INTRODUÇÃO

Qualquer narrativa ficcional, literária ou audiovisual, possui alguns elementos essenciais para que a história possa acontecer. Entre eles, as personagens, seres que dão vida a todas as ações da trama, são fundamentais. Representando, na maioria das vezes, pessoas humanas do mundo real, essas figuras fictícias criadas pelo roteirista e trabalhadas pelo diretor e atores, criam os processos de identificação do público para uma conexão total com a história. No audiovisual, a estrutura que liga as personagens aos outros elementos da narrativa é o roteiro, uma espécie de guia ou projeto para que um filme ou série aconteça. Para Syd Field (1982, p.2), o roteiro "é sobre uma pessoa, ou pessoas, num lugar, ou lugares, vivendo sua 'coisa'". O roteiro não é um romance e uma das coisas que o distancia da narrativa literária é o seu formato técnico, pensado exclusivamente para a produção de um produto audiovisual. Além da organização e descrição de cada cena e informações sobre os posicionamentos de câmeras, no roteiro constam todos os diálogos, outro elemento essencial que, além de comunicar novas informações, é capaz de envolver o espectador na trama.

O diálogo está entre os elementos finais na elaboração de um roteiro, pois o processo de escrita do roteiro ficcional passa por algumas etapas anteriores e fundamentais para a construção da história, como descrevemos a seguir: A primeira etapa na escrita de um roteiro é que quando tiver uma ideia em mente, o roteirista a inicie através de uma storyline, isto é, a história resumida em poucas linhas. O objetivo dessa primeira etapa é transmitir a ideia central da história, apresentando o protagonista e seu objetivo, o conflito e sua solução no formato de uma única sentença. "Uma storyline deve ser breve, concisa e eficaz. Não deve ultrapassar cinco linhas e por meio dela devemos ficar com a noção daquilo que vamos contar." (COMPARATO, 2018).

A próxima etapa importante é o argumento, escrito em prosa, ele é mais detalhado, começa a trazer as emoções, sentimentos e reviravoltas da trama, mas ainda sem diálogos. Utilizado muitas vezes para a venda do roteiro, o argumento é um texto corrido, sem formatação específica e que conta com os detalhes relevantes para a compreensão geral da história, englobando seu começo, meio e fim. No argumento, embora tenhamos uma boa noção das sequências narrativas, não é

necessário se ater ao detalhamento cena-a-cena, pois isso será pensado na próxima etapa. Na etapa do argumento, é importante descrever as personagens que darão vida à história. Para Comparato (2018), “o desenvolvimento da personagem se faz por meio da elaboração do argumento ou sinopse. Nessa fase é que se começa a desenhar as personagens e a localizar a história no tempo e no espaço”.

A escaleta é uma versão mais próxima do que será o roteiro. Nessa etapa, o roteirista deve desenvolver melhor a história, através de cenas ou sequências, incluir cabeçalho e descrição de cada cena. Através da escaleta, é possível visualizar a importância de cada cena e sua função dentro da estrutura da história, assim como definir o arco dramático das personagens e as subtramas da narrativa. “A estrutura é a fragmentação da história em momentos dramáticos, em situações dramáticas que mais adiante vão se converter em cenas. Essa fragmentação feita pelo roteirista segue uma ordem consequente com as necessidades dramáticas.” (COMPARATO, 2018).

Além disso, a escaleta pode ser muito útil para os casos em que a história é construída em salas de roteiro, ou seja, por mais de um roteirista, pois ela auxilia na estruturação das ideias conjuntas antes da escrita do primeiro tratamento. Alguns roteiristas escrevem dois tipos de escaleta: uma mais simples e outra mais detalhada, que pode já conter descrições mais aprofundadas das cenas e algumas ideias de diálogos a serem escritos. Depois da escaleta pronta, a escrita do roteiro se inicia e, junto a esse processo, os diálogos são escritos, já com a história e seus personagens estruturados. “Como um alquimista, um escritor mistura e molda personagens inventados, conflitos e mudanças, e depois arremata com diálogo, transformando o metal básico da existência no ouro reluzente da estória.” (MCKEE, 2016, P. 14)

A narrativa de um roteiro é um mundo à parte e, embora possa fazer referências ao mundo real, sabemos que tudo o que acontece na tela não é de verdade e nem precisa parecer ser, ou seja, o que acontece na trama não precisa ser algo possível de acontecer na vida real. Dessa forma, é necessário decidir qual tipo de história será contada. “Duas grandes visões definem a abordagem da realidade pelo contador de estória: a mimética e a simbólica.” (MCKEE, 2018, p. 128) Portanto, embora haja total consciência do público sobre a não existência da personagem no mundo real, uma personagem bem construída é capaz de levar o público do riso às lágrimas, causar inveja ou pena e transmitir seus sentimentos e

dores durante seu tempo de tela. Ainda sim, depois disso, ele pode permanecer nos pensamentos do espectador e vir a se tornar uma paixão, uma inspiração e até mesmo um estilo de vida.

A partir disso, podemos nos questionar sobre o que leva o público ao encontro da personagem ficcional, a ponto de estabelecer tal conexão? Para Brait (1985) “não se trata de uma emoção superficial, provocada apenas pelo dado da surpresa: a releitura do romance não impede que a emoção seja revivida”. Nas narrativas audiovisuais acontece da mesma forma. Muitas pessoas choram nas várias vezes que assistem ao mesmo filme. Se os sentimentos não se repetissem a cada sessão, não haveria tamanho interesse em assistir as mesmas obras muitas vezes e, com certeza, não haveria exhibições de filmes antigos em canais de televisão e até no cinema.

As personagens não precisam ser humanos e nem ter forma humana. Eles podem ser animais, seres extraterrestres e até seres inventados, podem ter as mais variadas formas e ser até parte da imaginação de outras personagens. Eles podem, inclusive, ser abstratos, como acontece com o filme vencedor do Oscar de Melhor Animação em 2016, a animação infantil *Divertida Mente* (*Inside Out*, 2015), da Pixar, em que as personagens principais são sentimentos e emoções humanas, como alegria, tristeza, medo, nojo e raiva. Em casos como esse, se as personagens não são reais, nem humanos e nem possuem matéria física, como é possível que o público estabeleça uma conexão profunda com eles? Há um elemento, intrínseco à personagem, que o humaniza e aproxima do espectador, independente da sua forma ou origem: o diálogo. Através dele, as personagens se relacionam com outras personagens, com o seu universo e com os espectadores, além de impulsionar a narrativa para frente.

A função do diálogo em uma ficção audiovisual vai muito além de revelar informações relevantes para a história, uma vez que ele define e constrói a personagem que produz aquele diálogo, se tornando algo intrínseco a ele, e estabelece a conexão com o público, revelando a história pessoal da personagem, seus sentimentos mais profundos, sua jornada na narrativa e humanizando-o, utilizando o recurso mais humano existente, a língua. A Figura 1 apresenta as personagens do filme *Divertida Mente* (*Inside Out*, 2015), que embora não sejam humanos, são como representações animadas dos sentimentos e sensações humanas.

Figura 1 — Filme Divertida Mente (Inside Out, 2015)



Fonte: Divulgação/ Walt Disney Studios

Sendo um dos principais recursos de conexão com o público, os enunciados escolhidos para fazer parte dos diálogos das personagens em uma narrativa não podem ser algo aleatório. A originalidade do diálogo começa no vocabulário, de maneira que cada personagem fale com palavras que ninguém mais usaria, senão aquele personagem. Para Mckee (2018), o diálogo pode ser pensado através de três esferas fundamentais: o dito, o não dito e o indizível, que se referem às camadas linguístico-discursivas que mobilizam a fala da personagem. O dito é a esfera superficial, ou seja, corresponde às palavras que foram de fato ditas. Já as esferas do não dito e do indizível se movem internamente na personagem e se relacionam com seus sentimentos e pensamentos. A orientação desses conceitos aparecem no manual de roteiro de Mckee e pode ser analisada do ponto de vista discursivo. A partir desta articulação, esta pesquisa se propõe a investigar como a teoria discursiva pode ajudar no trabalho de escrita de roteiros e construção de diálogos.

Na língua estão contidos e são perceptíveis ricos detalhes sobre quem fala, como seu contexto econômico, seu cenário sócio-histórico, a formação ideológica em que estão inseridos e suas relações com os outros. Fiorin (2009, p. 150) afirma que “a língua é produto do meio social e, uma vez constituída, tem um papel ativo no

processo de conhecimento e comportamento do homem". Não é de se estranhar que grandes filmes e séries, antigos e atuais, são reconhecidos mundialmente por algum de seus diálogos impactantes ou são lembrados sempre que alguém cita uma frase marcante, dita por algum personagem, como a icônica frase “Eu sou o rei do mundo” (I’m the King of the world), dita por Jack, personagem de Leonardo DiCaprio, no filme Titanic (1997). A Figura 2 apresenta o momento em que a personagem principal, Jack, pronuncia a frase citada anteriormente.

Figura 2 — Filme Titanic (1997)



Fonte: Divulgação/Paramount Pictures e 20th Century Fox.

Outra fala marcante no cinema, está no filme Forrest Gump (1994), em que Forrest, personagem de Tom Hanks, sempre otimista sobre a vida e de bom humor diz: “Minha mãe sempre dizia: a vida é como uma caixa de bombons. Você nunca sabe o que vai encontrar” (My momma always said: Life was like a box of chocolates. You never know what you’re gonna get). As frases só se tornam marcantes e, portanto, os diálogos ganham sentido no processo de caracterização da personagem, no jogo entre o mostrar e o dizer. A ação e a fala, juntas, constituem a base da linguagem cinematográfica.

Para pensarmos na criação dos diálogos e personagens de uma ficção audiovisual, começaremos pelo roteiro, pois é nesta etapa inicial onde nascem as personagens. Para Comparato (2018), o roteirista deve “saber manejar a palavra

com destreza, ofício e diversidade”. Ele discorre sobre a escrita do roteiro apontando as principais diferenças entre esse gênero e a literatura.

Também estou ciente de que é muito cansativo ler roteiros e peças teatrais. Trabalhoso, podemos dizer. Isso requer sem sombra de dúvida mais concentração do que se debruçar sobre um romance, já que uma obra literária é escrita para o olho do leitor enquanto o roteiro é concebido para trabalhar com o olho da câmera e o espaço cênico. COMPARATO (2018).

A escrita do roteiro é técnica e objetiva, descreve a ação da cena e traz os diálogos das personagens. Apesar de parecer limitador, é expansivo, à medida que, nas mãos de uma direção criativa, alcança detalhes não imaginados, de múltiplas possibilidades. Com base na descrição das cenas, a direção depreende as particularidades do enredo e, a partir delas, pode pensar nas características estéticas e cenográficas, assim como nas estratégias de captação da cena, seus enquadramentos e o contexto a ser construído para a narrativa. Com as personagens, ocorre um processo semelhante. Comparato (2018) afirma que ao se escrever diálogos “não escreve a palavra implícita, isto é, para ser lida por uma só pessoa. Escreve a palavra explícita, que deve ser absorvida por uma segunda pessoa, o ator, que a interpretará para uma multidão por meio de uma personagem”. Ao observarmos a escrita do roteiro, notamos a importância dos diálogos nesta etapa, visto que o roteiro fornece pistas, mas não delimita o olhar da câmera e a escolha dos atores, cenários, figurinos, mas determina o diálogo.

1.1 EM BUSCA DO DESENHO DISCURSIVO DA PERSONAGEM

A proposta deste trabalho é relacionar as técnicas de escrita de diálogo com as contribuições do campo linguístico-discursivo, a fim de analisar o lugar da palavra nas narrativas ficcionais audiovisuais, através da abordagem do dito, não dito e indizível na construção das personagens. A problematização do discurso é a relação entre o dizer e o não dizer que deixa suas marcas no dito. Queremos investigar as contribuições possíveis da teoria dos discursos, particularmente os conceitos de enunciado e formação discursiva, baseados no pensamento de Michel Foucault, para a construção de personagens ficcionais, considerando que uma história é

criada a partir de outras histórias com as quais dialoga ou se contrapõe. Ou seja, uma obra audiovisual ficcional reflete e refrata a ordem dos discursos de sua época.

A partir da leitura de livros técnicos sobre a escrita de diálogos e roteiros cinematográficos foram encontrados pontos de contato com teorias linguísticas. Portanto, o objetivo da pesquisa é analisar as possíveis contribuições dessa área para a cadeia produtiva do audiovisual. Para isso, começamos com a reflexão sobre a criação de falas e diálogos em ficções audiovisuais e analisamos trechos de filmes e séries que contém importantes questões linguísticas. Ao final, propomos melhorias advindas da atuação do linguista na criação de diálogos, a fim de problematizar um lugar para este profissional no mercado audiovisual.

Uma parte da pesquisa também foi feita em interface com núcleos produtivos do audiovisual, através de entrevista com a cineasta Elza Cataldo sobre o desenvolvimento criativo da escrita de roteiros, com ênfase nos diálogos.

Analisar o trabalho de roteiristas ao realizar o processo de criação de personagens e seus diálogos não é uma tarefa fácil. Na história do cinema e audiovisual, é normal que alguns personagens sejam lendários e citados mesmo anos depois do final da sua narrativa, ao passo que outros são tão insignificantes ao ponto de serem esquecidos antes mesmo do filme terminar. Da mesma forma, alguns diálogos são considerados célebres e, por isso, são repetidos e estampados em diversos produtos que vendem aos montes aos seus fãs, ao mesmo tempo que outras falas soam estranhas e acabam esquecidas ou ignoradas minutos depois de serem ditas. Mas quais fatores são determinantes para criar uma personagem ou diálogo marcante?

Embora existam muitas pesquisas nos campos do audiovisual e da Linguística, poucos estudos se têm sobre a relação entre as duas áreas, principalmente sobre a colaboração que uma pode oferecer a outra. Pensando nisso, analisamos o lugar da palavra nas narrativas ficcionais audiovisuais e propomos uma reflexão sobre as contribuições que os profissionais da ciência da linguagem podem trazer a esse mercado, a fim de promover a ocupação destes espaços que ainda não existem no Brasil, mas que já fazem parte de outras culturas cinematográficas ao redor do mundo. Na França e em outros países da Europa, por exemplo, é comum o trabalho do dialoguista, o profissional que trabalha especificamente com os diálogos. Atualmente, no Brasil, são poucas as áreas de

atuação para os profissionais de Linguística. Entre elas não está a criação e validação dos diálogos de personagens em roteiros audiovisuais.

O estudo procura demonstrar que a inserção do linguista como profissional essencial para auxiliar na criação e validação de diálogos, assim como na preparação de atores, pode valorizar a formação em linguística, propagar os estudos linguísticos, ainda pouco conhecidos fora do âmbito acadêmico, e levar o profissional da Linguística a ocupar este espaço, contribuindo para o mercado audiovisual, proporcionando uma melhor experiência imersiva do público com as narrativas ficcionais. A partir dessa percepção, propomos uma abordagem operacional de conceitos como enunciado e formação discursiva no processo de caracterização das personagens, principalmente no que denominamos Desenho Discursivo da personagem, resultado de práticas desenvolvidas no laboratório 6 de texto e discurso, ministrada pelo Professor Pedro Varoni.

1.2 Caminhos Metodológicos

Este trabalho tem como finalidade a realização de uma análise do processo de criação de personagens e seus diálogos em narrativas ficcionais audiovisuais, em relação com aspectos linguístico-discursivos. Os tipos de pesquisa utilizados são a descritiva e exploratória, pois abordamos, analisamos e descrevemos a técnica e o processo de construção do roteiro para cinema e tv, a fim de refletir sobre o lugar da palavra e o seu impacto no resultado da produção audiovisual e propor contribuições que o campo linguístico pode oferecer. Esta pesquisa mobiliza dados de fontes primárias e secundárias e pode ser dividida em duas etapas.

Na primeira etapa, estudamos a construção dos diálogos no contexto dos roteiros cinematográficos a partir da leitura de manuais de roteiro que são referências do campo audiovisual como Field [1979]/(2001), McKee (2013 e 2018) e Comparato (2018). Com base nessas leituras, abordamos o diálogo partindo primeiro da sua definição no contexto do roteiro audiovisual. A partir de McKee (2018), apresentamos os tipos de diálogos existentes e as funções que cada tipo pode assumir dentro da narrativa de um roteiro. Discorreremos também sobre possíveis razões pelas quais alguns diálogos são ruins e quais os prejuízos que podem recair sobre a personagem e o produto audiovisual como um todo. Abordamos também três camadas do diálogo propostas por McKee (2018), sendo

elas as camadas do dito, não dito e do indizível. Em linhas gerais, o dito se refere ao texto escrito no roteiro e falado pelo ator que interpreta a personagem, enquanto o não dito e o indizível se referem ao subtexto que, embora não esteja escrito, está presente na construção da personagem e na sua relação com a narrativa de forma geral, como impulsos de seu subconsciente que incitam as ações e as escolhas da personagem.

Na segunda etapa, realizamos o cruzamento das técnicas de escrita de roteiros e diálogos com a teoria da Análise do Discurso de linha francesa, trazendo os conceitos de enunciado e formação discursiva, baseados em Foucault para pensar a relação entre o dito, o não dito e o indizível na escrita de diálogos e na caracterização das personagens. Nesta etapa, mobilizamos autores como Brait [1985]/(2017), Pêcheux (1997) e Foucault (2004). Com base nessas leituras, abordamos a construção da personagem em relação ao conceito de sujeito discursivo que constituído pelas relações sociais, não é o centro do seu dizer, uma vez que é resultado da heterogeneidade de outros discursos. A partir de Brait (2017) abordamos a questão da construção da personagem como um problema linguístico, uma vez que a personagem não existe fora das palavras e o diálogo é indissociável às palavras. A partir de Pêcheux (1997), refletimos acerca do sentido da palavra, que não existe em si mesmo, mas é determinado pelas posições ideológicas em jogo no processo sócio-histórico dentro do qual são produzidas e reproduzidas. Mesmo as obras ficcionais se inserem nos regimes discursivos de seu tempo e contexto social e histórico. Buscar a dimensão discursiva da construção da personagem é se ater a esses aspectos que terão impacto direto sobre as coisas que ele pode dizer, calar e as maneiras de dizer. A ideia é pensar como o referencial teórico discursivo pode ampliar as possibilidades de refinamento da escrita de diálogos na prática profissional e, dessa forma, vislumbrar espaços para a inserção do linguista nesse ambiente.

A utilização do referencial teórico desses autores foi mobilizada para fazer uma análise de personagens da dramaturgia. Selecionamos personagens de duas produções distintas. A primeira personagem é Walter White da série "Breaking Bad" e o segundo é a personagem Dora do filme brasileiro "Central do Brasil". Nossa opção foi escolher produções distintas, uma da grande indústria das séries de televisão e a outra sendo um filme brasileiro que se tornou referência nos anos 1990, assim como personagens também distintos entre si, trazendo Walter White,

um homem de 50 anos, casado e com dois filhos, professor do ensino médio, com câncer e que vive na cidade de Albuquerque, Novo México. Do outro lado, Dora, uma mulher de aproximadamente 60 anos, solteira e sem filhos, uma professora aposentada que trabalha como escritora de cartas para pessoas analfabetas no Rio de Janeiro-RJ. Apesar de se tratarem de personagens e produções muito diferentes inclusive em seu contexto de circulação, nossa análise busca apresentar como foi o processo de construção de personagens nos cinemas brasileiro e estrangeiro.

Entre os meses de janeiro e abril de 2022 foi realizada a disciplina de graduação “Laboratório 6: Texto e Discurso”, ministrada pelo Prof. Dr. Pedro Henrique Varoni de Carvalho para alunos do curso de Linguística da UFSCar, que abordou a escrita de diálogos para roteiros audiovisuais a partir de uma perspectiva linguístico-discursiva. Realizei estágio na disciplina de laboratório onde foram aplicados conceitos discursivos para trabalhar a construção de personagens para narrativas audiovisuais. No laboratório, mobilizamos o conceito de formação discursiva baseada em Foucault para desenvolver um quadro que chamamos de desenho discursivo da personagem. O objetivo desse quadro é analisar a caracterização das personagens a partir do seu caráter, trajetória de vida, assim como da heterogeneidade das suas formações discursivas, com objetivo de compor um mapa do dizer para a personagem, analisando as possibilidades sintáticas e semânticas para sua expressão. Veja abaixo, no Quadro 1, o exemplo do desenho discursivo da personagem:

Quadro 1 — Desenho discursivo da personagem (exemplo)

Caracterização da personagem (descrição física, idade etc.)	Caráter (características morais, valores, contradições)	Formações discursivas na trajetória da personagem	Heterogeneidade das formações discursivas	Organizações sintáticas e semânticas possíveis para sua expressão (mapa do dizer): vocabulário, tipo de frases
---	---	---	---	--

Não pretendemos fazer uma análise discursiva das personagens da série *Breaking Bad* e do filme *Central do Brasil*. Em vez disso, o exercício busca exemplificar a aplicação da teoria discursiva no processo de criação de personagens fictícios, a fim de propor uma possível atuação de profissionais da linguística na

cadeia produtiva do audiovisual brasileiro. Por isso, buscamos o que chamamos de modelo operacional, mais adaptável à dinâmica do processo de escrita do roteiro e, dessa forma, contribuir para esse processo produtivo.

Além disso, foi realizada, como dito anteriormente, uma entrevista com Elza Cataldo, cineasta e roteirista brasileira formada em Cinematografia na Universidade de Nanterre, da França e doutora em Política Educacional pela Sorbonne, de Paris. Premiada no Brasil e em outros países, Elza também foi co-fundadora e programadora do Cine Belas Artes em Belo Horizonte entre os anos 1992 e 2006, constituindo um espaço de exibição de filmes fora do circuito comercial, bem como um ponto de encontro de apreciadores do cinema. Na entrevista, Elza falou sobre o processo de criação dos diálogos em seus filmes e como essa etapa impacta a construção de seus personagens. A entrevista foi conduzida com o propósito de compreender como funciona o processo de criação de personagens e seus diálogos nos filmes da cineasta, desde o roteiro até o filme pronto, assim como entender as etapas da escrita de diálogos e como as modificações ocorrem no decorrer dessas etapas. Buscamos também dialogar sobre o que torna um diálogo bom ou ruim e quais melhorias poderiam ocorrer na criação de diálogos para o cinema brasileiro. A entrevista foi gravada no dia 6 de outubro de 2021 através da plataforma Zoom Meeting e o vídeo está publicado no meu canal do Youtube (<https://youtu.be/qA2t15jeXms>) e sua transcrição completa encontra-se disponível no Apêndice A deste trabalho.

Por fim, após estas etapas, concluímos apontando os resultados obtidos pela pesquisa através de uma abordagem qualitativa, com o objetivo de apresentar quais são as vantagens que o profissional da linguística pode agregar à cadeia produtiva do audiovisual ao empenhar seus conhecimentos linguístico-discursivos na construção de personagens e na escrita de diálogos para narrativas audiovisuais.

2 FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Nos exemplos de construção de personagens e no quadro do desenho discursivo da personagem apresentado acima, mobilizamos os conceitos de enunciado e formação discursiva de Foucault (2004), além das contribuições de Brait (2017) sobre a construção de personagens na literatura e no cinema. Pretendemos, agora, fazer uma breve descrição de como trabalhamos os conceitos mobilizados para a seguinte análise.

O conceito de enunciado busca romper com uma visão da língua como sistema fechado na medida em que se relaciona com o social e o histórico. Entendido como um conjunto de signos que mobiliza um lugar institucional, relacionado às regras sócio-históricas e produzido por um sujeito, foi mobilizado para se pensar essa relação.

Se o enunciado é a unidade elementar do discurso, em que consiste? Quais são os seus traços distintivos? Que limites devemos nele reconhecer? Essa unidade é ou não idêntica à que os lógicos designaram pelo termo proposição, à que os gramáticos caracterizaram como frase, ou, ainda, à que os “analistas” tentam demarcar sob o título de speech act? Que lugar ocupa entre todas as unidades já descobertas pela investigação da linguagem, mas cuja teoria, muito frequentemente, está longe de ser acabada, tão difíceis os problemas que colocam, tão penoso, em muitos casos, delimitá-las de forma rigorosa? FOUCAULT (2004, p.91)

Para Foucault (2004), o enunciado não se trata de uma frase, proposição ou um ato de fala, mas fornece condição de possibilidade para esses três elementos citados, ou seja, os enunciados são como uma função de existência que se exerce verticalmente através de signos em busca das regras que fazem emergir enunciados dentro de uma dada formação discursiva. “Eis a questão que a análise da língua coloca a propósito de qualquer fato de discurso: segundo que regras um enunciado foi construído e, conseqüentemente, segundo que regras outros enunciados semelhantes poderiam ser construídos?” (FOUCAULT, 2004).

O enunciado possui identidade, autonomia e repetição, além de algumas características que o diferenciam de algo unicamente linguístico. Faremos agora uma breve descrição dessas características propostas pelo filósofo francês. A primeira característica é que o enunciado é ligado a um referencial, ou seja, se dá através da função enunciativa. Para Foucault (2004), uma série de signos se torna

um enunciado quando há uma relação específica com o significante e o significado. Outra característica é o domínio associado, que compreende a ideia de que cada enunciado desempenha um papel em relação a outros enunciados, ou seja, a identidade de um enunciado é submetida pelos limites de outros enunciados através dos quais ele figura. Por fazer parte desse ambiente de coexistência, a descrição de um enunciado não pode ser feita de maneira isolada, mas sim através da definição das condições nas quais ele realiza a sua função. Uma terceira característica se refere à concepção de sujeito para Foucault. O sujeito sempre produz seu discurso a partir de um lugar institucional e seu discurso instaura um sistema de relações. Mais de um indivíduo pode falar a partir de uma mesma posição-sujeito, relação que remete ao conceito de formação discursiva, um tipo de unidade discursiva instável. “Chamaremos de discurso um conjunto de enunciados, na medida em que se apoiem na mesma formação discursiva.” (Foucault, 2004, P.132)

Conforme Foucault (2004), o discurso não pode ser entendido como um conjunto de palavras ditas e nem ser confundido com a retórica, mas podemos entendê-lo como um sistema regido por regras que podem definir as ausências e as presenças de um ou outro enunciado. O discurso funciona como uma maneira de se construir a realidade, uma vez que não surge da vontade dos indivíduos mas fornece os enunciados que podem ou não compor essas vontades, a depender da posição que o sujeito ocupa dentro do discurso. As relações que são estabelecidas entre os sujeitos definem o que pode ou não ser dito por cada um deles, pois trata-se de uma relação determinada em que o sujeito não é o centro da análise, mas sim um elemento construído e delimitado.

A noção de formação discursiva se apresenta, segundo Foucault, como um conjunto de enunciados que não se reduzem a objetos linguísticos, como frases, atos de fala ou proposições, mas se estabelecem de regularidades, como ordem, correlação, funcionamento e transformação. “Um enunciado pertence a uma formação discursiva, como uma frase pertence a um texto, e uma proposição a um conjunto dedutivo”. (FOUCAULT, 2004, p.132). Dessa forma, pode-se chamar de discurso um conjunto de enunciados que se apoiem na mesma formação discursiva, sendo o discurso não apenas uma sequência de palavras, mas sim um modo de pensamento.

Em seu livro *A Personagem*, Brait (2017) retoma o conceito de personagem na literatura e no cinema e, para ela, “o problema da personagem é, antes de tudo,

um problema linguístico-artístico, pois a personagem não existe fora das palavras” (p.19). A autora afirma que para descobrirmos mais sobre as personagens é necessário encarar a construção do texto, a forma como o autor dá forma às suas criaturas. A partir desta perspectiva, é possível saber mais sobre a existência das personagens enquanto representações da realidade exterior ao texto. Brait chama atenção para o fato de que apesar de as personagens e suas histórias não precisarem ser, necessariamente, representações fiéis da realidade da vida, o conceito de “verossimilhança interna da obra é extremamente pertinente” (p.40), ou seja, o parâmetro de validação é a realidade interior da obra e não o mundo exterior e real.

Para Field (2001), para abordar a caracterização da personagem no audiovisual, é necessário primeiro separar os componentes da vida dele em duas categorias básicas: interior e exterior. Ele afirma que a vida interior compreende desde o nascimento até o início do filme ou série e esse é um processo que forma a personagem. Já a vida exterior acontece desde o início até o final do filme e trata-se de um processo que revela a personagem. Essa separação entre os aspectos interior e exterior da personagem podem também ser aplicados aos diálogos.

Para Mckee (2018), o diálogo pode ser dividido em três esferas fundamentais: o dito, o não dito e o indizível. O dito se refere a superfície do que é expresso verbalmente, tendo seu significado sólido como as palavras, faladas ou escritas, que a personagem diz. O não dito é uma esfera que se move no interior da personagem, retida entre os pensamentos e sentimentos da personagem. O indizível, por sua vez, se trata de uma esfera mais profunda ainda que se turva com os impulsos e necessidades da personagem, atuando na região do subconsciente e permanecendo escondida até que as pressões da vida reflitam essa natureza verdadeira. Mckee (2018) afirma que é essencial que as três esferas estejam presentes nos diálogos de um roteiro, pois “todo discurso é um ato exterior motivado por uma ação interior” (p.21).

Ao pensarmos nas esferas do não dito e do indizível, podemos encontrar as motivações que existem no nível interior da personagem e que o move a escolher utilizar um enunciado ao invés de outro, em determinada situação, levando-nos a esfera do dito, o aspecto externo e superficial do que é falado pela personagem. A proposta é que os diálogos sejam construídos através do processo de pensar o interior da personagem, partindo da sua formação discursiva, trabalhando no

indizível e no não dito para que, ao final, possamos encontrar as palavras que expressem melhor o que a personagem tem a dizer.

O sentido de uma palavra, de uma expressão, de uma proposição, etc., não existe 'em si mesmo' (isto é, em sua relação transparente com a literalidade do significante), mas, ao contrário, é determinado pelas posições ideológicas que estão em jogo no processo sócio-histórico no qual as palavras, expressões e proposições são produzidas (isto é, reproduzidas). [...] as palavras, expressões, proposições, etc., mudam de sentido segundo as posições sustentadas por aqueles que as empregam. Pêcheux (1997: 160).

Nos manuais de roteiros audiovisuais, o diálogo é uma etapa fundamental e que costuma receber maior destaque. Para Mckee (2016), "diálogo expressa mais do que o significado de suas palavras. Como linguagem, o diálogo carrega a caracterização, mas como ação, o diálogo expressa a verdadeira personagem." Dessa forma, pensar sobre o diálogo levanta interessantes questões linguístico-discursivas que podem ser abordadas através de uma perspectiva discursiva, utilizando o referencial teórico como ferramenta de auxílio na construção de roteiros e diálogos. De forma prática, a proposta do quadro do desenho discursivo da personagem, apresentado anteriormente e que será melhor desenvolvido adiante, pode ser uma ferramenta adicional que vai contribuir com a cadeia produtiva do audiovisual.

Assim, é a dimensão não inteiramente linguística do enunciado que pode ser pensada como ferramenta teórica no contexto mais amplo da história contada no roteiro e da caracterização da personagem, de onde deriva o diálogo. A descrição do enunciado, de acordo com Foucault, está ligada ao aparecimento dos objetos de que fala, os tipos de enunciação (que tem a característica de não ser repetível), aos conceitos e escolhas estratégicas. Ou seja, a relação entre o dito, o não dito e o indizível está posta nessa relação da língua pensada de forma contextual, discursiva. Uma abordagem que garante a permeabilidade da teoria como ferramenta complementar no processo produtivo da escrita de roteiro.

3 A CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS NO ROTEIRO AUDIOVISUAL

As personagens são os seres que vão viver a história que será contada e, através delas, todos os acontecimentos da trama começam a ganhar forma. A personagem pode ser considerada uma habitante de uma realidade ficcional. Nessa realidade, a matéria, o tempo e o espaço são diferentes aos da nossa realidade humana, portanto, a personagem não é um ser humano como nós. Apesar de não ser do mundo real, é possível que uma personagem bem construída envolva o público em sua história ao ponto de adquirir uma espécie de existência no nosso mundo, influenciando ações e pensamentos das pessoas. “Que tipo de trabalho estético requer esse processo capaz de reproduzir e inventar seres que se confundem especialmente em nível de recepção, com a complexidade e a força dos seres humanos?” (BRAIT, 2017).

Não é incomum que existam personagens muito presentes na memória da sociedade atualmente, enquanto o filme do qual ele surgiu ficou no passado. Nesses casos, a personagem se destaca tanto no seu mundo ficcional que ganha forma e existência no mundo real. Um exemplo de personagem ícone do cinema brasileiro contemporâneo é a Dona Hermínia Amaral, da série de filmes Minha Mãe É uma Peça (2013 - 2019). A personagem, interpretada pelo ator Paulo Gustavo, é uma mãe irreverente, dramática e que costuma utilizar frases emblemáticas diante de situações comuns no cotidiano de muitas mães brasileiras. A forma como Dona Hermínia se expressa diante dos problemas que precisa enfrentar enquanto dona de casa de meia idade, divorciada do marido que a trocou por uma mulher mais jovem e mãe de dois filhos adolescentes em crise chamou a atenção do público, pois a expressão verbal da personagem é única e exclusiva dela. Apesar do fato de que suas falas soam naturais e corriqueiras, quem conhece pelo menos um dos filmes em que a personagem participa sabe que esse diálogo pertence a ela.

“Quando uma personagem original busca dentro de si sua expressão, sua voz será um efeito colateral de sua personalidade, experiência, conhecimento, locução e sotaque únicos. O ideal é que a linguagem de uma personagem seja tão plausível, tão aparentemente natural, tão idiossincrática que qualquer frase de qualquer cena soa como uma improvisação que ninguém, a não ser aquela personagem específica, naquele momento específico, poderia inventar.” (MCKEE, 2018, p. 154)

A popularidade da personagem se estendeu para além do filme em que ela aparece. Nas redes sociais, até hoje, nove anos após o lançamento do primeiro filme da trilogia, muitos perfis foram criados para falar sobre a personagem e criar memes de suas falas icônicas. No Facebook, por exemplo, muitas páginas dedicadas à personagem podem ser encontradas. Entre as maiores, existem três páginas chamadas “Dona Hermínia”, uma com 469 mil seguidores, a outra com 302 mil e outra com 137 mil. Além disso, há uma página intitulada “Dona Hermínia Vídeos”, com 179 mil seguidores, voltada para divulgação de cortes das cenas da personagem nos filmes. A conexão da personagem com o público é tamanha que a personagem se tornou um ícone da cultura nacional. Em novembro de 2021, no mesmo ano do falecimento do ator Paulo Gustavo que dava vida à personagem nas telas, Dona Hermínia ganhou uma estátua sua como parte de uma homenagem ao ator, no parque Campo de São Bento, na cidade de Niterói, no Rio de Janeiro. A Figura 3 apresenta as duas estátuas, de Paulo Gustavo e de Dona Hermínia, na cidade de Niterói-RJ.

Figura 3 — Estátua de Paulo Gustavo e sua personagem Dona Hermínia



Fonte: Prefeitura de Niterói

Pensando nisso, qual será a fórmula para criar personagens tão marcantes que se estabelecem e permanecem por anos após sua primeira aparição? Para

Comparato (2018), quando criamos uma personagem devemos levar em consideração três aspectos, são eles: veracidade, verossimilhança e realidade. As personagens são seres ficcionais, entretanto, é necessário ocasionar a sensação de realidade, mesmo que toda a trama seja baseada em premissas falsas. Esse equilíbrio entre verossimilhança, veracidade e realidade fazem parte da concepção de uma personagem.

Brait (2017) discorre acerca de verossimilhança e veracidade trazendo como exemplo o filme Indiana Jones e o Templo da Perdição, de 1984. Se observarmos a sequência de cenas em que o herói protagonista e seus companheiros lutam e vencem seus poderosos inimigos, se torna mais claro entender o conceito de verossimilhança interna da obra. Ao optar por analisar as sequências de ação através dos dados plausíveis da nossa realidade, notamos a total falta de veracidade e passamos a considerar o filme totalmente absurdo. Entretanto, ao observar que o comportamento do protagonista e o desfecho das suas ações na história apoiam-se nas necessidades de encaminhamento da trama, concluímos que o filme mantém a sua verossimilhança interna, isto é, dentro da realidade da obra, as coisas fazem sentido. Caso contrário, franquias e séries que se afastam muito da nossa realidade como Harry Potter, Star Wars e Game of Thrones, que trazem elementos fantasiosos, místicos e mágicos, não fariam tanto sucesso, pois poderiam ser consideradas absurdamente estranhas.

Pensando no processo de criação desses personagens icônicos, propomos uma breve análise de dois personagens protagonistas, de um filme de uma série, a partir do ponto de vista discursivo, a fim de exemplificar a aplicação da teoria discursiva no processo de criação de personagens ficcionais. Para essa breve análise, mobilizamos o conceito de formação discursiva baseada em Foucault para desenvolver um quadro que chamamos de desenho discursivo da personagem. O que propomos não é uma análise discursiva das personagens, mas a indicação de traços de filiação a determinada formação discursiva como indicação da forma de expressão linguística.

3.1 DESENHO DISCURSIVO DA PERSONAGEM

A primeira personagem que analisamos de forma breve é Walter White, o protagonista da série Breaking Bad, interpretado por Bryan Cranston, do canal de televisão AMC, que foi ao ar entre os anos 2008 e 2013. Walter White é um homem

de 50 anos, que foi diagnosticado com câncer pulmonar de nível 3. Casado e com dois filhos, sendo um adolescente com paralisia cerebral e outro ainda bebê, Walter é um professor de química do ensino médio público que vive na cidade de Albuquerque, Novo México, nos Estados Unidos. Ele é um cidadão americano suburbano de classe média, inserido na sociedade do consumo, do trabalho e da ordem. Para Walter, a família vem sempre em primeiro lugar e, como pai de família, ele se coloca na posição de prover o sustento e a segurança de sua esposa e filhos. Em meio a uma crise financeira, Walter é diagnosticado com câncer em estágio avançado. Nesse momento de desespero, ele encontra na criminalidade uma maneira de garantir a sobrevivência de sua família antes de sua morte, produzindo e vendendo drogas. A partir desse ponto de virada, acompanhamos a subversão dos valores de Walter White, que agora exerce desobediência em relação às determinações do seu papel social de professor e cidadão, cedendo ao mundo do crime. Nisso percebemos a heterogeneidade das formações discursivas da personagem, uma vez que nesse sujeito, os discursos de pai de família, trabalhador e de bem e criminoso ambicioso coabitam. “Todo discurso se mostra constitutivamente atravessado pelos ‘outros discursos’ e pelo ‘discurso do Outro’. O outro não é um objeto (exterior, do qual se fala), mas uma condição (constitutiva, para que se fale) do discurso de um sujeito falante que não é fonte-primeira desse discurso” AUTHIER-REVUZ (2004, p. 69). No Quadro 2 abaixo representamos o desenho discursivo da personagem Walter White.

Quadro 2 — Desenho discursivo de Walter White, de Breaking Bad

Caracterização da personagem (descrição física, idade etc.)	Caráter (características morais, valores, contradições)	Formações discursivas na trajetória da personagem	Heterogeneidade de das formações discursivas	Organizações sintáticas e semânticas possíveis para sua expressão (mapa do dizer):
Homem branco, de aproximadamente 50 anos.	Walter coloca sua família sempre em primeiro lugar. Zela pela	Cidadão americano de classe média, suburbano, da sociedade do	Walter passa por uma subversão dos seus valores, cedendo ao	No começo: “Eu faço isso por minha família”

Estatura mediana, é um clássico cidadão americano.	segurança da sua esposa e filhos e vive uma vida pacata, dentro da lei. Contradições: Em um momento de desespero, busca na ilegalidade o sustento e segurança da sua família.	consumo, do trabalho e da ordem. Subversão dos valores da primeira formação discursiva. Desobediência em relação às determinações do seu papel social de professor e cidadão	mundo do crime, ao perceber que sua família precisa de segurança financeira.	No final: “Eu fiz por mim. Eu gostei de fazer. E eu era bom naquilo. E eu me sentia...vivo.”
--	--	---	--	--

Pensando acerca da existência dessa mutação discursiva na construção da personagem, podemos destacar duas falas que expressam a dualidade de Walter, ambas no quadro anterior. A primeira frase diz respeito à motivação que o levou a encarar a criminalidade: a sua família. Todo e qualquer crime cometido por ele poderia ser justificado pelo bem-estar de sua esposa e filhos no futuro. Já a segunda frase trata-se de uma descoberta que a personagem faz ao longo da série, mas que apenas reconhece no final: todas as suas ações o traziam satisfação pessoal, ao passo que ele pode encontrar nessa subversão de valores espaço para ser ele mesmo e por isso afirma ter feito tudo por si próprio, porque se sentia bem e vivo.

A personagem Walter White percorre a maior parte da série lutando com a heterogeneidade da formação discursiva na qual se insere como sujeito do discurso. Já no sexto episódio da quarta temporada, ele revela ter finalmente cedido ao mundo das drogas e da criminalidade através de uma cena que é considerada a mais icônica da série. Nessa cena, Walter e sua esposa Skyler estão conversando no quarto. Ela, já ciente das atividades criminosas do esposo, insiste que ele está sendo forçado a permanecer no esquema de drogas e quer chamar a polícia. Nesse momento, ele revela suas reais intenções com as atividades ilegais e é nesse ponto da série que a personagem demonstra optar pelo lado do crime. Desde o primeiro episódio, a caracterização de Walter era de um homem nervoso, inseguro e sempre na defensiva.

A partir desse episódio, ele assume integralmente a sua outra personalidade, conhecida como Heisenberg, seu alter ego. Na Figura 4, podemos ver a comparação da caracterização física da personagem Walter White, interpretado por Bryan Cranston, no início da série e em um ponto mais próximo do final. As mudanças na aparência da personagem nesses dois momentos representam a mudança interior que ocorreu durante a construção e desenvolvimento.

Figura 4 — Antes e depois da personagem Walter White, de Breaking Bad



Fonte: Reprodução / TeleSeries

Outra personagem em que observamos essa mutação discursiva é Dora, a protagonista do filme *Central do Brasil*, interpretada por Fernanda Montenegro. O filme brasileiro de 1998 é dirigido por Walter Salles e foi indicado ao Oscar de Melhor Filme Internacional e Melhor Atriz para Fernanda Montenegro, além de ser um dos filmes fundamentais da chamada retomada do cinema brasileiro, com repercussão internacional e premiado em diferentes festivais. Dora é uma mulher amargurada de cerca de 60 anos de idade. Ex-professora solteira e sem filhos, ela ganha a vida

escrevendo cartas para pessoas analfabetas, que ditam o que querem contar às suas famílias, na Estação Central do Brasil, no Rio de Janeiro-RJ. Secretamente, Dora embolsa o dinheiro de seus clientes sem sequer postar as cartas para seus destinatários, mas rasga algumas e guarda outras em uma gaveta de seu apartamento. De forma egoísta, Dora garante a sua sobrevivência fazendo o serviço incompleto e enganando seus clientes. A vida de Dora começa a mudar quando ela conhece o menino Josué e sua mãe, que gostaria de enviar uma carta para o pai do menino para informá-lo que ele queria o conhecer. Dora, convencida de que o pai não merecia conhecer o filho, decide não enviar a carta, que vai para sua gaveta. Outro dia, Josué procura Dora novamente querendo escrever mais uma carta para seu pai para avisar que sua mãe havia morrido em um acidente. Com pena, Dora leva o menino para casa, mas depois o vende para traficantes de crianças. Arrependida, ela recupera o menino e decide levá-lo até o seu pai, no nordeste do Brasil, em uma longa viagem com destino incerto.

Dora é uma mulher de classe média baixa que precisa trabalhar para sobreviver. Apesar da sua idade já defini-la como idosa, ela é uma cidadã popular brasileira sem estrutura financeira, necessitando ainda correr atrás do seu sustento. Para isso, ela recorre a procedimentos ilegais, manipulando seus clientes não escolarizados para embolsar o dinheiro sem entregar o trabalho combinado. Sendo ex-professora, Dora domina um certo saber da língua, podendo se comunicar bem através da escrita, o que justifica o seu trabalho como escrevente. Entretanto, esse saber se torna um poder através da forma com que ela se relaciona com os seus clientes, se aproveitando da sua não escolarização e do analfabetismo e se tornando uma trapaceira.

A mudança na vida de Dora acontece a partir do momento em que ela conhece o menino Josué, que representa uma dimensão mais humana na vida da mulher, que se sensibiliza com a situação do menino órfão de mãe e assume para si a missão de ajudar ao garoto, o que traz importância e sentido para sua vida. Ela passa por uma transformação e se lança na estrada, abrindo mão da sua rotina e seus compromissos, para ajudar Josué a viajar pelo país quase sem rumo. Dora sofre uma modificação por esse acontecimento, o que pode revelar uma nova esfera da sua vida e trajetória, não apresentada por completo no filme, afinal, o filme apresenta apenas um recorte da vida da personagem. No passado da personagem,

ela poderia ter sido uma professora honesta e comprometida com a ética mas que, por algum motivo, podendo ser inclusive por necessidade econômica, sofreu um desvio que a levou a enxergar a vida por essa outra perspectiva da trapaça e da mentira. Ao encontrar Josué, o menino desperta nela essa transformação. No Quadro 3 abaixo representamos o desenho discursivo da personagem Dora.

Quadro 3 — Desenho discursivo de Dora, de Central do Brasil

Caracterização da personagem (descrição física, idade etc.)	Caráter (características morais, valores, contradições)	Formações discursivas na trajetória da personagem	Heterogeneidade das formações discursivas	Organizações sintáticas e semânticas possíveis para sua expressão (mapa do dizer):
<p>Mulher branca de aproximadamente 60 anos, de estatura mediana.</p> <p>Mulher do povo, de classe média baixa.</p> <p>Cidadã popular brasileira da época, sem estrutura financeira.</p>	<p>Amargurada e solitária, ela luta sozinha a cada dia pelo sustento, precisando recorrer a procedimentos ilegais para garantir a sua sobrevivência.</p> <p>Dora é ambivalente no aspecto moral.</p>	<p>Ex-professora, Dora domina um certo saber, que se torna um poder na forma com que ela se relaciona com as pessoas não escolarizadas</p> <p>Trapaceira, embolsa o dinheiro sem entregar o serviço, o que contraria as determinações do seu papel social de ex-professora.</p>	<p>O menino Josué representa uma dimensão humana para Dora, trazendo sentido à sua vida. Ela passa por uma transformação, se lançando na estrada para ajudar o menino. Ela se modifica por esse acontecimento, o que pode revelar uma outra esfera na sua trajetória, além do recorte do filme.</p>	<p>A forma de falar de Dora revela também sobre a sua transformação. No início ela é sempre bruta e rude. Já no final do filme, ela é mais amigável e amável</p>

O momento que marca essa mudança de Dora ocorre após uma briga com Josué, quando o menino sai correndo, em meio à multidão reunida para a procissão de Nossa Senhora das Candeias, no interior de Pernambuco. Dora procura o garoto, correndo por entre a multidão de fiéis. A câmera gira alternando imagens de Dora em meio aquela multidão. Ela entra em uma espécie de transe e acaba desmaiada. Na manhã seguinte, ela acorda no colo de Josué. Embora nesse momento Dora já

tenha tomado decisões que indicam sua transformação, essa cena pode ser considerada uma representação mais direta e pontual da mudança emocional na personagem da Fernanda Montenegro, que “renasce” com nova afetividade em relação ao problema do menino.

Ambas as personagens brevemente analisadas, Walter White e Dora, vivenciam uma transformação que muda de forma brusca a sua forma de viver, pensar, agir e falar. Walter inicia sua história como pai de família suburbano e cidadão de bem e se transforma em um cozinheiro de metanfetamina, envolvido em um grande sistema de tráfico de drogas, imerso no mundo da criminalidade. Já Dora inicia sua história como uma ex-professora com necessidades financeiras que encontra no seu saber da língua uma forma de exercer poder e manipulação sobre pessoas não escolarizadas, para ao final se tornar uma mulher amável e doce que encontrou sua realização através de poder ajudar um menino, compreendendo a importância de cumprir o seu trabalho para ajudar pessoas que mais precisam. As duas personagens percorrem o mesmo caminho de transformação mas em sentidos opostos: uma percorre o trajeto do bem para o mal, enquanto a outra vai do mal para o bem.

Essa dinâmica da transformação na vida das personagens é marca comum das histórias e elas envolvem transformações nas formas de expressão linguística. O que procuramos demonstrar é que pensar esse tema pelo ponto de vista das formações discursivas pode ser uma ferramenta auxiliar na construção dos diálogos e expressão verbal das personagens.

4 OS DIÁLOGOS NO ROTEIRO AUDIOVISUAL

Observando a definição de “diálogo” no dicionário, podemos notar que trata-se de “fala em que há a interação entre dois ou mais indivíduos” ou em um contexto mais específico “conjunto das palavras trocadas pelas personagens de um romance, filme etc”. (HOUAISS, 2001). Entretanto, o diálogo não se resume apenas a fala entre personagens, mas está relacionado às necessidades, esperanças e sonhos das personagens, de forma que o diálogo não só pertence à personagem mas também auxilia na sua construção. Por isso, as linhas de diálogo devem fluir facilmente no desdobramento da narrativa. De acordo com Field (2001), “o diálogo deve revelar conflitos entre e dentro das personagens, estados emocionais e reversões de personalidade das personagens; o diálogo emana da personagem”.

Quando falamos sobre a função de diálogos em uma narrativa ficcional, seja um filme ou uma produção seriada, é comum pensarmos na exposição, visto que o diálogo é uma ferramenta que pode ser utilizada para expor e auxiliar a compreensão de fatos da história e das personagens. Entretanto, nas ficções audiovisuais, existe a necessidade de contextualizar o público, tarefa que pode ficar à cargo da ambientação, dos figurinos, dos objetos de cena utilizados, entre outros elementos expressivos visuais que envolvem o espectador no desenrolar da história e são mais sutis do que o diálogo excessivo que expõe muito, mas possui pouco ou nenhum subtexto. Se a própria ambientação e a cenografia são capazes de contar uma história, isso pode levar muitos ao questionamento acerca da verdadeira importância do diálogo em uma narrativa ficcional. Mckee discorre sobre o impacto da presença dos diálogos no audiovisual:

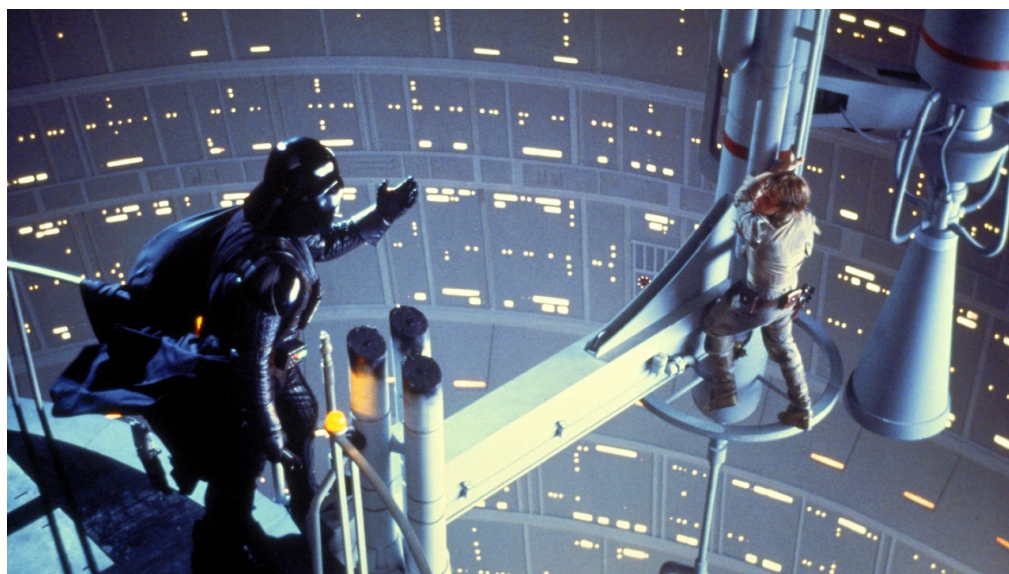
Não importa quão luxuosa é a produção de uma peça, quão vívidas são as descrições de um romance, quão exuberante é a fotografia de um filme, a fala da personagem é o que dá forma às complexidades, às ironias e à lógica interna da história. Sem o diálogo expressivo, os acontecimentos perdem a profundidade, as personagens ficam menores e a história se torna superficial. MCKEE (2018).

O diálogo exerce importantes funções dentro do roteiro de um filme ou de um episódio de série. Através dele, podemos comunicar informações ou fatos da história para o público, a fim de que a trama seja movida adiante. Para Mckee (2018), o diálogo possui três funções essenciais: exposição, caracterização e ação.

A exposição é muito importante em narrativas audiovisuais, ao passo que nomeiam fatos ficcionais de ambientação, de história e de personagens que o espectador precisa entender para seguir acompanhando a trama. Essa exposição necessária pode ser feita através de elementos expressivos audiovisuais como cenários, figurinos, objetos de cena, iluminação, efeitos e trilha sonora, assim como também pode ser feita através dos diálogos. Apesar de existir essa possibilidade de uso dos diálogos, deve ser feita com cautela, pois sempre é preferível mostrar ao invés de contar. Um diálogo meramente expositivo parece forçar as personagens a parar suas ações na narrativa para contar algo sobre sua vida, seu passado ou seus sentimentos, o que não soa natural e fluido. Ainda sim, diálogos expositivos podem ser utilizados em situações específicas em que a informação a ser exposta é utilizada como munição para produzir efeito e impacto no público.

Um exemplo de exposição usada como munição é a grande revelação no segundo filme da trilogia original de Guerra nas Estrelas (Star Wars). No clímax do filme Episódio V: O Império Contra-Ataca (1980), vemos o herói Luke Skywalker lutando contra o vilão Darth Vader. Durante a luta, Darth Vader diz um dos diálogos mais famosos do cinema “Eu sou seu pai”, revelando o segredo que ancora todos os acontecimentos da trilogia. Esse fato sobre a genealogia do protagonista leva o público a refletir sobre a profundidade da personagem, suas escolhas no passado e gera a expectativa necessária para o episódio final da trilogia.

Figura 5 — Episódio V: O Império Contra-Ataca (1980)



Fonte: Divulgação / Lucasfilm

Outra função do diálogo é a caracterização, ou seja, a criação de expressão de características específicas para cada um das personagens. A fala de uma personagem deve ser um dos elementos que o distingue de qualquer outro, a ponto de torná-lo real, intrigante, único e convincente. É necessário que o público acredite na existência da personagem, mesmo que suas palavras sejam claramente mentirosas dentro do enredo. “E o aspecto mais importante de todos é a fala. Ela fala como ninguém que a gente tenha conhecido. Seu estilo de linguagem não a separa apenas do resto do elenco, mas também, se a escrita é primorosa, de todas as outras personagens ficcionais.” (MCKEE, 2018, p.54). No filme brasileiro *O Auto da Compadecida*, de 2000, a origem nordestina das personagens principais, João Grilo e Chicó, é marcada através de marcas nos diálogos. A forma característica da fala regional é uma forma de caracterização das personagens através dos diálogos.

A terceira função essencial do diálogo é a ação, ou seja, preparar a personagem com os meios necessários para agir. Além da ação verbal, palavras e imagens que compõem pensamentos que causam mudanças na personagem, e da ação física, linguagem corporal e tarefas que podem substituir a fala, existe também a ação verbal. O que uma personagem diz em um determinado momento só vai convencer e comover o espectador se o seu modo de agir corresponder para aquele momento. Para isso, deve-se pensar no que uma personagem falaria e como agiria em um tipo de situação específica, afinal, as palavras devem sugerir o que a personagem pensa ou sente, ao passo que o seu modo de agir deve expressar a sua identidade.

Mckee (2018) analisa alguns motivos pelos quais alguns diálogos são ruins, causando quebra no fluxo da narrativa. Um dos principais problemas do diálogo é quando há falhas de credibilidade. O diálogo deve inspirar ações verossímeis das personagens. Independente da complexidade da cena, o que é falado pelas personagens deve estar em concordância com a natureza da personagem, assim como com a ambientação da cena e o gênero. O diálogo precisa soar natural, mas não deve-se fazer uso excessivo de naturalismos, ou seja, falas comuns do nosso dia-a-dia, pois o “jogar conversa fora” do cotidiano é repetitivo demais para a narrativa. O que difere uma conversa comum de um diálogo é o conteúdo. Independente da quantidade e da escolha das palavras, o diálogo concentra o significado sem imitar a realidade. Afinal, a credibilidade não tem relação, necessariamente, com a realidade. O que importa, entretanto, é que seja respeitada

a verossimilhança interna da obra, o que permite, por exemplo, que diversas histórias sejam ambientadas em mundos impossíveis. “Portanto, não cabe a narrativa poética reproduzir o que existe, mas compor as suas possibilidades” (BRAIT, 2017, p.40).

Outro problema na escrita de diálogos ruins são os exageros. Muitas vezes, roteiristas escrevem conversas vazias, ou seja, sem um subtexto que gere a motivação na personagem. Como resultado, temos diálogos forçados que podem comprometer a cena ou a obra como um todo. Exagerar na emotividade das conversas também não soa bem, a fala precisa condizer com os verdadeiros sentimentos da personagem, de forma que o diálogo e o contexto se complementem, caso contrário pressupõe que a personagem seja dramática demais. Consciência demais também é um problema, pois a personagem que sabe informações e detalhes que não estão ao seu alcance e apenas os escritores deveriam saber, gera estranheza no público. Para isso, é importante saber os limites dos conhecimentos das personagens na trama. Da mesma forma, personagens que conhecem a si mesmos em um nível muito profundo e excessivo não convencem os espectadores.

Algumas falhas na linguagem também podem prejudicar os diálogos, como o uso excessivo de clichês, a escolha por uma linguagem neutra para personagens, ou seja, utilizando generalidade ao invés de especificidade, o uso de linguagem exibicionista, ou seja, falas muito expressivas que chamam atenção para o próprio texto, o uso de linguagem árida e sem vida e o uso excessivo do “papo furado”.

Mckee (2018) também destaca algumas falhas de conteúdo que prejudicam os diálogos, como a escrita literal, que expõe na íntegra os pensamentos e as emoções da personagem através da sua fala em voz alta, eliminando o subtexto. É possível também que haja falhas de conteúdo nos diálogos, como a repetição de palavras, sons ou do sentimento, isto é, quando se repete a mesma carga dramática de valor. Falas mal elaboradas que não se encaixam na personagem, com significados imprecisos ou sem timing podem prejudicar a obra como um todo. Para Mckee (2018) é necessário saber gerir o timing do significado, para que não ocorra cedo demais ou tarde demais.

Mckee (2018) divide o diálogo em três esferas fundamentais: o dito, o não dito e o indizível. O dito está na superfície do que é falado e suporta significados mais sólidos em relação às palavras utilizadas, tanto em sua denotação como em sua

conotação. A segunda esfera, o não dito, se move internamente na personagem, no espaço interno do qual a pessoa enxerga o mundo. Nesse nível, os pensamentos e sentimentos da personagem se formam e são retidos de maneira intencional. Entretanto, através do dito, o público tem a intuição de ir além das palavras e entender o não dito, ou seja, espiar o que aquela personagem realmente pensa e sente. O dito é como o texto e não dito como as entrelinhas, que não estão escritas mas estão presentes, por isso os diálogos devem visar tornar essa sensação possível, sem que o não dito seja acidentalmente deduzido. Na terceira esfera, ainda mais profunda e abaixo do não dito, está o indizível, uma camada turva entre os impulsos e necessidades subconscientes da personagem, que estimulam suas escolhas e ações. No roteiro, em momentos de grande pressão, a personagem age motivado por um desejo inquestionável, revelando seu verdadeiro eu e expondo seu caráter primitivo. Sendo assim, as escolhas de uma personagem começam na esfera mais interna.

“De acontecimento em acontecimento, sua personagem luta movida por seu desejo; ela age e usa a palavra falada como método. Ao mesmo tempo, entretanto, sua linguagem expressa sua vida interna, consciente e subconsciente, de forma implícita. Quando lido ou atuado, o bom diálogo cria uma transparência que permite ao leitor/espectador enxergar através do texto da conversa. Esse fenômeno transforma o público em um leitor de mentes.” MCKEE (2018, p. 60)

Por essa razão, o diálogo para roteiros audiovisuais deve ser escrito de forma a atingir esse objetivo, levar o público a enxergar através das palavras ditas para deduzir as esferas mais internas do que está sendo transmitido. O diálogo expressa mais do que apenas o significado de suas palavras, ao passo que carrega caracterização enquanto linguagem e expressa a verdadeira personagem enquanto ação.

4.1 O PROCESSO CRIATIVO DA CONSTRUÇÃO DE DIÁLOGOS

Para abordar e destrinchar o processo criativo da escrita de um roteiro audiovisual e da construção de personagens e seus diálogos, realizamos uma entrevista com a roteirista e diretora brasileira Elza Cataldo. A entrevista completa está disponível no Apêndice A deste trabalho. Para Cataldo (2021), a escrita de um roteiro é um passo fundamental para iniciar um projeto audiovisual, e dentro desse processo a criação de diálogos é mais um desafio. Depois de decidir acerca de qual

tema o filme ou série vai se referir, ou seja, sob qual contexto a história será contada. Depois dessa escolha, vem a questão das personagens, que engloba o motivo pela qual criá-la e como fazer essa construção. Apenas depois de decididas essas primeiras questões fundamentais é que o diálogo será pensado, “porque o diálogo é um resultado de muitas coisas, como do contexto, das características de cada personagem e de como a ação dramática acontece naquele filme” (CATALDO, 2021).

Retomando o processo de escrita de roteiros, primeiro deve ser escrita a storyline, isto é, a história resumida em poucas linhas. Depois deve ser desenvolvido o argumento ou sinopse, que geralmente passa por revisões até atingir sua versão mais desenvolvida. A partir desse argumento, deve-se escrever a escaleta, onde as sequências de cenas já estão divididas, com estrutura de roteiro mas ainda sem diálogo, que será a última etapa. “É uma última etapa que tem a ver com todas as etapas anteriores e que coloca desafios novos, que é você conseguir escrever como é que aquela pessoa falaria.” (CATALDO, 2021). Criar os diálogos para uma personagem é um processo de fazer escolhas linguísticas que poderiam ser utilizadas naquela época e naquele contexto e que possam representar a personagem, além de possuir carga dramática para fazer a história evoluir. Para Field (2001), o diálogo é como uma função da personagem, de forma que quando o roteirista conhece bem a sua personagem, seus diálogos fluem facilmente no desdobramento da história.

Na entrevista realizada, Elza Cataldo contou sobre como funciona o processo de escrita de diálogos em seus filmes e o que costuma fazer para alcançar o diálogo ideal. Para ela, os diálogos mudam muito, desde a primeira vez que são pensados até a versão final do roteiro, que é utilizada nas filmagens. Há momentos em que parece que os roteiristas chegaram ao seu limite e não sabem mais como aprimorar aquele diálogo. É nesse momento que a cineasta realiza leituras de mesas, ou seja, um momento voltado para a leitura em voz alta dos diálogos criados, feita pelos atores e atrizes escolhidos para a interpretação. Para Cataldo (2021), “quando se chama o ator tudo muda, porque o ator, quando é um bom ator, lê uma frase e coloca um sentido, uma entonação, uma motivação, uma realidade, algo mais orgânico, uma credibilidade”. Ao testar o diálogo na voz dos atores, é possível verificar se o diálogo funciona, se soa natural ou falso e se vai convencer o público. Depois de muito trabalhar no roteiro, se torna possível conhecer a personagem e

entender qual diálogo realmente funciona para ela, devido ao seu contexto e sua personalidade. Para Cataldo (2021), duas características são essenciais para um bom diálogo: inteligência e sutileza. A inteligência tem a ver com esse ato criativo e difícil de pensar e estruturar a personagem e tudo que ela pode dizer. A sutileza não está relacionada a utilizar uma delicadeza que a personagem não tem, mas sim transmitir todas as informações necessárias de forma que não seja nem aparente e nem expositiva, mas sutil. “No cinema e na televisão, criar cenas com diálogos que dramatizam personagens complexas exige talento, conhecimento e imaginação. Escrever narrações verborrágicas exige apenas um teclado.” (MCKEE, 2018, p. 48)

Cataldo (2021) comenta sobre a série *The Crown* (Netflix, 2016), baseada na história real da família real britânica. Para a diretora, a série é uma lição de roteiro e possui diálogos singulares. Para exemplificar melhor, separamos uma cena do décimo episódio da quarta temporada da série, em que a rainha e seu filho, príncipe Charles, discutem. Abaixo, deixamos a transcrição dos diálogos da cena, onde R representa as falas da rainha e C as falas do príncipe Charles.

[R] O que você está fazendo aqui?

[C] Espero que você não se importe. Achei que poderíamos conversar a sós.

[R] Ah, vocês dois!

[C] Nós dois?

[R] Você e sua esposa me cercando onde quer que eu vá, com olhares ansiosos, querendo conversar.

[C] Eu quero conversar, mamãe. Precisamos conversar.

[R] Então vamos conversar. Podemos fazer como no conselheiro privado? De pé! Seremos breves.

[C] É o casamento.

[R] Sim, tive a impressão que este seria o assunto.

[C] Eu fiz o meu melhor. Tudo o que eu pude e eu estou sofrendo!

[R] Não, você não está sofrendo. Todos estamos sofrendo por ter que aguentar isso!

Pausa

[R] Vou deixar uma coisa bem clara: Quando as pessoas olham para você e Diana, vêem dois jovens privilegiados que, por sorte, conseguiram tudo o que poderiam sonhar na vida. Ninguém, nem uma única alma viva em qualquer lugar, vê causa para sofrimento.

[C] Mas eles veriam se soubessem.

[R] Soubessem o quê? Eles sabem que você trai sua esposa e não faz nenhuma questão de esconder. Eles sabem que graças a você, ela tem problemas psicológicos e come ou não come ou seja que ela faz ou deixa de fazer. Eles sabem que você é um homem mimado e imaturo, sempre reclamando desnecessariamente, casado com uma mulher mimada e imatura, sempre reclamando desnecessariamente. E nós estamos fartos disso. Tudo o que qualquer um deseja é que vocês dois se recomponham, parem de transformar tudo em espetáculo e façam este casamento e suas posições privilegiadas na vida darem certo.

[C] E se eu quiser me separar?

[R] Você não vai se separar ou se divorciar ou decepcionar nenhum de nós. E se um dia você espera ser rei ...

[C] Eu espero.

[R] Então, eu sugiro que você comece a se comportar como um.

Essa cena interpretada pela atriz Olivia Colman e o ator Josh O'Connor apresenta um panorama geral do conflito entre eles em menos de três minutos de duração. Cada escolha morfológica, sintática e semântica revela os pensamentos e sentimentos das duas personagens e como elas se posicionam em relação ao problema do casamento de Charles, tema central da discussão. “Nenhuma palavra é neutra, mas inevitavelmente carregada, ocupada, habitada, atravessada pelos discursos nos quais viveu sua existência socialmente sustentada”. (AUTHIER-REVUZ, 1990, p.27).

4.2 Profissionais da Escrita de Diálogos

Escrever não é uma tarefa fácil. Escrever diálogos que se encaixem de forma exclusiva na personalidade de uma personagem e revelem as esferas mais íntimas de suas motivações e desejos, deixando transparecer ao público uma possível dedução de seus sentimentos e pensamentos, ao mesmo tempo que revela informações importantes para o seguimento da história sem exagerar e nem reter, sem ser expositivo, nem exageradamente emotivo ou consciente, evitando conversas vazias e melodramas, mantendo a credibilidade enquanto foge da literalidade e do clichê é uma tarefa mais complicada ainda. Se existe um trabalho

tão complexo e fundamental, porque não haver esse espaço de trabalho para um profissional especializado no assunto? “Eu não sinto isso tão valorizado no Brasil, embora exista demanda e potencial. Mas se você for olhar, por exemplo, nos filmes franceses, existe a função de dialoguista, aquele que trabalha com o diálogo.” (CATALDO, 2021). Ao final dos episódios da série *The Crown* (Netflix, 2016), por exemplo, pode-se notar nos créditos a atribuição à função de *supervising dialogue coach*, ou seja, um profissional dedicado a auxiliar nos diálogos, função ainda ausente nas produções brasileiras.

Cataldo, ao ser questionada sobre quais escolhas e estratégias poderiam melhorar a qualidade dos roteiros e diálogos das produções audiovisuais brasileiras, discorre acerca da valorização dos roteiristas e do cumprimento mais especializado da função da escrita de diálogos.

“O caminho que eu percebo é um cuidado maior e mais aprofundado, por mais tempo e com mais pessoas especializadas com roteiro e com diálogos. Ter mais tempo de estrutura de produção na fase do roteiro, porque nem sempre o roteirista é valorizado, do ponto de vista da produção. Eu sou uma profunda defensora e admiradora dos roteiristas, o roteiro é fundamental. Existem algumas pessoas, cineastas brasileiros, diretores, produtores que não dão tanta importância ao roteiro. (...) Então se eu pudesse dar alguma opinião sobre isso, seria no sentido de valorizar os roteiristas e talvez criar essa profissão de dialoguista, para que a gente pudesse ter mais tempo e testar mais o roteiro, ler mais, e nessas leituras ter o roteirista e o dialoguista observando e anotando, esse é um exercício muito interessante antes de uma filmagem. (CATALDO, 2021)

No exterior, existem profissionais que se dedicam mais aos diálogos. Muitas vezes são roteiristas com foco nessa parte da escrita. Outra função muito presente é a do *dialogue coach*, alguém que presta consultoria para diálogos de áreas específicas ou de regionalismos e outros dialetos. No Brasil, esse trabalho é comumente realizado pelos próprios roteiristas, o que pode ser devido a estrutura de produção geralmente precária mas também devido a falta de um profissional especializado no assunto. O linguista, cientista da língua e especialista na linguagem, poderia ocupar esse espaço dentro da cadeia produtiva do audiovisual, exercendo os conhecimentos dessa área de estudo em uma questão prática e presente na atualidade. Segundo dados do Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual, em 2018 foram produzidos 181 longa-metragens brasileiros, já em

2019, último ano antes do início da pandemia, 167 filmes foram lançados no Brasil, segundo dados dos sistemas da ANCINE, provenientes do próprio mercado a partir das obrigações previstas na MP 2.228/01. Esses dados revelam o aquecimento do mercado cinematográfico brasileiro, que pode se tornar uma interessante área de atuação para o profissional da linguística. “A princípio, eu acho que esse profissional seria fundamental, eu sinto falta desse profissional, até mesmo para entender como eu poderia falar aquele tipo de coisa, como uma informação pode ser passada de forma inteligente e sutil” (CATALDO, 2021).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início do trabalho, apresentamos que a teoria linguístico-discursiva pode ser utilizada como base para pensar a construção de personagens e a criação de seus diálogos, através da mobilização de conceitos discursivos como enunciado e formação discursiva em Foucault. Por meio desses conceitos, é possível delimitar um conjunto de escolhas linguísticas possíveis para uma personagem dentro da formação discursiva na qual ela se insere como sujeito do discurso. Nesta reflexão, demonstramos como buscar essa construção a partir das ferramentas linguístico-discursivas. Esta pesquisa apresentou o aporte da teoria do discurso para a caracterização das personagens e escrita de seus diálogos e funciona como um trabalho inicial, mas que é possível ser aprofundado em estudos futuros.

Através do quadro do desenho discursivo da personagem, desenvolvido na disciplina em que atuei como estagiária, “Laboratório 6: Texto e Discurso”, vimos ser possível aplicar de forma prática a análise da personagem com base em aspectos linguístico-discursivos. Dessa forma, o quadro funciona como uma operacionalização, isto é, um método operacional de aplicação da teoria discursiva no processo de escrita do roteiro, o que possibilita a sua utilização no cotidiano de trabalho de roteiristas e linguistas na cadeia produtiva do audiovisual.

Ainda sim, esta pesquisa demonstrou a possibilidade da inserção do linguista no processo de produção audiovisual para auxiliar na criação e validação de diálogos, assim como na preparação de atores, aplicando de forma prática os conhecimentos sobre a língua e a teoria discursiva através da ocupação desse espaço que ainda não existe de forma consolidada no Brasil, mas que já faz parte de outras culturas cinematográficas ao redor do mundo. A entrevista com a roteirista e diretora brasileira Elza Cataldo trouxe a perspectiva prática do mercado do audiovisual brasileiro, no qual há demanda para este profissional e, através desta breve análise e reflexão, demonstramos como buscar essa formação a partir das ferramentas linguístico-discursivas.

REFERÊNCIAS

ANCINE. Observatório brasileiro do cinema e do audiovisual. Cinema. Disponível em: <<https://oca.ancine.gov.br/cinema>>. Acesso em: 10 de abr. de 2022

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidade mostrada e heterogeneidade constitutiva: elementos para uma abordagem do outro no discurso. In: _____. Entre a transparência e a opacidade: um estudo enunciativo do sentido. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004.

AUTHIER-REVUZ, J. Heterogeneidades enunciativas. Cadernos de estudos linguísticos, 19. Campinas, IEL. 1990.

BRAIT. Beth. A personagem. São Paulo: Contexto, [1985] 2017.

CARVALHO, P. H. V. Piauí: brasilidade e memória no jogo discursivo contemporâneo. Orientador: Vanice Maria Oliveira Sargentini. 177 f. Dissertação (Mestrado) - Linguística, Departamento de Letras, UFSCar, São Carlos, 2008.

CATALDO, Elza. A criação de diálogos no cinema e nas séries. [Entrevista concedida a] Kethillin Cristini da Motta Trepichio. Youtube, 06 de out. de 2021. 1 vídeo (50 min). Disponível em: <<https://youtu.be/qA2t15jeXms>>. Acesso em 10 de abr. de 2022.

CATALDO, Elza. Como fazer diálogos para o Cinema?. [Entrevista concedida a] Kethillin Cristini da Motta Trepichio. Entreter-se, 08 de nov. de 2021. Disponível em: <<https://entreterse.com.br/entrevistas/entrevista-com-elza-cataldo-como-fazer-dialogos-para-o-cinema/>>. Acesso em 28 de mar. de 2022.

CENTRAL do Brasil. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2022. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra69345/central-do-brasil>. Acesso em: 05 de abril de 2022. Verbete da Enciclopédia.

COMPARATO, Doc. Da criação ao roteiro: Teoria e Prática. São Paulo:Summus Editorial,2018

ESTÁTUAS de Paulo Gustavo e Dona Hermínia são inauguradas em Niterói. Globo, 2021. Disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2021/11/22/estatuas-de-paulo-gustavo-e-de-dona-herminia-sao-inauguradas-em-niteroi.ghtml>>. Acesso em: 04 abr de 2022.

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

FIORIN. José Luiz. Língua, discurso e política. Alea. Estudos Neolatinos , v. 11, p. 148-165, 2009.

FOUCAULT, Michel. Arqueologia do Saber. Trad.Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense-universitária,2004.

HOUAISS, Antônio. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

MCKEE, Robert. Diálogo: a arte da ação verbal na página, no palco e na tela. Tradução de Chico Marés - Curitiba: Arte e Letras, 2018.

MCKEE, Robert. Story, substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Tradução de Chico Marés - Curitiba: Arte e Letras, 2013.

MINIDOC - As Órfãs da Rainha. 27 ago. 2020. 1 vídeo (10 min). Publicado pelo canal Polo Audiovisual. Disponível em: <<https://youtu.be/XO8J5GqH6C4>>. Acesso em: 13 jun. 2021.

NUNES, Maria Augusta. Diálogo e Alteridade no Processo de Criação do Roteiro Cinematográfico. REVISTA GEMINIS, v. 10, p. 204-211, 2019.

ORLANDI, Eni Pulcinelli. As formas do silêncio: no movimento dos sentidos. Campinas, S. R: Editora da Unicamp, 1995.

PÊCHEUX, Michel. Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. 3ª ed. Campinas: Unicamp, 1997.

APÊNDICES

APÊNDICE A - ENTREVISTA

Entrevista: Como fazer diálogos para o Cinema?

Elza Cataldo é formada em Cinematografia na Universidade de Nanterre, da França e doutora em Política Educacional pela Sorbonne, de Paris. Foi pesquisadora do CNPq e INEP e professora adjunta da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e da PUC. Elza também foi co-fundadora e programadora do Cine Belas Artes em Belo Horizonte de 1992 a 2006, um espaço de exibição de filmes fora do circuito comercial, bem como um ponto de encontro de apreciadores do cinema.

Elza Cataldo é diretora, produtora e roteirista brasileira com filmes premiados em festivais no Brasil e no mundo. Entre suas produções mais recentes, temos o longa-metragem “As Órfãs da Rainha”, atualmente em fase de finalização, que busca resgatar a história das mulheres no período colonial brasileiro. Nós conversamos sobre o processo de construção das personagens e dos diálogos nos seus filmes e na produção audiovisual de forma geral.

A entrevista foi gravada no dia 6 de outubro de 2021 através da plataforma Zoom Meeting e o vídeo está publicado no meu canal do Youtube (<https://youtu.be/qA2t15jeXms>). O roteiro com as perguntas foi elaborado a partir da ideia de compreender como funciona o processo de criação de personagens e seus diálogos nos filmes da cineasta, desde o roteiro até o filme pronto. Além disso, buscamos entender as etapas da escrita de diálogos e como as modificações ocorrem no decorrer dessas etapas. Buscamos também dialogar sobre o que torna um diálogo bom ou ruim e quais melhorias poderiam ocorrer na criação de diálogos no cinema brasileiro. Segue transcrição da entrevista abaixo:

Identificações:

P: Perguntas

E: Elza Cataldo

E: É um assunto que realmente me interessa muito, eu tenho uma paixão enorme por cinema em geral e, dentro do cinema, a questão da direção realmente é um desafio muito grande, mas o roteiro é fundamental, ele é a essência. Eu costumo

dizer que é um código e é fundamental para a realização de um filme em seus vários aspectos. A criação do roteiro já é um processo muito complicado e dentro do roteiro a criação de diálogos é mais um desafio. Então eu fico muito feliz de a gente estar centrando essa nossa conversa e a sua pesquisa dentro dessa área, acho que é uma área muito promissora e no Brasil a gente precisaria até ter mais pessoas especializadas na questão do diálogo. Eu acho muito adequado, propício e muito promissor. Então também estou muito feliz de estar aqui.

P: Como é o processo de criação de personagens nos seus filmes, partindo desde o roteiro até o produto final?

E: A primeira coisa que eu acho que a gente tem que pensar é a questão do tema, qual tema te envolve, te apaixona e é capaz de te fazer trabalhar de forma dedicada, resistente e resiliente durante muitos anos, porque fazer um filme é um processo muito longo, em qualquer lugar e no Brasil especialmente. Então a gente tem que se preparar para uma jornada bem longa de trabalho. Sendo assim é muito importante que a gente esteja muito conectado com o tema que se está escolhendo. Ao eleger um tema, no meu caso, eu tenho uma conexão com o tema que eu acredito que tem um diálogo também com o presente, uma vez que eu trabalho muito com gênero histórico. Então eu escolho um fato histórico, um momento que tenha acontecido alguma coisa que eu ache relevante para que a gente possa estabelecer um diálogo no presente, porque é importante ressaltar que o gênero histórico é um instrumento de diálogo, de emoção e de conexão com as pessoas. E se ele não tiver essa conexão com o presente, não se verifica, ou seja, o filme não acontece, então a escolha do tema é muito importante.

Uma vez decidido esse tema, esse contexto, vem a questão das personagens. Que fato histórico aconteceu naquele momento e que vale a pena falar sobre ele e construir um personagem? É bom também lembrar que não existe história ruim, existe história mal contada. Você pode pegar qualquer história, qualquer personagem e pode criar um roteiro, um filme que seja muito potente. Mas a escolha da personagem para mim tem a ver também com essa conexão com aquilo que eu acredito, aquilo que me diz respeito: tem que fazer sentido para mim, não só o sentido comercial, mas um sentido quase existencial, tem que ter uma conexão com aquela personagem. E uma vez decidido isso, vem toda a questão da

construção dessa personagem. Como eu trabalho com o gênero histórico, em geral eu detecto ao longo dos fatos históricos alguns personagens que me interessam e a partir daí vou desenvolvendo a trama do roteiro, que depois será a trama do filme. Então a escolha do tema e a escolha da personagem são escolhas fundamentais. A partir daí, depois de muito tempo e de muito trabalho, a gente começa a pensar nos diálogos, porque o diálogo é um resultado de muitas coisas, como do contexto, das características de cada personagem e de como a ação dramática acontece naquele filme. Inclusive na estrutura de roteiro, o diálogo vem no final. Recapitulando, primeiro temos a storyline, que é a história contada em três linhas, aproximadamente, a sinopse da história, depois o argumento mais desenvolvido, e a partir desse argumento temos a escaleta, em que vamos colocando as sequências de cenas ainda sem o diálogo, mas já com estrutura de roteiro, e depois é que vem o diálogo. Então a gente precisa ter esse arcabouço de uma forma muito sólida para conseguirmos chegar ao diálogo. É uma última etapa que tem a ver com todas as etapas anteriores e que coloca desafios novos, que é você conseguir escrever como é que aquela pessoa falaria.

E eu acho muito interessante esse caminho junto com vocês, a questão da Linguística, da estrutura, porque tem a ver também com isso tudo, com a forma linguística que era usada na época e que representa esse personagem e com uma estrutura dramática que tem que fazer a história ir para frente e evoluir. Está tudo relacionado e o diálogo serve também para fazer a história evoluir. Nós costumamos dizer que o roteiro é uma história contada visualmente, então pensamos muito em ações que vão acontecer, situações, conflitos, principalmente, pois sem conflito não tem história. Então esses conflitos, essas ações, esses obstáculos, essas superações que vão acontecendo fazem a história ir evoluindo. E dentro disso tem o diálogo e ele não pode parar a história. O diálogo tem que contribuir para que a história avance e para que a gente conheça melhor aquele personagem e se emocione com ele.

P: Durante o processo criativo de criação de personagens e diálogos em seus filmes, os diálogos sofrem muitas modificações desde a primeira vez que são escritos até o momento que são interpretados pelos atores? Nos seus filmes existe espaço para o improviso?

E: Pelo fato de trabalhar com filmes históricos, nós temos uma limitação linguística também, pois não se falava de algumas formas, não se usavam algumas gírias, usavam-se outras palavras e devido a isso é mais complicado, no momento da filmagem, deixar o ator muito livre para o improviso. Mas eu tenho certeza que quando a gente escreve um roteiro, pelo menos no meu caso que não sou atriz, a leitura e a interpretação daquelas palavras, daqueles diálogos por um ator ou uma atriz é completamente diferente. Então o que eu aprendi ao longo dos meus filmes: quando eu, e qualquer roteirista junto comigo, chegamos ao nosso limite, inclusive para chegar até aí já mudou muito, tem muita mudança desde quando começamos a pensar em um diálogo até o diálogo do roteiro para filmagem. E quando eu chego nesse ponto, eu faço leituras com os atores, o que nós chamamos de leitura de mesa, uma leitura ainda sem nenhuma ação, sem cenários, figurinos, uma primeira leitura do roteiro. Eu convido os atores, nessa altura já escolhidos, e nesse momento, em que o diálogo está na boca do ator, muda tudo e eu acho impressionante. Eu faço muitas vezes, no processo de escrita do roteiro leituras em voz alta, mas quando se chama o ator tudo muda, porque o ator, quando é um bom ator, lê uma frase e coloca um sentido, uma entonação, uma motivação, uma realidade, algo mais orgânico, uma credibilidade. Então esse momento é muito importante, pois é um momento que a gente testa o diálogo na voz do ator, se está funcionando, se soa natural, se soa falso, se é difícil de falar, tem isso também.

Uma coisa que eu fiz no meu último filme e que até pretendo repetir nos próximos, foi convidar uma atriz, no caso a Inês Peixoto, e um ator português, o Miguelito, para uma espécie de consultoria de personagem. Então além da preparação com os atores, eu tive essa preparação junto com eles. No processo com a Inês Peixoto, por exemplo, por ser uma atriz com uma experiência interessante e que entra facilmente na história com a qual está trabalhando, nós fizemos uma leitura minuciosa dos diálogos, demoramos dias, nós lemos e avaliamos o que estava acontecendo, a Inês falava o que estava difícil de falar e o que poderíamos substituir. Chega num determinado momento do roteiro em que eu tenho plena consciência: esse personagem não falaria isso, porque eu já estou muito imbuída daquele personagem, já estou próxima e consigo perceber que soa falso, devido ao contexto e à personalidade daquela personagem. O mais interessante e, inclusive, fascinante, é você conseguir conhecer esse personagem com profundidade. Por isso, eu acho que o diálogo vem a culminar, é aquele

momento que eu acho extremamente inteligente na hora do roteiro, que é um ato criativo de muita inteligência, você vai estruturando um processo e por isso mesmo que é difícil. Para mim são duas características muito importantes: a inteligência e a sutileza do diálogo. A sutileza não significa utilizar uma delicadeza excessiva que a personagem não tem, mas trata-se de transmitir uma informação, mas não de uma forma aparente ou expositiva. Esse talvez seja um dos maiores desafios de construir diálogos.

A série *The Crown* (Netflix, 2016) é uma lição de roteiro e tem uma estrutura de diálogos excepcional. Tem muitos momentos interessantes, mas tem um momento que eu poderia citar de exemplo, onde a personagem Margaret, irmã da rainha, diz para a rainha por telefone algo como “antigamente, os homens me deixavam por outras mulheres. Atualmente, os homens estão me deixando por causa da igreja, estão se tornando sacerdotes.” São achados e que tem o humor inglês, tem todo o contexto e fala muito dela, da sua amargura, abandono, solidão e, ao mesmo tempo, tem um toque de humor. Em outro episódio dessa série, quando entra um invasor no palácio enquanto a rainha está dormindo e acorda sobressaltada vendo aquele homem e aquela situação e aí tem o diálogo entre eles, que é também primoroso. Mas aí temos outra questão: a atuação dos atores. O roteiro ajuda e é essencial, assim como o diálogo, mas a interpretação é fundamental. Entretanto, se a cena não está bem construída e os diálogos não são bons, haja ator para conseguir fazer aquilo. Já quando a cena é bem construída, a ação dramática está bem clara para todo mundo, existe uma intenção e uma clareza daquele contexto, aquilo vem do ator de uma forma muito mais fácil.

P: Quando os diálogos são mal construídos, o público em geral consegue perceber essa falha?

E: Sim, consegue. O público pode não conseguir conceituar o problema, definir o problema. Mas ele não acredita na personagem, não se emociona com ela, não ri com ela, não chora com ela, e isso é sinal de que a personagem não está funcionando.

P: Alguns filmes e séries não dão certo porque o público não gosta. Você acha que isso pode estar relacionado, de alguma forma, com a construção dos diálogos?

E: Sim, pode. A gente nunca sabe porque uma história não dá certo ou que dá muito certo, ou senão teríamos uma receita para o sucesso, o que não existe. Nem os grandes produtores mundiais conseguem detectar essa receita, mas existem sim indícios, inclusive existem grandes roteiristas, professores e mestres do roteiro que conseguem detectar onde está o problema e essa questão da relação com o público passa muito pelo diálogo. E eu não sinto isso tão valorizado no Brasil, embora exista demanda e potencial. Mas se você for olhar, por exemplo, nos filmes franceses, existe a função de dialoguista, aquele que trabalha com o diálogo. E talvez porque os franceses sejam muito zelosos com a língua francesa, que é uma língua muito elaborada, cheia de lituagens, qualquer língua é assim, mas o francês preza muito o verbo, inclusive os filmes franceses geralmente são mais falados, os diálogos são maiores. Talvez seja por esse zelo que eles tenham essa categoria adicional que se chama dialoguista.

P: Qual seria a sua sugestão para que a produção audiovisual brasileira tivesse uma melhoria na criação de diálogos?

E: Eu, de forma alguma, queria ter a pretensão de encontrar respostas para essa sua pergunta, que é uma pergunta fundamental. O caminho que eu percebo é um cuidado maior e mais aprofundado, por mais tempo e com mais pessoas especializadas com roteiro e com diálogos. Ter mais tempo de estrutura de produção na fase do roteiro, porque nem sempre o roteirista é valorizado, do ponto de vista da produção. Eu sou uma profunda defensora e admiradora dos roteiristas, o roteiro é fundamental. Existem algumas pessoas, cineastas brasileiros, diretores, produtores que não dão tanta importância ao roteiro. Talvez pelo fato de eu trabalhar com filmes históricos isso seja mais engessado para mim, pois eu trabalho muito o roteiro anteriormente, muito mesmo, até chegar no ponto de estar preparado para filmar. Então se eu pudesse dar alguma opinião sobre isso, seria no sentido de valorizar os roteiristas e talvez criar essa profissão de dialoguista, para que a gente pudesse ter mais tempo e testar mais o roteiro, ler mais, e nessas leituras ter o roteirista e o dialoguista observando e anotando, esse é um exercício muito interessante antes de uma filmagem. Mas como a gente trabalha com uma estrutura de produção muito precária, quando consegue-se o dinheiro da filmagem é aquela alegria e às vezes é

muito difícil ter esse tempo de preparação. No teatro tem esse tempo de preparação, o ator fica meses ensaiando uma peça e no cinema não. Eu tento, na medida do possível e do impossível, ter uma etapa de preparação, junto com o roteirista, junto comigo, que normalmente sou diretora e roteirista, mas como eu também produzo isso fica mais facilitado. Mas eu sempre tento ter, cada vez mais, um tempo de preparação com os atores para testar, principalmente, os diálogos.

P: Você acha que a presença de um profissional de Linguística no processo de criação do roteiro e dos diálogos poderia trazer melhores resultados?

E: Certamente, eu acho que sim. Não de uma forma tão sistemática, mas eu já tive pessoas ligadas à questão da prosódia, por exemplo, auxiliando na preparação dos atores. A princípio, eu acho que esse profissional seria fundamental, eu sinto falta desse profissional, até mesmo para entender como eu poderia falar aquele tipo de coisa, como uma informação pode ser passada de forma inteligente e sutil, mas eu vejo isso mais na preparação de um filme do que propriamente no set. No momento da filmagem, talvez não seja o caso, mas eu sinto muito a falta desse profissional no momento da criação do roteiro, da escrita dos diálogos e da preparação do filme ou da série. Dar mais espaço para essa fase da preparação dos atores e o amadurecimento do roteiro é algo muito importante.