

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC-SP

Túlio César Gama e Silva

CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA NÃO-LINEAR:

O ROTEIRO E FILME "21 GRAMAS"

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

São Paulo

2008

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC-SP

Túlio César Gama e Silva

CONSTRUÇÃO DE UMA NARRATIVA CINEMATOGRAFICA NÃO-LINEAR:

O ROTEIRO E FILME "21 GRAMAS"

MESTRADO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Comunicação e Semiótica na área de concentração Signo e significado nas mídias, sob a orientação do(a) Prof.(a), Doutor(a) Cecília de Almeida Salles

São Paulo

2008

**BANCA EXAMINADORA**

---

---

---

À minha família, aos meus  
amigos de São Paulo.

**Resumo da dissertação:**

A dissertação consiste em investigar formas alternativas de estruturas narrativas e dramáticas para o desenvolvimento de roteiro cinematográfico. Buscando detectar modelos distintos de construção narrativa, a pesquisa tem como objeto principal o estudo sobre o roteiro do filme "21 Gramas" (2003), do roteirista mexicano Guillermo Arriaga. Em um primeiro momento, será feita uma comparação do roteiro e do filme, seguindo a metodologia da Crítica Genética para entender a abordagem estrutural da obra. A análise terá como suporte os estudos de autores especializados em roteiros audiovisuais como Flávio de Campos, David Bordwell e Jean-Claude Carrière; no entanto, o esforço da pesquisa será de desvendar as propriedades e os limites dos processos de criação de narrativa cinematográfica e ampliar a dimensão das possibilidades de desenvolvimento criativo sobre roteiro de cinema. "21 Gramas" se apresenta como exemplo de um possível "desvio" da padronização dramática, pois exhibe uma forma narrativa de tempo não-linear e sem protagonista único. A fragmentação, a princípio, parece divergir de leis fundamentais de narrativa clássica, como a lei da unidade e a lei da progressão contínua. A narrativa de "21 Gramas", assim, traz como atrativo a sua própria forma narrativa, em que o modo de contar uma história é tão atraente quanto o conteúdo da história.

Palavras-chave: Comunicação. Cinema. Roteiro. processo de criação. recursos narrativos. 21 gramas.

**Abstract:**

The dissertation consists of investigating alternative forms of dramatic and narrative structures for the development of cinematographic script. Trying to detect distinct models of narrative construction, the research has as main object the study on the script of the film *21 Grams* (2003), of the Mexican scriptwriter Guillermo Arriaga. At a first moment, a comparison of the script and the film will be made, following the methodology of the Genetic Criticism to understand the structural approach of the work. The analysis will have as support the studies of specialized authors in audiovisuals scripts as Flávio de Campos, David Bordwell and Jean-Claude Carrière; however, the effort of the research will be to unmask the properties and the limits of the processes of creation of cinematographic narrative and to extend the dimension of the possibilities of creative development on cinema script. *21 Grams* is presented as example of a possible "shunting line" of the dramatical standardization, since it shows a narrative form of nonlinear time and multi-protagonists. The fragmentation, at the beginning, seems to divergir basic laws of classic narrative, as the unity law and continuous progression law. The narrative of *21 Grams*, thus, brings as attractive its own narrative form, where the way to tell a story is so attractive as much the content of story.

Keywords: Script. Cinema. Dramatic. Narrative. suspense.

**Abstract:**

The dissertation consists of investigating alternative forms of dramatic and narratives structures for the development of cinematographic script. Trying to detect distinct models of narrative construction, the research has as main object the study on the script of the film 21 Grams (2003), of the Mexican scriptwriter Guillermo Arriaga. At a first moment, a comparison of the script and the film will be made, following the methodology of the Genetic Criticism to understand the structural approach of the work. The analysis will have as support the studies of specialized authors in audiovisuals scripts as Flávio de Campos, David Bordwell and Jean-Claude Carrière; however, the effort of the research will be to unmask the properties and the limits of the processes of creation of cinematographic narrative and to extend the dimension of the possibilities of creative development on cinema script. 21 Grams is presented as example of a possible "shunting line" of the dramatical standardization, since it shows a narrative form of nonlinear time and multi-protagonists. The fragmentation, at the beginning, seems to divergir basic laws of classic narrative, as the unity law and continuous progression law. The narrative of 21 Grams, thus, brings as attractive its own narrative form, where the way to tell a story is so attractive as much the content of story.

Keywords: Script. Cinema. Dramatic. Narrative. suspense.

# Sumário

Introdução .....	13
I. Da Palavra para Imagem e Som .....	23
1. Argumento de 21 Gramas .....	23
2. Montagem e Filmagem .....	25
3. Apropriações, transformações e ajustes .....	33
4. Não-linearidade no roteiro .....	43
II. Recursos Criativos na Narrativa de 21 gramas .....	49
1. FLASHPRESENT – progressão contínua .....	53
2. Ponto de foco: unidade .....	60
III. Os Efeitos dos modos de narrar na forma cinematográfica .....	71
1. A noção da forma .....	71
2. A estratégia do suspense .....	73
Considerações Finais .....	81
Referências Bibliográficas .....	83
Obras Cinematográficas Citadas .....	87



## Introdução

Esta dissertação tem o propósito de fazer uma discussão sobre o processo de criação do cinema. Um produto cinematográfico é um processo coletivo de criação. Trata-se de um processo altamente complexo, já que lida com uma variabilidade de tendências vindo de vários profissionais que trabalham na concepção da obra fílmica.

Quanto à construção da narrativa de um filme, nosso foco de interesse, é predominantemente gerada pelo roteirista, diretor e montador. A intenção aqui é focarmos as tendências de criação do roteiro, não esquecendo da sua natureza efêmera e paradoxal – pois se trata de uma obra “acabada” entregue à equipe e a transformará para uma outra forma artística (CARRIÈRE e BONITZER, 1996). Há todo um processo de escritura dos diferentes tratamentos do roteiro, o que implica apropriações, ajustes e mudanças, que depois enfrentará outras modificações quando for para o set de filmagem.

A ‘escrita’ do roteiro (‘escrita’ é uma palavra perigosa que é preferível utilizar nessa caso com a prudência das aspas) é pois uma escrita específica. Encontra-se no início de um longo processo de transformação, e todo o processo depende dessa forma primeira. Escrita de passagem, de transição, destinada a leitores rarefeitos e parcialmente atentos, dos quais é o guia indispensável, talvez seja, por todas essas razões, e pelo próprio fato de sua discrição, sua humildade e desaparecimento próximo, a mais difícil de todas as escritas conhecidas (CARRIÈRE e BONITZER, 1996, p. 13)

Cecília Salles, à luz da crítica genética, também discute sobre o roteiro em seu aspecto de criação:

Sob a perspectiva processual, roteiros devem ser, como uma etapa do processo que, de certa forma, tem a função de tornar o filme possível. Trata-se de um mapa, com contornos ainda não totalmente definidos, que carrega algumas

tendências do futuro filme. É instigante pensar que o mesmo roteiro pode gerar diferentes filmes, dependendo, por exemplo, do momento da filmagem e da equipe envolvida. Neste contexto, podemos falar de roteiro como espaço de possibilidades, que indicia caminhos para o filme. Não podemos nos esquecer, também, da relevância do roteiro como documento mediador, entre um processo individual do roteirista e a coletividade da equipe de filmagem, atores etc. (SALLES, no prelo)

Como afirmam CARRIÈRE e BONITZER (1996, p. 11): “Objeto efêmero: o roteiro não é concebido para perdurar, mas para se apagar, para tornar-se outro.”

Não há uma técnica universal que define o modo como um roteiro deve ser feito, pois cada cineasta faz o projeto cinematográfico conforme entende ser mais claro e eficiente para a concepção do filme. Aqueles interessados em aprender o ofício de roteirista recorrem, normalmente, aos cursos sobre roteiro audiovisual e também aos manuais sobre a prática. Os cursos e as bibliografias didáticas oferecem, na maioria dos casos, abordagens sobre a linguagem específica do roteiro - seu formato e composição escrita como tamanho da letra e parágrafo, forma de divisão de cenas, etc - e outros são análises e estudos de roteiros, tanto no aspecto narrativo (a forma como foi contada a história, a composição estrutural do enredo) quanto no aspecto dramático (a lógica da própria história, aquilo que compõem a trama). Até certo ponto, toda essa didática gera uma tendência no processo de criação do roteiro, colocando princípios narrativos que devem ser respeitados, como o paradigma de Syd Field (2001). No entanto, “o conhecimento das leis seria a verdadeira liberdade” (SALLES, 2004, p. 63): “Músicos, arquitetos, pintores, poetas, ou quaisquer outros artífices não podem ter somente suas próprias técnicas sem estudar primeiro as leis básicas de suas respectivas artes. Inevitáveis são as regras em que eles devem, em última instância, basear a construção de suas técnicas” (CHEKHOV citado por SALLES, 2004, p. 63).

Felizmente, com o crescimento da bibliografia sobre a construção de roteiro cinematográfico e cursos que defendem modos de construção de roteiro fora de padrões, a perspectiva sobre o assunto não é mais tão ingênua e limitada:

No que tange por exemplo aos preceitos ditados pelos professores americanos, é certo que podem conduzir a alguns sucessos nos seriados de televisão de nível mediano. Em caso algum, porém, saberiam conduzir a uma obra significativa, e isso por definição, pois que tais preceitos cultivam unicamente o comum, aquilo que já foi visto. Mas sobretudo – além do fato de que toda diretriz artística dessa ordem, de tipo ditatorial, faz com que os roteiristas se fechem, em vez de se abrirem e desabrocharem – os preceitos os conduzem necessariamente, depois de vários anos de atividade repetitiva e às vezes bem-sucedida, a se verem abandonados na areia, no momento em que a maré se retira. Pois o mundo se transforma, queiramos ou não, alguns até dizem que muda cada vez mais depressa, e aqueles que permanecem de maneira mecânica secos e fechados em torno de receitas bem decoradas perceberão com tristeza que se tornaram incapazes de se adaptar, de mudar a canção, de respirar o ar do amanhã (CARRIÈRE e BONITZER, 1996, p. 31)

Pode-se perceber que o experimentalismo narrativo no cinema contemporâneo irrequietamente buscando o novo, o inédito.

Para citar alguns exemplos das experimentações mais recentes, neste campo, temos o filme *Amnésia* (2000), de Christopher Nolan, chamou atenção no meio cinematográfico pela forma narrativa não-convencional: a história é contada de trás para frente, a seqüência inicial do filme é o desfecho da história e a seqüência final é início. Muito se discutiu se era uma questão de roteiro ou de montagem. O mesmo aconteceu com a obra *Pulp Fiction* (1994), de Quentin Tarantino, que ainda hoje é cultuado como exemplo de “originalidade” de estrutura narrativa, tendo também inversões cronológicas na divisão dos atos (o terceiro ato da história é colocado no meio do filme, empurrando assim o segundo ato como a parte final da narrativa). Na verdade, tais filmes não são claramente *originais* quanto a sua forma narrativa, no sentido de

serem os primeiros a quebrarem a forma mais linear, pois isso já acontecia muito antes, como em *Um Cão Andaluz* (1929), *Cidadão Kane* (1941) e *O Ano Passado em Marienbad* (1961).

Dos exemplos contemporâneos de filmes que escapam da estrutura dramática clássica, um dos aspectos mais presentes e constantes é a *não-linearidade*. A quebra da ordem cronológica dos fatos da história se apresenta como um recurso muito atraente ao espectador moderno, já que a grande atração desses filmes não é a história propriamente dita, e sim a forma como a história é narrada, isto é, a sua *estrutura narrativa*.

O interesse desta pesquisa recai exatamente nesta experimentação, por parte de alguns roteiristas, no que diz respeito ao modo da construção da narrativa. Um roteirista que vem se apresentando propostas bastante instigantes sob este ponto de vista é o mexicano Guillermo Arriaga. De seus quatros filmes lançados até o momento (2008), três foram dirigidos pelo também mexicano Alejandro González Iñárritu (*Amores Brutos* (2000), *21 Gramas* (2003) e *Babel* (2006)) e um foi dirigido por norte-americano Tommy Lee Jones (*Os Três Enterros de Melquíades Estrada* (2005)) – e todos são narrativas não-lineares. Arriaga possui trabalhos múltiplos no campo audiovisual e literário: autor de romances (*El Dulce Olor de La Muerte* (2007, Ed. Gryphus) e *Búfalo da Noite*<sup>1</sup> (2003, Ed. Gryphus), dirigiu documentários, curta-metragens, programas de televisão e rádio, além de ter sido professor universitário em estudos de meios de comunicação na Universidad Iberoamericana e ITESM – não leciona mais.

---

<sup>1</sup> Este romance foi recentemente adaptado pelo próprio Arriaga para o cinema, sob a direção de Jorge Hernandez Aldana.

Com a intenção de melhor compreender como a dita quebra da linearidade das narrativas dos filmes de Arriaga se estruturam, optamos por estudar, de modo mais aprofundado, seu filme *21 Gramas*, por o filme em que a não-linearidade é mais marcante, como detectam alguns críticos de cinema como Pablo Villaça:

(...) o espectador não apenas salta de uma narrativa para outra, como também `aterrissa` em momentos diferentes de cada trama: em certo instante, por exemplo, podemos acompanhar o que está acontecendo com Paul no presente e, na cena seguinte, o que ocorreu com Cristina meses atrás – chegando, finalmente, a uma cena que retrata o destino de Jack anos depois. E, ao contrário de Amnésia (que repetia um trecho de cada seqüência para ajudar o público na compreensão da história), *21 Gramas* não fornece nenhuma pista que nos ajude a decifrar sua estrutura, obrigando-nos a trabalhar às cegas. Com isso, fatos que julgamos ter acontecido no `passado` podem se revelar, mais tarde, como ocorrências futuras. É como se o filme nos convidasse a participar de sua montagem, o que se revela um exercício fascinante – e é claro que, à medida em que a história se desenrola, a tarefa do espectador vai ficando cada vez mais fácil, já que mais peças do quebra-cabeças se encontram sobre a mesa.<sup>2</sup>

*21 Gramas*, inicialmente, foi escrito em espanhol, e sua trama se passava no México. Depois da ótima repercussão de *Amores Brutos*, filme de produção mexicana, o diretor Alejandro Iñárritu e sua equipe de produção foram seduzidos por produtores americanos a fazer seu próximo projeto cinematográfico nos Estados Unidos – sendo este o filme *21 Gramas*. Tais filmes produzidos pela dupla Iñárritu e Arriaga fazem parte de uma trilogia temática que possui um acidente de carro como evento motivador da trama. Curiosamente, o primeiro filme da trilogia ainda não foi produzido, e se chama *Upon Open Sky (En Cielo Abierto)* – *Amores Brutos* e *21 Gramas* são, consecutivamente, o segundo e o terceiro filmes da trilogia. A criação de *Babel* transformou a trilogia em tetralogia sobre acidentes (o de *Babel* é um tiro de espingarda, e a trama se passa em

---

<sup>2</sup> Crítica no site *Cinema em Cena*

quatro países). No entanto, a imprensa especializada em cinema considera *Babel* como o fechamento da trilogia, após a ruptura da parceria entre Iñárritu e Arriaga.

Quando foi perguntado sobre a diferença entre literatura e roteiro, uma questão polêmica no contexto dos limites e potencialidades narrativas, Arriaga define:

El lenguaje visual lo que hace es conducir a alguien a un tercer punto de vista siempre voyerista. Hay sólo acciones. Por ello es muy difícil realmente un estado de conciencia. En este sentido, en *21 gramos* traté de cambiar un poco las reglas del juego, pero lo que hay siempre es voyerista. En cambio en literatura te puedes ir hacia donde quieras. El cine tiene limitaciones en la imagen, al tercer punto de vista de lo que hace el otro. Sin embargo, como todo arte, ambas oportunidades tienen libertad creativa. Las limitantes son simplemente los espacios.<sup>3</sup>

Podemos assim perceber a visão que Arriaga possui sobre o cinema e que contorna seu processo criativo neste campo: o cinema é muita experiência essencialmente voyerista, o espectador somente vê ações, dificultando assim uma real “ilustração” do estado de consciência, ou do pensamento; mas que em *21 Gramas* tenta buscar esse estado. Nesta mesma entrevista, Arriaga explicita mais alguns perfis que interferem no seu processo criativo no trabalho de roteiro: não segue padrões, não faz investigações e não faz argumentos<sup>4</sup>. Ou seja, Arriaga tenta ignorar os procedimentos convencionais de um roteirista, e estende sua liberdade de criação. Salles (2004, p. 105) aborda sobre essa questão dos recursos criativos:

---

<sup>3</sup> O que a linguagem visual faz é conduzir alguém a um terceiro ponto de vista sempre voyerista. Há só ações. Por isso é muito difícil realmente um estado de consciência. Neste sentido, em *21 Gramas* tratei de mudar um pouco as regras do jogo, mas o que há sempre é voyerista. Por outro lado, na literatura você pode ir para onde quiser. O cinema tem limitações na imagem, ao terceiro ponto de vista do que o outro faz. No entanto, como toda arte, ambas oportunidades têm liberdade criativa. Os limitantes são simplesmente os espaços. (*Entrevista a Arriaga* - [www.critica.cl/html/cobos\\_02.htm](http://www.critica.cl/html/cobos_02.htm))

<sup>4</sup> Processo anterior à construção definitiva do roteiro: um texto literário da história a ser produzida. É geralmente recomendado que se faça para facilitar a estruturação do roteiro.

Ao falar dos recursos criativos, estamos na intimidade da concretude dessa relação entre forma e conteúdo, na medida em que são recursos que atam um ao outro, com as características do modo de ação de cada artista. (...)

(...) O modo como um sistema ou o fragmento de um sistema, que tinha suas leis e seu modo de ação, passa a integrar um novo sistema em construção, que vai criando suas próprias leis.

Um dos exemplos possíveis é a quebra da linearidade na literatura: um escritor pode encontrar na diversidade de narradores, outro, nos fragmentos narrativos sem ordenação rígida e outro, ainda, no desmembramento do tempo cronológico, o meio de lidar com a fragmentação ou quebra desejada. São diferentes procedimentos artísticos

O exemplo encontrado por Salles na literatura também pode ser associada ao cinema. Esta dissertação surgiu da curiosidade pelo processo criativo de um roteiro de narrativa não-linear, como os trabalhos de Arriaga, como já mencionado. Contudo, isso catalisou a procura por outras peculiaridades não-convencionais que Arriaga também trabalha, como a multiplicidade ou pluralidade de protagonistas. Nos seus roteiros, não há um personagem principal, há no mínimo dois ou mais personagens de igual importância que conduzem a(s) trama(s). Esse tipo de narrativa que alguns chamam de *multiplot* podem ser visto também como estrutura não-linear, já que possibilitam a multiplicação de eixos dramáticos, que faz o espectador acompanhar vários caminhos da história, criando uma rede de conexões dramáticas ligado por algum contexto. Novamente, uma parte da atração dos filmes *multiplots* é a própria estrutura, forçando o espectador a montar uma espécie de quebra-cabeça narrativa.

Ao inserir o roteiro no processo de criação cinematográfico, nos desenredaremos, também, do debate sobre a natureza literária (ou não) destes. Como um dos documentos do processo de construção de um filme, roteiros são textos que seguem determinado padrão de apresentação e que carregam marcas inevitáveis do estilo de cada roteirista (SALLES, no prelo)

A escolha do roteiro de *21 Gramas* como objeto de estudo para narrativa não-linear deu-se por dois motivos: o acesso ao roteiro original do filme (publicado em 2003 pela Editora *Faber and Faber Limited*) e por ter uma estrutura não-cronológica mais evidente que as outras obras de Arriaga. Esse roteiro original não é como aquelas publicações de roteiro que são, na verdade, transcrições das cenas do filme para o papel; o roteiro a ser estudado é realmente o roteiro de Arriaga, sem decupagens, anterior ao processo de filmagem e montagem – isto é, sem as descrições de ângulos de câmera, cortes de planos, etc. O roteiro de Arriaga é a narrativa objetiva do filme, construído apenas em seqüências e diálogos.

No primeiro capítulo dessa dissertação, o objetivo foi detectar onde se encontra a propriedade criativa da não-linearidade porque partíamos de uma dúvida: teria essa forma narrativa do filme mostrado ao público concebida no roteiro ou só teria se dado na fase de montagem? Para tornar claro essa questão, faremos, seguindo a metodologia da crítica genética, comparações do roteiro de Arriaga com o filme *21 Gramas*. Analisaremos dois formatos narrativos de uma mesma história: o *roteiro* e o *filme*. Enfim, focaremos na seguinte questão: o que tem no *roteiro* que já indica a não-linearidade?

Em segundo momento, estudaremos então o modo de construção desta narrativa propriamente dita. Quais os recursos narrativos utilizados? No que ela difere das propriedades narrativas lineares, nas questões de estrutura dramática, construção de personagens?

E para finalizar, temos os efeitos narrativos da não-linearidade. O que gera essa quebra de linearidade para o espectador? Como esse mecanismo não-linear afeta o



público? Enfim, tentando responder as questões, podemos chegar a um estudo substancial sobre a narrativa cinematográfica contemporânea.

# I. Da Palavra para Imagem e Som

## 1. Argumento de 21 Gramas

O resumo a seguir do filme esconde a característica mais marcante do roteiro: a narrativa não-linear. Contudo, é preciso oferecer um resumo da história de *21 Gramas*, para orientar sobre algumas passagens a serem analisadas nas próximas páginas.

*Paul é um matemático à beira da morte, esperando por um transplante de coração. É casado com Mary, que deseja imensamente ter um filho com Paul – mas ela fez um aborto no passado que a impede de se engravidar naturalmente. Ela tenta engravidar por inseminação artificial, antes que Paul faleça.*

*Jack é um ex-presidiário, pai de duas crianças e casado com Marianne. Na prisão, ele se torna um rigoroso e fanático religioso cristão. Já fora da prisão, é aprendiz de orientador juvenil de uma Igreja Evangélica.*

*Cristina é mãe de duas filhas e casada com Michael. É órfã de mãe. Antes de se casar, levava uma vida regada a bebida e drogas. Agora ela faz terapia em grupo para controlar seu problema.*

*Michael e as crianças são atropelados. As duas meninas morrem, e Michael chega ao hospital com grave lesão cerebral. Sem muita esperança de recuperação, Cristina permite então a doação de órgãos do marido. O coração de Michael é transplantado em Paul.*

*Paul fica curioso em saber o antigo dono do seu coração. Ao contratar um serviço de um detetive particular, descobre os fatos: quem atropelou a família de Cristina foi Jack, que vai preso por isso. Ele recebe também o endereço de Cristina, e trata de conhecê-la.*

*Jack entra em conflitos religiosos na prisão, chegando ao ponto que tentar se matar. Decide abandonar a religião. Jack sai da prisão por falta de acusação de Cristina, que preferiu não levar isso adiante. Cristina volta às drogas e a bebida. E Jack não volta para a família, preferindo se isolar e morar num motel barato e trabalhar numa fábrica.*

*Mary e Paul prosseguem a tentativa de terem um filho. Mas logo tudo não sai como planejado: Paul descobre que Mary abortou antes quando eles estavam separados. Paul briga com Mary e tenta se aproximar de Cristina, sem contar que possui o coração de Michael. Ela, em depressão profunda, fica um pouco cautelosa no começo – mas acaba se entregando a Paul.*

*O transplante de Paul começa a dar problemas: o coração traz sintomas de rejeição. A saúde de Paul, ainda piorado por seu hábito compulsivo de fumar, começa a deteriorar. Ele sabe que vai morrer.*

*Cristina continua se drogando e bebendo muito. Paul confessa que possui o coração do seu marido. Ela não agüenta a sua dor da perda. Então, Paul e Cristina decidem localizar Jack, com a finalidade de matá-lo. Eles se hospedam no mesmo motel em que estava Jack.*

*Paul decide emboscar Jack e o leva para não muito longe do motel, num deserto ali perto. Paul ameaça matar Jack com a arma, mas não consegue: atira para outro lado. Paul manda que Jack suma dali. No entanto, à noite, Jack aparece no quarto de Paul e Cristina, querendo tomar satisfação. Cristina, que havia pensado que Paul realmente tinha matado*

*Jack, se surpreende. Jack quer que Paul realmente o mate. Paul não reage. Então Cristina parte a bater em Jack com um pedaço de um móvel – Paul, contemplando isso, decide atirar em si mesmo.*

*Com Paul sangrando muito mas ainda vivo, Jack e Cristina o leva para o hospital. Ao chegar lá, Jack assume uma mentira: diz que foi ele quem atirou em Paul. Cristina permanece no hospital, para doar sangue a Paul. O sangue de Cristina é recusado, pois continha teor de drogas elevadas – mas ela que está grávida, de Paul. Jack nem chega a ser preso, apesar de sua confissão – a polícia diz que os fatos e a testemunha de Cristina não condizem com a sua versão.*

*Redimido, Jack volta para a sua família. Mary segue seus planos de fazer a inseminação. Paul, antes de falecer sozinho no leito do hospital, reflete sobre a sua morte: quando morremos, perdemos 21 gramas – o peso da alma?*

## **2. Montagem e Filmagem**

Para começarmos a discussão sobre a relação do roteiro e o filme, é importante destacar o processo de colaboração mútua comentada por Arriaga:

Alejandro and I have a constant dialogue that goes through the whole process. I was invited to the location scouting and to see the editing process because Alejandro considered my thoughts as the writer and as his friend. He considers my point of view and he is very respectful. But the final decisions on the film were taken by him. It is he who is clearly the director and I am clearly the writer. Of course, Alejandro participated in the process of the screenplay. But it is I who take the final decisions concerning the screenplay. So this is a

collaboration based on the respect we have for each other's work<sup>5</sup> (ARRIAGA, 2003, p. xvi)

Guillermo Arriaga acompanha ativamente o processo de montagem. Ao mesmo tempo em que auxilia a construção narrativa nesse processo final do filme, ele repara sua obra (“filme sonhado”, como diz Carrière) ganhando forma, cor, som e movimento e sendo levemente alterada pelas interferências do diretor e montador: “... a montagem é inseparável da própria escrita” (CARRIÈRE, 1996, p. 62).

Cecília Salles (2004, p. 51) ressalta que o caráter coletivo das manifestações artísticas, como o cinema, “é parte integrante de sua materialidade”, e que “sem a interação a obra não se concretiza”. O roteiro é parte fundamental de um processo de criação cinematográfica, assim como são as filmagens e a montagem. É importante abordar, então, sobre a transposição do roteiro para o filme, para justificarmos as interferências criativas de cada integrante que opera na concepção narrativa do filme; no caso, o roteirista, o montador e o diretor.

Arriaga comenta alguns critérios de sua busca no processo de produção do roteiro de *21 gramas*, de modo mais específico:

You know when we speak in real life we don't go from A to B to C to D. For example, if I want to tell you about how I met my wife I would begin with yesterday, then go back to three years ago and then to when my first child was born. You go back and forth in time and I wanted to have this point of view of someone dying, going back and forth in time.<sup>6</sup> (ARRIAGA, 2003, p. xiv).

---

<sup>5</sup> Alejandro e eu temos um constante diálogo que atravessa todo o processo. Eu fui convidado para as locações e ver o processo de montagem porque Alejandro considerou meus pensamentos como escritor e como seu amigo. Ele leva em conta meu ponto de vista e é muito respeitoso. Mas as decisões finais no filme foram tomadas por ele. É ele quem é claramente o diretor e eu claramente o escritor. É claro que Alejandro participou do processo do roteiro. Mas sou eu quem toma as decisões finais referentes ao roteiro. Então é uma colaboração baseado no respeito que temos pelo trabalho de um por outro”

<sup>6</sup> Você sabe quando nós falamos na vida real nós não vamos de A para B para C para D. Por exemplo, se eu quero te contar como eu conheci minha mulher, eu iria começar por ontem, e depois voltar três anos e

Essa fragmentação do tempo é um dos recursos a ser explorado no processo de construção narrativa do cinema, e Arriaga se apropria dessa característica para conceber a estrutura dramática de *21 Gramas*. Mas o roteiro ainda não é o filme propriamente dito, ele é inevitavelmente alterado (muito ou pouco) na fase de filmagem e montagem: “Isto (*o exercício da montagem*) é ainda mais necessário a partir do momento em que nossos filmes enfrentam a missão de apresentar não apenas uma narrativa logicamente coesa, mas uma narrativa que contenha o máximo de emoção e de vigor estimulante” (EISENSTEIN, 2002, p. 14). Por conta disso, é preciso então comparar o roteiro de Arriaga conjuntamente ao filme dirigido por Alejandro González Iñárritu e montado por Stephen Mirrione, para observarmos as modificações narrativas que um roteiro pode sofrer ao ser transposta em película. Também, através das comparações é possível perceber em que momento foram feitas as escolhas dos modos de narrar.

“Como cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo, cai por terra a idéia da obra entregue ao público como a sacralização da perfeição” (SALLES, 2004, p. 26). Toda escrita de roteiro, inevitavelmente, passa por um processo de condensação, ajustes e transformações ao ser traduzida em imagem. O propósito do roteiro é ser transformado em acontecimento visual – e o roteirista cria seu material sob esse paradoxo. “Assim a escrita roteirística, se deve ser com efeito tão concisa, tão condensada, tão densa quanto possível, não suportando os meandros estilísticos da “literatura”, deve no entanto ser evocadora, repleta de afeto e de emoção, quando necessário” (CARRIÈRE, 1996, p. 99).

---

logo para quando meu primeiro filho nasceu. Você vai e volta no tempo e eu queria que tivesse esse ponto de vista de alguém morrendo, indo e voltando no tempo.

Analisando as diferenças entre um trabalho em palavras escritas (roteiro) e o trabalho finalizado em imagens (filme), é possível perceber que algumas cenas foram parcial ou integralmente cortadas, alguns diálogos modificados, e até mesmo cenas recolocadas em outras partes da narrativa. Atribui-se essas modificações a etapas posteriores do roteiro, onde nas filmagens tanto o diretor como os atores improvisam e remodelam sutilmente a estrutura dramática do filme, e passa pelo processo de montagem para ser finalizado no aspecto narrativo. Significa dizer então que há dois processos, um dependente do outro, mas de veículos narrativos diferentes de uma mesma história: o roteiro se fez em palavra escrita, sendo seu aporte discursivo a descrição literária das imagens desejadas. Esta serviu de base formal para a versão fílmica: a obra em película, isto é, as imagens da história em si. “O roteiro não é o último estágio de um percurso literário. É o primeiro estágio de um filme” (CARRIÈRE, 2006, p. 132).

Algumas dessas modificações dariam uma dimensão diferente no aspecto narrativo e dramático da história. Muitos desses ajustes interferem apenas na estrutura narrativa do filme, como o deslocamento de cenas na ordem original das seqüências; no aspecto dramático, há cortes que diminuem ou até eliminam a densidade de algumas sub-tramas que agregariam na composição dos personagens principais. Foram as mudanças nessa parte dramática as mais importantes que ocorreram no processo de levar o que o roteiro propunha até o que a película expôs.

Geralmente, o desenvolvimento estrutural da narrativa está sob a responsabilidade de dois profissionais: roteirista e montador. O primeiro inicia um processo de construção artística, como um projeto que formaliza os caminhos a serem percorridos nas filmagens para chegar ao propósito maior, o filme propriamente dito; o

segundo recolhe o material filmado a fim de transformar o que ainda estava impresso em palavras para imagens em movimento, buscando a mesma coerência narrativa “sonhada” no roteiro. Através da montagem se dá o acabamento emocional do filme, que dificilmente pode ser percebido pelo roteiro. “From a temporal perspective, the most important technique is editing, which not only governs the presentation of syuzhet<sup>7</sup> order, as in the flashbacks, but also sets up a play with duration”<sup>8</sup> (BORDWELL, 1985, p. 94)

O que existe no roteiro de Arriaga estudado é a separação entre as seqüências, que são unidades narrativas cinematográficas onde se concentra os acontecimentos que montam a história. As seqüências são separadas por elipses, quando há lapsos de lugar e/ou tempo. Para deixar ainda mais claro o formato físico da escrita roteirística de Arriaga, abaixo está um trecho retirado do roteiro de *21 Gramas*:

96. EXT. BAR STREET - NIGHT

*Cristina's car stops in front of a bar. A valet walks u to her, opens her door and hands her a ticket. She heads for the bar.*

*Paul's car also pulls up in front of the bar. He gets out and another valet hands him a ticket.*

97. INT. BAR - NIGHT

*It is the same bar from Scene 69. It is crowded with twenty-seven, twenty-eight-years-olds. Cristina dodges her way around them, makes her way to the bar and calls the bartender.*

CRISTINA

Absolut, straight up, please.

*The bartender pours her a shot. She knocks it down and gestures for him to serve her some more. The bartender obliges and fills the glass up.*

Do you know where Ana is?

*The bartender points at some tables at the back of the room.*

---

<sup>7</sup> Normalmente se traduz como *trama* (*Plot*)

<sup>8</sup> Na perspectiva temporal, a técnica mais importante é a montagem, que não só governa a apresentação da ordem da *syuzhet*, assim como nos *flashbacks*, mas também apronta uma ação com duração.



BARTENDER

She's over there.

98. POINT OF VIEW BAR - CONTINUOUS

*From the back of the bar, Paul watches Cristina walk towards a table where Ana is sitting with some other people. On noticing her arrival, Ana stands up and hugs Cristina enthusiastically. They talk about something Paul cannot hear.*

*Ana grabs Cristina by the arm and impels her to follow her.*

O roteiro não explicita os cortes que acontecem *dentro* de cada seqüência. Para ilustrar melhor esse trabalho, utilizemos o exemplo anterior: o personagem numa sala de espera. Neste caso, o diretor poderia filmar dois enquadramentos: um pegando a figura do personagem central, e outro na secretária. Existe a possibilidade de filmar mais planos, como enquadrar os dois personagens, vários pontos de vista do mesmo personagem, ou alguns planos detalhes do vaso ou do ventilador; ou também o diretor pode optar em filmar um só enquadramento, e neste caso não há opções na etapa da edição, a não ser eliminar toda essa cena no filme. Ou seja, o montador e o diretor então terão uma infinidade de possibilidades de editar a cena descrita no roteiro, variando os planos até dar o efeito dramático desejado. Por isso, o estado emocional da história de um filme tem interferência criativa direta do montador (junto ao diretor), pois é ele quem dá a unidade dramática de cada seqüência contida no roteiro. Eisentein (citado por Salles, 2004, p. 111) define montagem como “a justaposição de duas tomadas distintas que, se unidas, resultam em mais do que uma simples soma de uma tomada mais a outra. O resultado da justaposição é qualitativamente distinto de cada elemento olhado separadamente. O todo é algo diferente da soma das partes porque a soma é um procedimento sem significado, enquanto a relação todo↔parte carrega significado.”

Em *21 Gramas*, há alguns planos que não estão no roteiro, como o de uma piscina vazia, um plano geral de um deserto, ou de pássaros voando pelas redondezas de um

motel. Tais cenas têm a razão de dar auxiliar no efeito dramático das seqüências, e isso não é necessariamente previsto no roteiro. Alguns profissionais chamam tais planos de *inserts*.

Não há no roteiro estudado quais enquadramentos ou movimentos de câmera que se deve fazer, nada mais há as ações que acontecem e os diálogos. Alguns roteiristas costumam colocar tais indicações como meramente como sugestão, pois essas decisões são do diretor – e esse processo se chama *decupagem*. Aqui entra uma questão que evidencia a responsabilidade criativa do diretor. Ele se torna a pessoa que decide *o quê* filmar, pensando na criação de significados imagéticos para cada seqüência do roteiro. E o montador compõe a seqüência selecionando as partes que revelam a intenção significativa da cena.

Assim, podemos então notar que a estrutura narrativa e dramática começa no roteiro e acaba na montagem, sendo essas duas etapas de extrema importância para a coerência emocional que se quer passar. Para percebermos melhor os métodos criativos de cada um, analisemos essa passagem do roteiro para o filme:

A cena 52 do roteiro de Arriaga é a cena em que Cristina recebe a notícia da morte de suas filhas e a morte cerebral de seu marido.

52. INT. WAITING ROOM - NIGHT  
*Cristina, her father and Claudia wait silently. Doctor Molina (fifty-two), still in his surgical gown, and Doctor Jones (sixty), who is wearing a white gown, slacks and a tie, walk up to them accompanied by a nurse (thirty-four).*

*As soon as they arrive, Cristina stands up.*

DOCTOR JONES

Mrs Beck?

CRISTINA  
 (anxious)

What happened to my family?

*With a gesture from his hand, Doctor Jones asks them to sit.*

DOCTOR JONES

Your husband and daughters were hit by a car. We had to perform an emergency operation on your husband.

*He turns to the other doctor.*

DOCTOR MOLINA

Your husband suffered multiple skull fractures and we had to remove several blood clots in the brain. He is in a very critical condition and we're concerned that he doesn't have some of the brain reflexes.

*Cristina is shocked by the news. She takes a deep breath.*

CRISTINA

Is he going to be alright?

DOCTOR MOLINA

We're doing the best we can.

CRISTINA

What about my daughters?

*The doctors look at each other. They are silent. Doctor Jones looks Cristina in the eyes.*

DOCTOR JONES

Your youngest daughter was brought in with severe haemorrhage. She just wasn't able to get here soon enough.

*Doctor Jones finds it difficult to go on. Cristina's jaw starts shaking slightly. Doctor Jones seems to gain strength.*

They both died in the accident. I'm very sorry.

*Cristina clenches her teeth and suddenly crumbles and starts to cry, holding her face in her hands.*

CRISTINA

It's not true, no, no...

*Her father does not know whether to hold her or look at her.*

No, no, no... where are my daughters? I want to see my girls.

DOCTOR JONES

The bodies are here. You can see them if you want, but I wouldn't recommend it...

*The doctor's speech seems out of place and he stops mid-sentence.*

CRISTINA

No, no, no...

DOCTOR JONES  
I'm very sorry. (to the father) If you'll excuse us, we  
have to get back to Mr Beck.

*The doctors get up and leave. They signal the nurse to stay.*

*Cristina cannot stop crying. She holds on to her sister.*

O roteiro descreve toda a ação que se passa, os diálogos e as reações dos personagens. No momento em que Cristina ouve do médico que suas filhas estão mortas, o roteiro, além de descrever a reação desesperada de Cristina, também coloca uma ação do pai (“Her father does not know whether to hold her or look at her.”<sup>9</sup>). Porém, no filme, o pai abraça Cristina sem hesitar e vemos também Claudia, irmã de Cristina, chorando. Esse plano de Claudia não está evidente no roteiro. É possível que o diretor Alejandro Iñárritu tenha filmado vários planos, incluindo este de Claudia, o de Cristina, e dos médicos. Na montagem, optou-se em mostrar a reação de Claudia como forma de carregar emocionalmente essa seqüência do filme. Tampouco há a personagem da enfermeira dessa cena do filme, os médicos não sentam na cadeira (como descrito no roteiro de Arriaga), e algumas outras alterações foram feitas, sem, no entanto, modificar a intenção dramática básica da cena.

### ***3. Apropriações, transformações e ajustes***

Cecília Salles (2004, p. 150) afirma que a necessidade de “destruir para construir” é um dos instantes mais difíceis para os criadores. Ao longo do roteiro, é possível perceber algumas alterações como eliminações de diálogos e ações, que não influenciam na dramaticidade do contexto, mas evitam pequenas redundâncias ou repetições de informação que já fora dada. São cortes breves, como na cena em que Mary tenta

---

<sup>9</sup> Seu pai não sabe se abraça ou olha para ela.

convencer Paul de doar seu esperma para que ela tenha um filho: foi cortada a fala de Paul “Pra quê? Estou morrendo.” O espectador já sabia antes que Paul estava morrendo, e já sabe então o porquê de Paul resistir ao pedido da esposa. Esses cortes não modificam a estrutura dramática, e sim ajustam o ritmo narrativo de cada parte da história pra torná-la mais ágil.

Perceber essas condensações dramáticas necessárias não só para cada seqüência, mas também para o filme em si, é uma ação transformadora do diretor e montador. A dramaticidade cinematográfica depende criativamente da montagem, que se preocupa também com os excessos que dificilmente poderiam ser notados em um processo de leitura do roteiro. No entanto, notar essas “sobras” narrativas é um processo subjetivo, muitas vezes cabe ao diretor da obra considerá-las úteis ou não, conforme sua percepção artística. Avaliar, por exemplo, se uma cena é longa e cansativa, depende muito da afinidade estética e artística do cineasta. Então, podemos considerar as alterações sofridas do roteiro para o filme como “material não-desejado” pelo diretor no intuito de definir sua obra, e assim podemos analisar os possíveis motivos de tais alterações. “É na fase da decupagem e da montagem isto é, antes que o filme exista, que se resolve o destino dos tempos mortos: todos aqueles que o cineasta identificou como tais, ele os afastou e nunca os veremos -, já que o filme, por isto diferente da vida, escolhe sempre sob a pena de nunca existir” (METZ, 2004, p. 182)

Há uma longa passagem no roteiro, que não aparece no filme, que ilustra a dor de Cristina que já foi mostrada durante a seqüência do velório em sua casa. Concebido o estado emocional da protagonista, é necessário que se crie circunstâncias novas que o leve para um novo patamar dramático. A passagem cortada é relativamente longa (três páginas do roteiro), e se passa na escola onde se faz uma homenagem às crianças

mortas, filhas de Cristina. As mães de outras crianças fazem suas condolências, e Cristina, impaciente, vai até o banheiro pra cheirar cocaína; e então uma criança flagra Cristina se drogando. Ou seja, é praticamente uma mesma circunstância (um velório), repetindo uma mesma reação (Cristina se drogando para apaziguar sua dor). O que poderia ter trazido uma nova motivação emocional para o personagem é o flagrante da criança, mas isso não é explorado nem no roteiro.

No mesmo intuito de manter a dosagem de tensão e busca dramática dos personagens, a seqüência em que Paul se encontra com um detetive no boliche foi cortada quase integralmente, constando no filme apenas alguns segundos iniciais da seqüência que leva alguns minutos no roteiro. Todo o diálogo entre Paul e o detetive foi eliminado – constataríamos que o homem é um detetive nessa passagem, diferentemente do filme, que expõem a função do homem minutos depois, em uma cena no bar.

O diálogo cortado é basicamente a negociação de Paul sobre o serviço e a boa competência do detetive. Ocorre novamente um desvio narrativo: o que traria como informação importante em saber o valor do serviço e a competência do detetive? Para a linha da história em questão – Paul quer saber a quem pertencia seu coração – não afeta a sua direção, e nem coloca conflitos. O filme aproveita somente os segundos iniciais da seqüência para fazer um ligeiro suspense sobre o interesse e o motivo de Paul em se encontrar com aquele homem. A revelação de que este homem seria um detetive acontece na cena em que os dois se encontram num bar, para que o detetive relate o que conseguiu descobrir. Eis a função dramática do detetive: revelar informações sobre os personagens ao mesmo tempo em que Paul descobre, projetando a história do protagonista adiante. “... Não basta dissimular uma informação para dela fazer um objeto

de revelação: é preciso criar em torno dela um contexto de demanda, de tensão, de curiosidade – transformá-la num trunfo” (CHION, 1989, p. 211)

Em um filme como *21 Gramas*, uma narrativa fragmentada e com três eixos dramáticos simultaneamente contados, parece que seria complicado ao espectador acompanhar tantas intrigas secundárias (em relação a cada eixo – o que daria pelo menos mais três intrigas na história). O roteiro explora o trauma de Cristina em relação à morte prematura de sua mãe. Isso poderia dar uma dimensão mais complexa e rica para a figura de Cristina; no entanto, o filme não explora essa dimensão. A cena em que Cristina, seu pai e sua irmã discutem sobre as relações amorosas do pai não entrou no filme, pois parece dispersar a atenção da dor da protagonista sobre a morte do marido para a morte de sua mãe. Talvez isso pudesse acontecer quando um filme se concentra em um único eixo dramático – mas, no caso, são três. Cada eixo pode ser considerado como intriga secundária em relação ao outro eixo. Então, ramificar a história em mais intrigas seria um procedimento narrativo perigoso, pois poderia diluir a concentração do tema do filme.

O único eixo dramático que se deu uma intriga secundária foi o de Paul. A intriga é que sua mulher, Mary, quer engravidar. Porém, com exceção da primeira cena de Mary no filme, todas as outras cenas em que ela aparece, Paul também participa. Apesar de ter um desejo ou motivação independente da ação dos protagonistas – o que configura como uma intriga secundária – Mary tem como função ser um obstáculo para a trajetória de Paul. A relação do casal dinamiza as contradições do protagonista: quando Paul sabe que tem pouco tempo de vida, aceita ter um filho; mas quando está curado, rejeita a possibilidade de ser pai. Também, Mary se torna um conflito marcante quando Paul se apaixona por Cristina.

O roteiro continua a ação de Mary depois que ela abandona a casa de Paul. Aparece indo à clínica de fertilização e procedendo a inseminação artificial. O filme rejeita tais cenas: a história de Mary acaba quando ela abandona Paul.

Logo no começo do filme, a personagem Cristina participa de uma terapia de grupo, emitindo a seguinte fala:

CRISTINA

...Until I ended up, flatlining at the hospital. But I survived. And instead of letting that scare me, I kept on going. Until...my first daughter was born. And now, I look at my girls... and my husband, who has been standing by me for so long.<sup>10</sup>

Na versão final exibida no filme, as informações dadas são de que Cristina é uma ex-viciada em drogas – essa informação foi abreviada colocando simplesmente as conseqüências finais que podem ocorrer depois de uma overdose (“... até que acabei tendo uma parada cardíaca no hospital. Mas sobrevivi.”). O local em que ela relata isso – uma terapia de grupo – reforça essa interpretação. Mesmo assim, pode-se considerar aberto para outras interpretações, pois ainda não está evidente que certamente foi uma overdose que a levou para o hospital. Essa incerteza deixa uma questão para o espectador que possivelmente irá ser respondida ao longo do filme.

Seguindo sua fala, ela fornece mais dados sobre si mesma: “Em vez de deixar isso me assustar, eu segui em frente. Até que... nasceu minha primeira filha.” Até esse ponto, há duas possibilidades de considerações: a primeira é achar que Cristina não se abalou com sua quase-morte e continuou a usar drogas até nascer sua filha. Essa consideração vale para aquele que alimenta a hipótese de que ela era uma viciada em drogas, constatada na sua primeira frase.

---

<sup>10</sup> ... até que acabei tendo uma parada cardíaca no hospital. Mas sobrevivi. E em vez de deixar isso me assustar, eu segui em frente. Até que... nasceu minha primeira filha. E agora, eu vejo minhas filhas... e meu marido, quem esteve ao meu lado por tanto tempo.



Outra consideração que pode ser feita é que Cristina superou seu medo pela morte e “seguiu em frente” vivendo sem medo, até voltar a temer a morte depois que nasce sua filha; e a relação dos personagens principais com suas respectivas noções sobre a morte será uma das questões centrais da obra. Ou seja, a família de Cristina – suas filhas e marido – tem um papel fundamental para sua motivação de se manter sóbria (primeira consideração) ou viva (segunda consideração). De qualquer forma, o marido e as filhas de Cristina são apresentados como peças motivadoras vitais de qualquer evento que possa acontecer com eles.

O roteiro, no entanto, apresenta sua fala com conteúdo bem maior e mais descritivo, contendo mais informações e motivações psicológicas de Cristina:

CRISTINA

Last night I was watching Cinderella with my daughters when suddenly Laura, the older one, asked me why neither Cinderella nor Beauty nor Ariel had mothers an, goddamit, she was right: there is no mothers in Disneyland. And they know about their grandma, that I was a motherless child, and they're scared to death that they'll lose me and I don't know what to tell them because I'm just fucking afraid. (A beat) Afraid of losing control, of ending up in a hospital again, dying from an overdose. I missed my mother terribly and, damn, I was furious when the cancer swallowed her up... she left me when I needed her most. And now I look at my daughters and Michael, and they love me, and I love them, and I know I can't fail them, I just can't... <sup>11</sup>

o propósito dessa fala permanece o mesmo que aquele que aparece no filme exibido no filme: evidenciar a relação de Cristina com a morte e com sua família. Porém, neste caso, fica claro que ela quase morre de overdose e foi parar no hospital. A primeira consideração que poderia ser feita na versão do filme não cabe nesta forma. Não há

---

<sup>11</sup> Ontem a noite estava vendo Cinderella com minhas filhas quando de repente Laura, a mais velha, me perguntou porquê nem Cinderella nem Bela Adormecida nem Ariel tinham mães e, droga, ela estava certa: não tem mães na Disneylândia. E elas sabem sobre a avó delas, que eu era órfã de mãe, e elas estão em pânico de me perder e eu não sei o que dizer a elas porque estou com medo (pausa) Medo de perder controle, de acabar no hospital de novo, morrendo de overdose. Eu sinto tanta falta da minha mãe e, droga, eu estava furiosa quando o câncer a devorou...ela me deixou quando mais precisava. E agora eu olho minhas filhas e Michael, e eles me amam, e eu amo eles, e eu sei que não posso falhar, não posso...

dúvidas aqui: Cristina tem medo de morrer e deixar suas filhas sem mãe. Esse temor se torna mais patente com o acréscimo do segundo argumento – a própria mãe de Cristina morreu de câncer.

Nessa versão do roteiro, a apresentação da personagem Cristina é tão explícita que não dá margens para dúvidas que serão tratadas posteriormente: problemas com drogas e a trauma da morte da sua mãe. Se algo trágico acontecesse na sua família, por exemplo, não iria ser uma surpresa se Cristina voltasse a se drogar.

Vemos que o problema (da exposição) é duplo: por um lado, as personagens devem estar empenhadas, por seu próprio desejo, nas cenas que nos revelam essas informações (secretas); por outro lado, deve-se despertar no público a vontade, a curiosidade de receber essas informações, na medida em que ele ainda é indiferente em relação às personagens e ao que lhes acontece (CHION, 1989, p. 187).

As informações são lançadas e já se detecta coerentemente as motivações da personagem. Já no filme, a personalidade de Cristina ainda não está nítida aos olhos do espectador.

Esta é a única cena do filme em que Cristina aparece no centro de reabilitação. No roteiro há uma outra cena, que entra na segunda metade do filme, em que percebemos quando ela abandona a terapia: Cristina ouvia uma das pacientes falando sobre sua difícil relação com o marido; desconfortável, Cristina se levanta e sai da sala. No contexto narrativo da história, é uma cena que ilustra o momento de decisão de Cristina a voltar às drogas, mas não agrega valor informativo, pois já a vimos se drogar e sabemos o motivo de Cristina em se drogar (morte de sua família).

Também ocorreram acréscimos de cenas e deslocamentos dramáticos de exposição de outros protagonistas. Por exemplo, Jack aparece aconselhando, através de

sermões religiosos, um adolescente, que sabemos que se trata de um delinqüente. A cena termina quando o garoto se mostra nitidamente cético em relação às palavras de Jack, logo que diz: “Ele (Jesus) nem liga pra gente”. Jack ao ouvir isso confronta o adolescente, visivelmente irritado. “Deus sabe até quando um fio de cabelo se mexe...”, diz ele. Essa fala consta no roteiro, mas não a irritação nem a confrontação. Depois da fala do adolescente, este se afasta de Jack como não querendo mais ouvir o que acredita ser besteira. Jack chama sua atenção, manda que tire seu gorro da cabeça (como um sinal de exigir respeito por ele e por suas crenças) e diz sua fala citada acima. O roteiro não explicita essa irritação de Jack, constando um diálogo contínuo, figurando-o como alguém mais paciente do que mostrado no filme. Nesta primeira cena de Jack, na versão do filme, dois traços de sua personalidade e atitude estão apresentados: sua severidade e sua marcante influência religiosa.

Sua próxima cena é quando conversa com reverendo John sobre o garoto. Um dos funcionários da igreja confirma se haverá festa na casa de Jack. Ao sair da igreja, vê que o garoto a quem aconselhava está numa briga com outro garoto. Jack intervém e os separa. O garoto empurra Jack, e não deixa por menos: confronta o garoto como se fosse partir para a briga também. O reverendo e outras pessoas os separam.

A cena depois que Jack sai da igreja não consta no roteiro, o que indicia que esta cena foi acrescentada posteriormente ao fechamento do roteiro para resolver algum problema dramático ou apenas acrescentar algum perfil psicológico no personagem. Se a cena não fosse concebida no filme, a figura de Jack ainda seria uniforme, sem nenhum contraste ou ambigüidade necessária para contornar os protagonistas neste momento. Jack se mostra emocionalmente instável, muito diferente de como foi apresentado na sua cena anterior. Os conselhos que havia dado ao adolescente (“Pense antes de agir...”)

perdem o sentido, pois o tutor se torna – de forma dramaticamente simbólica – o delinqüente de natureza explosiva e radical. “o traço essencial da personagem, aquele que lhe confere sua função na história, merece ser apresentado logo, desde sua primeira aparição, nem que seja por alusão” (CHION, 1989, p. 228)

Essa explosão no roteiro só acontece quando Jack trabalha como *caddy* num clube de golfe. Ele enfrenta problemas no emprego porque suas tatuagens incomodam os clientes. Revela então ser ex-marginal e ex-usuário de drogas. Ilustra a preocupação de Jack em se estabelecer como um indivíduo reinserido beneficentemente na sociedade, mas continua sendo marginalizado por suas inúmeras tatuagens que tem no corpo. A cena termina com seu chefe tentando negociar a saída de Jack e estende a mão para fechar o negócio. No filme, Jack apenas hesita; enquanto no roteiro, Jack pega um taco de golfe e ameaça a quebrar uma tela de golfistas antigos. Seu chefe não o impede, esperando que Jack solte sua fúria. Mas Jack não quebra a tela, solta o taco e sai da sala batendo a porta.

Essa fúria e impaciência de Jack já foram ilustradas numa cena anterior. O impacto emocional dessa vez seria redundante em relação à caracterização de Jack – já sabemos sobre seu temperamento. A cena serviu para mostrá-lo em situação de marginalização, da difícil aceitação da sociedade da presença de Jack, por isso foi demitido.

Há uma seqüência no roteiro – e eliminada do filme - em que Jack está em sua cela na prisão, fazendo greve de fome. A escolha de cortar esse plano não está muito clara, já que introduziria um estado emocional em outro ponto de história. Criaria uma nova expectativa, que poderia somar à postura religiosa de Jack. Talvez para evitar o

excesso de perguntas, permanece um único gancho dramático em relação a Jack: por que ele foi parar na prisão?

A voz *over* da cena de Paul no leito do hospital no início do roteiro não foi exatamente um corte. O diálogo aparece duas vezes no roteiro – no começo e no final – e somente uma no filme, no desfecho. Trata-se de Paul explicando a teoria do “21 Gramas”, que seria o peso que toda pessoa perde ao morrer. Se fosse acrescentada essa passagem neste ponto do filme, o espectador prontamente já saberia o motivo do título da obra. No entanto, o primeiro ato do filme, a apresentação, não parece ser lugar para respostas, e sim dúvidas. No roteiro, Paul continua: “Quem irá perder seus 21 gramas primeiro? Eles... ou eu?” Essa passagem foi reeditada no filme para “quem irá perder sua vida primeiro?”. Com essa pergunta, lança-se a primeira expectativa em busca de uma resolução: Paul morrerá ou não?

Para essa cena, foram cortadas duas passagens na fala de Paul. A primeira talvez também para evitar a redundância entre palavra e imagem. O filme mostra outras pessoas também em leito de morte enquanto Paul reflete sobre seu estado (“O que eu tenho a ver com essas pessoas?”). Já no roteiro, consta Paul continuando a fala, se comparando com duas pessoas específicas na sala: “(O que eu tenho a ver) com ela e o tumor corroendo seu estômago... ou com ele, que caiu bêbado da janela do terceiro andar?”

Citar a teoria do “21 gramas” no começo do filme poderia tirar a carga simbólica que ela possui na história. Arriaga a usa como metáfora do peso emocional que os mortos têm sobre seus entes próximos (ARRIAGA, 2003, p. xi). Ainda no início, ninguém está morto: Paul está por morrer, mas não sabemos a quem está ligado emocionalmente

para justificar seus vinte e um gramas. A metáfora é explicada no final, quando se sabe a quem as mortes influenciam suas respectivas vidas (a morte do marido e filhas para Cristina, e também o próprio Paul para Cristina).

“Paul à beira de uma piscina vazia, com uma pistola nas mãos.”. Aqui há um novo exemplo de modificação do roteiro. No filme, aparece Paul simplesmente segurando uma pistola a beira de uma piscina. Enquanto no roteiro, a cena prossegue com a aparição de Cristina (vestindo a mesma roupa que na cena em que se drogava) perguntando: “Você o matou?”. Paul balança a cabeça dizendo sim.

A pistola é o elemento que traz novas questões à trajetória do personagem. O que ele irá fazer ou fez com a pistola? E por quê? A primeira pergunta, na narrativa do roteiro, já é respondida: matou alguém, e Cristina é a cúmplice. Permaneceria o suspense de quem Paul teria matado, e o seu motivo. O roteiro possibilita a primeira junção entre duas cenas: pela roupa de Cristina, sabendo que esta cena prossegue a cena em que ela se drogava. Já no filme, essa peça do quebra-cabeça permanece avulsa, Paul simplesmente carrega uma arma à beira de uma piscina, deixando pairar a incógnita sobre a trajetória do personagem, que nas cenas anteriores estava morrendo e agora aparece numa condição totalmente diversa.

Dessa forma, vemos que a complexidade dramática de uma história cinematográfica não está plenamente concebida no trabalho do roteirista.

#### ***4. Não-linearidade no roteiro***

O roteiro não só instrui as ações contidas em cada seqüência, mas já coloca a ordem das seqüências (isso é necessário principalmente quando a narrativa não é

linear). Na cena 25, em que Cristina estava na lavanderia de sua casa, Arriaga descreve as peças de roupas que estão ensangüentadas (“She (Cristina) pulls out a bloodied girl’s dress, the same Katie was wearing in Scene 2”<sup>12</sup>). Essa referência que o autor faz quanto às roupas dos personagens atravessa durante todo o texto do roteiro. Acontece na seqüência de Paul e Mary (“Mary - dressed as she was in Scene 8 - where she was the gynaecologist...”<sup>13</sup>) e em muitas outras passagens. Esses indícios sobre o vestuário dos personagens situam o leitor no que diz respeito à ordem cronológica dos acontecimentos e os motivos emocionais dos personagens. A clareza literária do roteiro evidentemente facilita a produção fílmica.

As passagens de tempo no roteiro de Arriaga, que na maioria dos casos parte dele, não são explícitas. As elipses entre uma seqüência e outra dão forma a uma narrativa de cenas que, a princípio, não podem ser ligadas ou localizadas cronologicamente uma em relação a outra. A maneira que Arriaga procede para encaixar algumas cenas a outras, para evidenciar as conexões na linha temporal da história, é descrevendo os vestuários dos personagens que participa da cena ou, em alguns momentos, fazendo a relação pelo cenário em que os personagens se localizam.

Para ficar mais claro, segue como exemplo essa passagem:

6. INT. HIGHWAY MOTEL BATHROOM - DAY

*Cristina, dressed in black shorts and a T-shirt, is in a messy motel bathroom. A bare bulb mottled with fly excrement hangs from the ceiling. We hear the sound of water continuously leaking into the toilet. There is a cracked mirror above the filthy sink. Cheap flowery curtains cover the shower stall.*

*She opens a backpack and takes out a small baggie filled with cocaine. She scoops some out with a bottlecap and snorts it. She sits on the toilet cover, swallows and brings her hands to her head.*

---

<sup>12</sup> Ela tira um vestido ensangüentado, o mesmo que Katie estava usando na Cena 2

<sup>13</sup> Mary (vestida como na Cena 8 onde ela viu o ginecologista)

Após seis seqüências que se passam em outros momentos da história:

12. EXT. MOTEL SWIMMING POOL - DAY

*Paul is sitting on an old pool chair made of interlaced plastic strips. His face is filthy with dust and sweat.*

*Absorbed, he stares at the empty pool, the bottom covered with branches, dry leaves and dirt. Behind him are the rooms of a dusty desert motel. Far over we can hear the coos of a mourning dove.*

*Cristina (dressed as she was in Scene 6 where she snorts the cocaine) finds Paul and walks towards him. She stands in front of him. Paul lifts his hand to shield his eyes from the sun vibrating behind Cristina.*

CRISTINA

Where were you?

E mais algumas seqüências depois:

20. INT. MOTEL ROOM - NIGHT/DAWN

*Paul is lying on a motel-room floor (the same as where Cristina snorted the coke in Scene 6), with a gunshot wound in his chest. He is barefoot, with his soles bleeding among the broken shards of glass. His shirt is soaked in blood.*

*Cristina is bent over him, trying to rouse him. She turns to Jack, who is standing at one end of the room with his forearm torn and covered in clotting blood, his face and body beaten.*

CRISTINA

Call an ambulance.

*Jack remains motionless, stunned.*

*(screaming) Call an ambulance, goddammit.*

(...)

Ao longo do filme, percebemos que a história do filme se divide em três “estágios” emocionais, para cada personagem. Como para Cristina: seu momento em que se encontra em decadência num motel barato (e já em relacionamento com Paul), outro momento feliz com sua família e outro em que se encontra melancólica e severamente depressiva (momento deste que coincide com o período em que Paul tenta se aproximar dela). Até a metade do filme, não se pode claramente determinar as causas dos estados



emocionais de cada personagem; Arriaga nos joga cenas da história aparentemente de forma aleatória, e aos poucos, pelas conexões através de algum elemento da cena, se desvenda os motivos dramáticos de cada um.

Na próxima cena deste “momento”, o texto dessa cena induz que seja uma seqüência seguinte à cena vinte pelo estado físico de Paul: o peito ensopado de sangue. Arriaga abre mão de explicitar claramente essa seqüencialidade através de artifícios técnicos de descrever os figurinos dos personagens, e confia na própria lógica do conteúdo da cena no contexto da história.

*50. INT. PAUL'S CAR - NIGHT/DAWN*

*Jack drives nervously. Every time a trailer or truck drives by him, he jerks the steering wheel.*

*Cristina sits in the back seat. Paul's head is on her lap; his chest is covered in blood. She strokes his forehead repeatedly.*

No entanto, a próxima cena deste “momento” volta a ter essas descrições.

*90. EXT. DESERT - DAY*

*Paul quickly walks down a trail mechanically. He is carrying a revolver in his hand (the same one from Scene 12 where he talks to Cristina by the empty pool).*

*He stops at the edge of the road, tucks the revolver away in his waist and leans on a mesquite. He is pale and shaking.*

*He breathes in and goes on his way with difficulty.*

E assim segue esse mesmo mecanismo com os outros “momentos” que entrecruzam durante a narrativa. É um roteiro em que não há, nos cabeçalhos das cenas, escritos como “dois meses depois”, “duas semanas atrás”, etc. Em grande parte, Arriaga localiza suas seqüências com “dia” ou “noite”, com algumas variações como “tarde” ou “anoitecer”, e também há também termos como “contínuo” e “momentos depois” em

algumas passagens, para seqüência que na verdade são de um mesmo “momento”, mas ocorreram pequenas elipses.

106. EXT. HALLWAY HIGHWAY MOTEL - DAY/DAWN

*Cristina, dressed in shorts and a black T-shirt, is leaning on the hallway banister. In the distance, we can see the lights from the cars driving down the highway. The sun is about to rise.*

*She takes long drinks from a bottle of tequila. She pulls out a plastic bag, opens it: there are several R-2 pills. She take four and washes them down with a drink. She turns around to go into the room.*

107. INT. BATHROOM HIGHWAY MOTEL - **CONTINUOUS**

*Cristina sits on the bed. She sees Paul asleep and strokes his forehead tenderly. She takes one last swill from the bottle of tequila. She leaves it on the nightstand, almost empty, lies down and closes her eyes.*

A comparação do roteiro com o filme nos mostrou que, no caso do trabalho de Arriaga em *21 Gramas*, a não-linearidade já estava estabelecida no roteiro. Passemos, então, para análise dos recursos usados ele para narrar sua história, como contamos nossas histórias na vida real: “não vamos de A para B para C para D. Por exemplo, se eu quero te contar como eu conheci minha mulher, eu iria começar por ontem, e depois voltar três anos e logo para quando meu primeiro filho nasceu. Você vai e volta no tempo e eu queria que tivesse esse ponto de vista de alguém morrendo, indo e voltando no tempo” (ARRIAGA, 2003, p. xiv).

## II. Recursos Criativos na Narrativa de 21 gramas

Cada matéria carrega suas leis próprias, (...) a seleção de um procedimento para manipular uma determinada matéria implica o conhecimento dessas leis. Diferentes matérias geram novos recursos, como há também a procura por novos modos de ação ao lidar com a mesma matéria. (SALLES, 2004, p.107)

O que faz uma obra cinematográfica ser considerada não-linear? Essa questão, muitas vezes, não abrange somente as narrativas de cronologia descontínua (tempo não-linear), mas também aquelas que escapam de outros “padrões” ou características de construção narrativa clássica que foram firmadas ao longo da História do teatro e da literatura, e os fundamentos de criação narrativa naturalmente foram levados ao cinema. Nesse sentido, discutir sobre a não-linearidade no cinema envolve a dinâmica da construção narrativa propriamente dita, levando em conta os atributos de enunciação da arte cinematográfica.

Robert McKee resume o *design* clássico da narrativa:

DESIGN CLÁSSICO quer dizer uma estória construída ao redor de um protagonista ativo, que luta contra forças do antagonismo fundamentalmente externas para perseguir o seu desejo, em tempo contínuo, dentro de uma realidade ficcional consistente e causalmente conectada, levando-o a um final fechado com mudanças absolutas e irreversíveis. (MCKEE, 2006, p. 55)

Quanto às histórias que obedecem a esses princípios clássicos, McKee os classifica como *Arquitrama*. McKee reforça que são princípios “eterno e transcultural, fundamental para toda sociedade terrestre”, denotando que se trata de características normais de uma narrativa.

Apesar de conter passagens prescritiva (...), a *Poética* se propunha fundamentalmente a descrever um teatro que se produzia na Grécia Antiga. Em épocas posteriores (...), a *Poética* ganhou status de norma, a norma ganhou

feição de normalidade e a produção de textos para a cena passou a se pautar pela dramaturgia dramática. Fez-se prescrição do que, na *Poética*, era descrição com passagens prescritiva (CAMPOS, 2007, p. 12)

Fundamentos como o paradigma de Syd Field se baseiam em grande parte na estrutura dramática clássica. O *paradigma* (como o próprio Field chama a estrutura dramática básica de uma história fílmica) é preferencialmente adotado pelos aspirantes a roteirista não só pela simplicidade de uso, mas também porque é o modelo que mais funciona mercadologicamente.

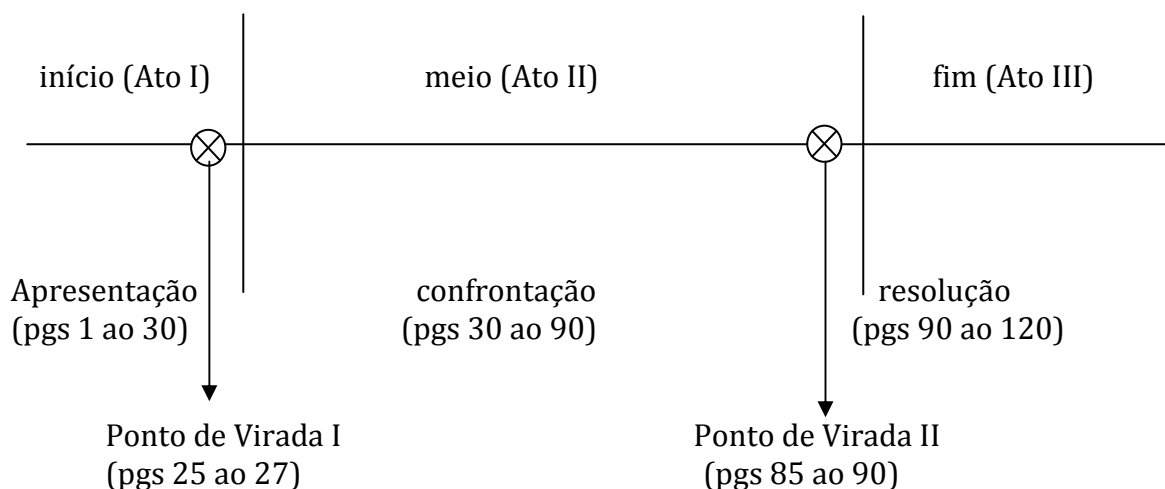
Syd Field's 1979 manual, *Screenplay*, has popularized this idea (of three-act structure), and it has become enormously influential among screenwriters, studio heads, and employees alike – so much so that the book is sometimes referred to as the “Bible” of screenwriters<sup>14</sup> (THOMPSON, 2001, p. 22).

Field diz que o paradigma é o próprio filme, o formato que deve ter: “O paradigma de uma mesa, por exemplo, é um tampo com quatro pernas. Dentro do paradigma, podemos ter uma mesa baixa, uma mesa alta, uma mesa estreita (...), de qualquer tipo, o paradigma não muda – permanece firme, um tampo com quatro pernas.” (FIELD, 2001, p. 3).

Apesar dos limites criativos que se impõem – como normas ou prescrições -, o paradigma é a “matéria-prima” do roteirista. “Os documentos dos processos mostram, muitas vezes, que a ausência de conhecimento de técnica gera desconforto, na medida em que se torna fonte de erros.” (SALLES, 2006, p. 85). Para inovar as potencialidades de uma arte, aprimorar as técnicas e inovar os padrões, é preciso conhecer as dimensões do que se está modificando. O esquema conceitual do paradigma está ilustrado abaixo:

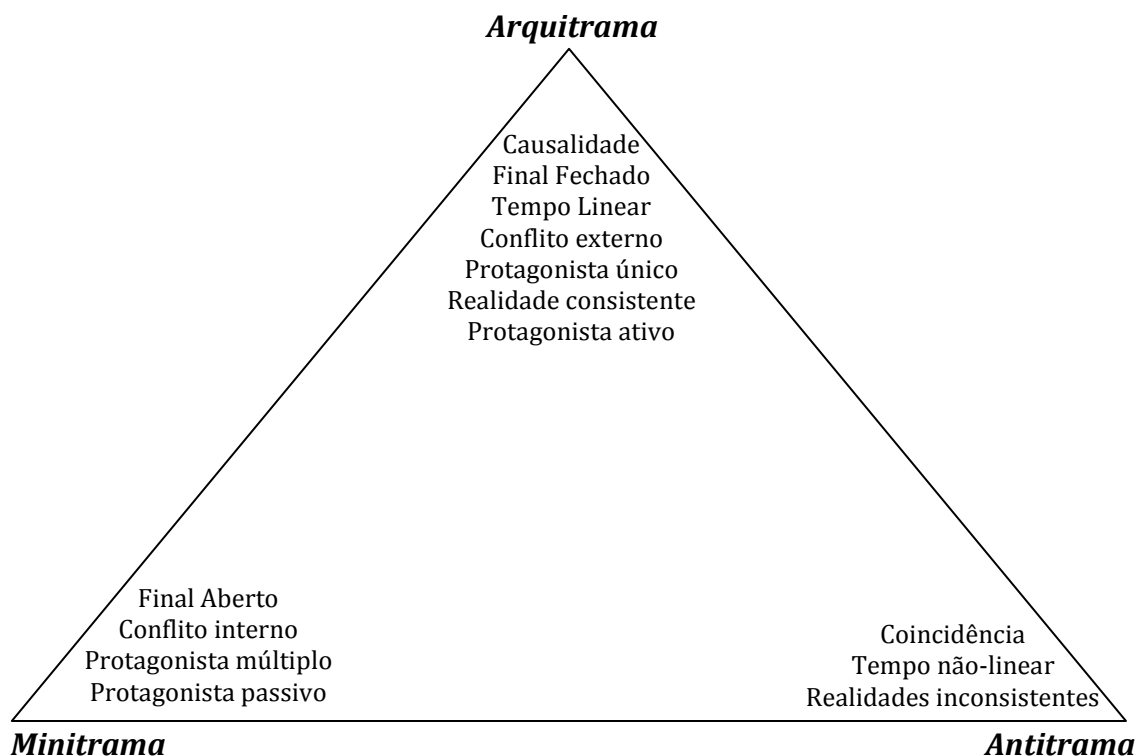
---

<sup>14</sup> O manual de Syd Field, *Manual do Roteiro*, popularizou a idéia (de estrutura em três atos), e se tornou enormemente influente entre roteiristas, chefe de estúdios, e profissionais semelhantes – tanto que o livro é algumas vezes referido como a “Bíblia” dos roteiristas.



Durante muito tempo no mercado cinematográfico mundial – principalmente a americana -, a criação narrativa se focava numa construção essencialmente clássica. Hoje em dia, a didática sobre narrativas já não se apresenta tão limitado e rígido, ainda mais no campo do roteiro de cinema. Com o crescimento de manuais de roteiro nos últimos anos, voltou-se para alternativas e possibilidades mais abertas na construção narrativa.

Atualmente, os aspectos de narrativas não-clássicas são mais presentes nas abordagens dos manuais de roteiro. McKee classifica dois tipos de grupos de tramas não-clássicas: o *Minitrama* e o *Antitrama*. O Minitrama é uma redução dos elementos do Arquitrama (trama que se encaixa no design narrativo clássico), voltando a uma criação minimalista. Já o Antitrama é o rompimento das características do Design Clássico, contradizendo diretamente os elementos do Arquitrama. Abaixo segue o triângulo de McKee sobre possibilidades formais de tramas:



Muitas vezes, filmes de Não-Tramas (Minitrama e Antitrama) hibridizam com algumas características do Arquitrama. *21 Gramas*, no caso, dificilmente é possível classificá-lo em Minitrama ou Antitrama, já que a obra de Arriaga tanto tem elementos narrativos de ambas categorias. A posição de *21 Gramas* no triângulo poderia ser no centro, se equilibrando entre alguns elementos característicos de cada trama.

Como tratamos da não-linearidade de *21 Gramas*, prosseguiremos a analisar duas formas da Não-Tramas que o filme comporta: tempo não-linear e protagonista múltiplo. “Ligados ao conhecimento das leis da matéria e das técnicas dos diferentes modos de expressão, os procedimentos estão relacionados, ainda, ao conhecimento de instrumentos que são necessários, como mediação entre aquilo que o artista quer fazer e o acesso que ele tem à matéria” (SALLES, 2004, p. 108)

## 1. *FLASHPRESENT*<sup>15</sup> – *progressão contínua*

A principal atração de *21 Gramas* é seu jogo embaralhado de cenas que obriga o espectador a prender sua atenção sobre os elementos que compõem cada plano para então compreender a história. Em toda narrativa não-linear existe o problema de classificar as seqüências que fogem da linearidade cronológica dos fatos contidos no conto; aliás, não há também uma definição precisa e absoluta do que seja uma narrativa não-linear. Cada especialista em roteiros cinematográficos – e estudioso em cinema no âmbito geral – define os *flashback* e *flashforward* de acordo com suas abordagens sobre processo criativo de narrativa fílmica.

“A volta do passado (*flash-back*) coloca problemas específicos ao cinema, pelo fato de que a narração cinematográfica (...) não conhece os tempos da narrativa escrita: passado, imperfeito, presente, futuro. Ela conta tudo no presente” (CHION, 1989, p. 199). Com essa noção em mente, muitos filmes produzidos nos últimos dez anos têm evitado os procedimentos técnicos que deixam claros que são cenas em que a história acontece no passado. Os recursos de ilustrar *flashbacks* mais utilizados são de modificar a coloração da fotografia<sup>16</sup>, legendas que demarcam a época em que se passa (geralmente é um recurso utilizado em cinebiografias, para demarcar com precisão data em que o biografado participou de um certo evento), e executar uma fusão lenta na passagem de uma cena para a outra (como nos filmes hollywoodianos dos anos 50; um recurso raramente usado nos dias de hoje). Atualmente, poucos filmes ainda recorrem a tais procedimentos, ainda que alguns utilizem de forma mais tecnologicamente sofisticada, como a série de filmes de *Harry Potter*, em que o passado é contado através de

---

<sup>15</sup> Pego emprestado o termo utilizado por Syd Field na palestra que fez em São Paulo no Centro Cultural Alumni, no dia 27 de setembro de 2007.

<sup>16</sup> Saturação de cores ou preto-e-branco em um filme colorido, como acontece em *JFK* (1991)

fotografias animadas de jornais e álbuns de fotos. Em contrapartida, há filmes que demarcam as cenas na cronologia da história pela própria lógica da narrativa. Por exemplo, as temporalidades indicadas pelos diferentes aspectos físicos que os personagens apresentam (como quando um personagem está com barba e sem barba, como acontece em *21 Gramas*), ou pela emoção dos personagens (feliz em uma cena, infeliz na seguinte). Em *O Intendente Sansho* (1954), no primeiro ato do filme há três *flashbacks*, que podemos perceber como tais porque o protagonista foi inicialmente apresentado no “presente” como adolescente, e um outro ator – uma criança – é apresentado com o mesmo nome do adolescente. Com esse recurso narrativo, não precisou a legenda (escrita, por exemplo, “cinco anos antes”) e nem uma alteração fotográfica: a clareza da cronologia se dá pela própria narrativa – no caso de *Sansho*, uma simples fala contextualiza o espectador na história.

Em *21 Gramas*, as demarcações do tempo se dão pelos estados emocionais dos personagens ilustradas, através dos seus figurinos e pelo local em que se encontram. Há três estados fundamentais que elucidam os personagens na história: Paul antes do transplante, depois do transplante e no momento em que seu organismo começa a rejeitar o órgão transplantado, que coincide com o momento que se encontra com Cristina. Para ela, os momentos são antes e depois da morte da sua família e depois do seu encontro com Paul. E para Jack, a estabilidade com sua família antes do acidente, sua prisão depois do acidente e depois que abandona a família. Em todos esses momentos, os personagens possuem atitudes e aparência físicas diferenciadas, o que nos leva a marcar a cronologia de cada um. Arriaga diz em uma entrevista: “What I was trying to make was a yin-yang, balancing things. Maybe people won’t get it, but in the screenplay the first thirty-five pages have light, the scenes are mostly during day; Then it becomes



night for the next thirty-five pages, then it becomes day.”<sup>17</sup> (ARRIAGA, p. xiv). É importante destacar aqui que Arriaga tinha em mente a forma de contar a história pelos estados emocionais pelos quais os protagonistas passam, indicando uma possível estruturação da *divisão de três atos* no seu processo de construção da história. No entanto, veremos que os pontos de virada não funcionam na medida em que os protagonistas avançam cronologicamente respondendo suas questões interiores; o roteiro possui sim seus pontos de virada, mas para levantar questões aos espectadores.

O primeiro ato de *21 Gramas* apresenta não só os perfis dos personagens, como também momentos chaves que acontecem no universo da história. Paul, por exemplo, aparece na cama com Cristina, doente em um hospital (um falso *flashback*, que discutiremos mais adiante), e em um hotel com uma arma na mão. Não conhecemos ainda a trajetória de Paul que o levou para tais situações, mas sabemos que ele vive tais momentos, e nos leva a perguntar sobre como se chegou a isso. Jack em um momento está com a sua família e em outras, na prisão: por quê? Cristina apresenta um radicalismo maior em estados emocionais: feliz com as filhas, se drogando, na cama com Paul. Ainda nesses primeiros minutos do filme, há uma cena que envolve os três protagonistas: Cristina carrega Paul ensangüentado em um quarto de motel, e Jack está no mesmo local, hesitante, com um aspecto físico bem diferente das outras cenas em que aparece. Ou seja, mais do que simplesmente apresentar os personagens para que o espectador o conheça, o ato I de *21 Gramas* expõe os conflitos que eles vivenciaram, ou ainda vão vivenciar, ou já vivenciam. É como se o autor deixasse claro que já se sabe de todas as ações da história, como começa e termina, mas que isso não responde nada em

---

<sup>17</sup> O que eu estava tentando fazer era um yin-yang, equilibrando coisas. Talvez as pessoas não percebam, mas no roteiro as primeiras trinta e cinco páginas possuem luz, as cenas são na maioria durante o dia; e então se torna noite nas próximas trinta e cinco páginas, e depois se torna dia.

relação às motivações dramáticas de cada personagem; o mais importante não é o suspense do que está por acontecer, e sim a sua busca pela razão de ter acontecido.

É difícil perceber o principal ponto de virada que nos leva ao segundo ato do filme, o desenvolvimento das questões levantadas no primeiro. Podemos considerar a cena em que Cristina decide matar Jack (quando ainda não sabemos o motivo dessa decisão), ou quando Paul pergunta sobre o antigo dono de coração que carrega. É razoável considerarmos como ponto de virada principal - por ser o ponto mais impactante e o que cria pretexto para toda a história - o instante em que Jack revela ter atropelado uma família. Este é o momento que se revela a ligação entre os protagonistas: Jack mata as filhas de Cristina e seu marido, cujo coração é transplantado em Paul. A partir daí, o desenvolvimento desta questão se inicia, pois a exposição (que vai até a situação que justifica a história) foi concluída.

O segundo ato ainda persiste no vai-e-vem temporal, explorando as evidências que justificam o que já sabemos - o acidente. Porém, já não temos cenas que se passam antes do acidente, com exceção de uma em que Jack conversa com seu ex-chefe e vai em direção à sua caminhonete. Com esta cena, podemos relacioná-la cronologicamente como a que vem logo antes do acidente. Neste segundo ato do filme, as peças, aos poucos, começam a se encaixar, dando forma e compreensão ao conjunto, o todo. Mesmo não contando com cenas que passam antes do acidente, o filme varia ainda sua composição cronológica, com seqüências em que Jack, Cristina e Paul estão juntos, Jack na prisão e Paul e Cristina se conhecendo.

O clímax de uma história está relacionado à questão levantada no fim do primeiro ato. Neste caso, trata-se então de como os personagens superam ou sucumbem à

problemática, ou melhor, as problemáticas – o remorso de Jack por ter matado uma família, a perda familiar de Cristina (ou seu desejo de matar Jack) e a rejeição do coração transplantado de Paul (e sua paixão por Cristina). A cena principal que eleva o momento ao auge da dramaticidade para então prosseguir à restauração narrativa é no instante em que descobrimos que Paul atirou em si mesmo. O espectador já tinha visto momentos que acontecem depois deste evento, mas a dúvida até então permanecia: o que teria feito Paul está mortalmente baleado? Isso nos encaminha para o terceiro ato, o desfecho: Jack é simbolicamente perdoado por Cristina e volta para a família; Cristina descobre que está grávida de Paul (possivelmente conotando que Cristina irá ter uma vida nova) e Paul morre.

A morte de Paul aparece nos primeiros cinco minutos de filme. Contudo, não se percebe que aquele instante é o epílogo cronológico da história. Por associação com as próximas cenas, achamos que seria num momento anterior ao transplante. Somente no epílogo narrativo do filme que descobrimos ser um *flashforward* – ou um *flashback*?

Acontece que no cinema não se ‘conta’ propriamente uma história. ‘Contar’ implica uma relação de *anterioridade* do fato narrado, de que o narrador se faz porta-voz em um momento posterior (...) a narrativa cinematográfica é sempre vivida pelo espectador como um *presente virtual*. Num certo sentido, não há passado no cinema (MACHADO, 2007, p. 19)

Levando em conta o processo construtivo da narração, *21 Gramas* tem uma progressão contínua, com todas as curvas dramáticas clássicas. Por outro lado, por não evidenciar o tempo narrativo de cada cena – quais cenas são *flashback* ou *flashforward* – a progressão não se dá com avanço crítico das causalidades da história, ou seja, a narrativa não prossegue à medida que o protagonista faz decisões. O avanço crítico se dá pelas cenas da história, pelo uso do critério de equilibrar os estados emocionais ao longo

do filme – a decisão não é do protagonista, e sim do autor, aquele que narra. “Flashback é épico ou lírico, jamais dramático” (CAMPOS, 2007, p. 226)

Uma estrutura semelhante foi detectado por David Bordwell sobre o filme *A Estratégia da Aranha* (1970):

The playful quality of the narration emerges: of four flashbacks, two return to the framing situation and two do not. The spectator cannot confidently hypothesize that the narration will end a flashback in any definite way – which means that the viewer cannot exactly predict when a flashback will start.<sup>18</sup> (BORDWELL, 1985, p. 91).

Com esse tipo de estrutura, o filme não esclarece o tempo “presente” da narração. Obviamente, uma cena só pode ser considerada *flashback* ou *flashforward* quando se sabe o tempo em que se situa o narrador - e é justamente a sua localização espaço-temporal que, muitas vezes, dificulta a classificação das cenas “fora do tempo narrado”. Muitos críticos consideram a cena inicial do filme *Crepúsculo dos Deuses* (1950) como o extremo *flashforward* da história, ou seja, o tempo presente do narrador é o tempo do resto do filme – e outros preferem classificar a cena como “presente” e o prosseguimento um imenso *flashback* (CAMPOS, 2007, p.227), o que ocorre também em *Amadeus* (1984) e *Os Suspeitos* (1995). É mais recorrente na literatura crítica sobre cinema a palavra *flashback* do que *flashforward*, talvez por termos em grande maioria filmes em que se conta no “presente” com poucas inserções sobre o “passado”. Também podemos atribuir que um narrador só pode contar aquilo que *viveu* ou *viu*, nunca o que *viverá* ou *verá*. No entanto, essa conjugação verbal entra como recurso narrativo na literatura, mas nunca no cinema, tanto que o procedimento do roteirista é escrever

---

<sup>18</sup> A jocosa qualidade da narração aparece: de quatro *flashbacks*, dois retornam para a situação em quadro e dois não. O espectador não pode confiantemente hipotetizar que a narração acabará um *flashback* numa forma definida – o que significa que o observador não pode prever exatamente quando um *flashback* irá começar.

todos os tempos verbais que descrevem as ações no presente: “O cinema não tem à sua disposição os tempos gramaticais (passado, presente ou futuro). Portanto, tenderíamos a dizer que no cinema tudo *sempre acontece no presente*.” (CHION, 1989, p. 130).

Essa característica do cinema sempre conjugar sua narrativa no presente faz atribuir, então, às cenas que se deslocam no tempo como *flashpresent*. “A imagem entregue a si mesma não pode sair do presente. Para manter a narrativa inteiramente no passado, é necessário, periódica e freqüentemente, opor a ela passagens do presente em relação às quais o recuo definiria.” (AMENGUAL, 1973, p. 64). O radicalismo processual dos pulos temporais que *21 Gramas* oferece disfarça o tempo “presente” do narrador (na definição literária do termo, pois na definição cinematográfica sabemos que o narrador é sempre a câmera “atemporalizada”). Na primeira parte do filme, predominam as cenas que acontecem antes do acidente; logo, o “presente” do filme poderia ser determinado por tais cenas, e todas as outras cenas (e não são poucas) como *flashforwards* (e um *flashback*, que é a cena em que Cristina está com suas filhas). Conseqüentemente, grande parte do segundo ato é depois do acidente, seguindo o tempo narrativo determinado no primeiro ato, com alguns *flashforwards* e sem nenhum *flashback*. O terceiro ato são os momentos depois que Cristina e Paul decidem procurar Jack (as inserções aqui então se classificariam como *flashbacks*). É importante perceber que, por conseqüência da grande quantidade de cenas de inserções – e também pelo tempo narrativo dos protagonistas não serem o mesmo – a questão de descobrir em que tempo se situa o narrador se torna irrelevante, assim como é irrelevante tentar afirmar o tempo do narrador em qualquer filme, seja linear ou não. O olhar do narrador-câmera não conjuga o tempo ao não ser no *presente*, e reduzi-la formalmente sua posição no espaço e tempo da história é uma tarefa meramente classificatória.

## **2. Ponto de foco: unidade**

Com o advento tecnológico da montagem na arte cinematográfica, iniciou-se a fragmentação como procedimento narrativo. A quebra da linearidade não só se deu no campo temporal, mas também no campo espacial. Em *O Encouraçado Pomtenkim* (1925), o diretor Serguei Eisenstein narra um motim que acontece no encouraçado e o ataque do exército russo nas escadarias de Odessa, entrecortando tais seqüências. Para contornar a simultaneidade dos acontecimentos, Eisenstein precisou quebrar a linearidade do espaço, dando a sensação de que o narrador ubiquamente esteja em dois lugares ao mesmo tempo. Esse procedimento de rompimento espacial, pela onipresença do narrador, foi levado ao extremo com o aprimoramento tecnológico das câmeras e das salas de edição, que oferecem aos realizadores a possibilidade de explorar a simultaneidade temporal em espaços diferentes em um mesmo plano. Isso pode ser observado em seqüências em que dois personagens conversam ao telefone – um em sua casa e o outro no escritório, por exemplo - e ambos aparecem na tela (o quadro se divide ao meio, e cada metade pertence a um personagem).

Esse tipo de não-linearidade obteve um significativo impacto na linguagem do cinema. Há filmes que procura manter toda a ação da história em um mesmo espaço, como o vilarejo de *Dogville* (2003), de Lars Von Trier; no entanto, se usarmos com rigidez a definição de não-linearidade espacial, ela também não acontece em *Dogville*, pois há seqüências que corta de uma reunião dos moradores do vilarejo para os aposentados da protagonista – dois lugares distintos, um mesmo narrador. Logo, o que pode justificar a não-linearidade espacial não é a mudança de ambientes que são mostrados, mas a ubiqüidade da câmera-narrador que não teme saltar seu olhar fora da ação pertinente ao protagonista da história. Em *E Sua Mãe Também* (2001), um *road*

*movie*, a ação se passa por várias cidades pelo México – ou seja, os personagens atuam em diferentes espaços. Porém, não há simultaneidade narrativa, o que quer dizer que o narrador não se locomove arbitrariamente de um espaço para outro, só se locomove para onde os personagens se localizam. O narrador permanece onipresente, ainda mais afirmado pelo recurso de uma voz *over*, que não pertence a nenhum personagem do filme. Esse narrador, da mesma forma que uma narração literária, expõe fatos que estão fora do universo dos protagonistas, como detalhes informativos de um acidente de trânsito e o destino de um pescador, além dos aspectos interiores de cada protagonista. É muito difícil tirar o poder ubíquo da câmera-narrador, ainda que existam exemplos em se transforma um protagonista literalmente em narrador (*Dama no Lago* (1947), *A Bruxa de Blair* (1999)). No cinema, aquilo que é mostrado, é contado: “... o tempo não é mais vivido nem percebido pelo espectador, mas *dito* pelo filme” (AMENGUAL, 1973, p. 64).

A voz *over* do personagem Paul, no começo e no final de *21 Gramas*, pode remeter à impressão de que ele seja o narrador do filme, pois geralmente aquele que fala diretamente ao espectador<sup>19</sup> conota ser a pessoa quem sabe das circunstâncias da história que será contada sob seu ponto de vista. Não é o que acontece, pois Paul não vivencia todas as seqüências do filme, mas é o único personagem com o privilégio da voz *over*. O que escutamos é a voz interna de Paul a qual tivemos acesso sem nenhuma justificativa funcional - não a escutamos porque ele é narrador; simplesmente a escutamos. O olhar da câmera - objeto que não só capta e exhibe a imagem, mas também o som - possui o livre-arbítrio narrativo, e nunca se limita necessariamente a qualquer

---

<sup>19</sup> Além da voz *over*, há outra forma de um personagem se comunicar verbalmente com o espectador: falando diretamente à câmera (como em *Alfie* (1966), de Lewis Gilbert e *Alta Fidelidade* (2000) de Stephen Frears)

unidade perspectiva, tanto no espaço como no tempo. Privilegiar um ponto de vista narrativo (ou determinar os limites discursivos do narrador) no cinema não significa definir *quem* irá contar a história, mas sim qual personagem será o *foco* central da narração. Para clarear as definições sobre *ponto de foco* e *ponto de vista*, vemos os conceitos de Flávio de Campos: “Ponto de foco é tudo o que atrai o foco do narrador ou de um personagem.” (CAMPOS, 2007, p. 43); sendo assim, os pontos de focos da narrativa de *21 Gramas* são Paul, Cristina e Jack – os que se relacionam de alguma maneira através do atropelamento acidental da história. “Ponto de vista é o lugar e a postura a partir dos quais o narrador ou um personagem percebe e interpreta os pontos de foco da história” (CAMPOS, 2007, p. 46); neste caso, o que organiza a narrativa é o ponto de vista, que, para *21 Gramas*, é onisciente e acima da história, pois mostra acontecimentos que acontecem fora do olhar dos protagonistas (Mary na clínica, Marianne lavando o carro, etc).

Novamente, esse recurso também aparece no filme *A Estratégia da Aranha* e Bordwell detecta:

Voice-over questions mix with images previously shown (...). This play with frequency, repeating elements dramatized at earlier points in the *syuzhet*, is conventionally readable as character memory, but we have already seen that some of these images are equivocal: Athos cannot know of Draifa’s recollection, and the bust shot is out of place. Yet if we take these repetitions as narrational commentary distinct from Atho’s memory, the voice-over monologue remains a powerfully codified cue for subjectivity<sup>20</sup> (BORDWELL, 1985, p. 92-93)

---

<sup>20</sup> Perguntas em voz *over* se misturam com imagens previamente mostradas (...). Esse jogo com frequência, repetindo elementos dramatizados em pontos anteriores no *syuzhet*, é convencionalmente legível como memória do personagem, mas já tínhamos visto que algumas dessas imagens são equívocos: Athos não pode saber das recordações de Draifa, e o plano da explosão está fora de lugar. No entanto, se considerarmos essas repetições como comentários narrativos distinto da memória de Athos, o monólogo da voz *over* permanece uma poderosa sugestão para subjetividade.



O procedimento narrativo da voz *over* não agrada certos realizadores do cinema, pela falta de razão interna à narrativa que comprova sua existência: “Podemos considerar essa dificuldade de exprimir diretamente os pensamentos (dos personagens) como uma lacuna ou uma deficiência do cinema...” (CHION, 1989, p.100). A voz *over* de um personagem, para muitos cineastas, só se justifica por ele ser o narrador, como se faz na literatura; outros preferem a usar “com precaução”, como aconselha Lewis Herman (citado por Chion), pois o material principal da arte cinematográfica é a imagem, e não a palavra. “ ‘Não conte, mostre’ é um pedido por habilidade artística e disciplina, um aviso para não aceitarmos a preguiça e para definir *limitações criativas* que exijam o uso máximo de nossa imaginação e suor.” (MCKEE, 2006, p. 324). Chion aconselha a seguir o exemplo de Rohmer: exprimir os pensamentos dos personagens por meio do diálogo com outros personagens. Essa recorrente rejeição à voz *over* não deveria ser generalizada, pois muitas vezes é um recurso valioso para a estrutura dramática do filme. A voz *over* fortalece a ligação do espectador com seu foco. Em *21 Gramas*, Paul exprime sua reflexão só para o espectador, e não para outro personagem.

No filme de Iñárritu, não há apenas um ponto de foco, mas três: Paul, Jack e Cristina. Mesmo contando com uma pequena reflexão através da “voz interna” de Paul, a narrativa do filme é do gênero épico, relatando somente o comportamento e diálogos dos personagens. Como há a predominância dessa técnica, pode-se considerar que o lirismo de Paul é um recurso que o autor usou para compartilhar os medos ou aspectos emocionais com o espectador: “(...) he’s the one who makes the ultimate sacrifice, that’s why I think he can have the voice over. It’s difficult to explain why, really, it was a poetic decision to have him explaining his feeling” (ARRIAGA, 2003, p. xiv). Assim, mais do que uma simples voz interna de um personagem, é estabelecido um diálogo com o próprio

espectador. A voz *over*, para expor a consciência do protagonista, não se diferencia funcionalmente de um diálogo entre personagens, como costuma usar Rohmer em seus filmes. A voz *over* dialoga com o espectador tanto quanto as imagens que atravessam todo o trabalho fílmico, mas a voz pode ter um propósito dramaticamente específica para a história, que é trazer a relação de intimidade maior com o público e justificar a questão em evidência sobre a morte: “I used it as a metaphor for how this weight (twenty-one grams) still weighs on the one who survives because sometimes someone is much more important dead than alive.”<sup>21</sup> (ARRIAGA, 2003, p. xi).

A fragmentação é inerente à linguagem cinematográfica. Dessa forma, essa peculiaridade da linguagem do cinema oferece um modelo narrativo que diferencia de outras artes que também contam uma história. *21 Gramas*, como tantos outros filmes, é uma das obras que aproveitam o próprio mecanismo fragmentado do cinema para prover um estado emocional e empatia.

(...) é inegável que, apenas através da exploração sistemática das possibilidades estruturais inerentes aos parâmetros cinematográficos, poderá o cinema libertar-se das formas antigas de narrativas e desenvolver novas. (...) Trata-se de estabelecer relações conseqüentes entre as articulações da decupagem e as do ‘roteiro’ ou da narrativa, *umas determinando as outras e vice-versa*. É o caso também de dar a mesma importância tanto à desorientação do espectador quanto à sua orientação. (BURCH, 2006, p. 36).

Portanto, há obras na história do cinema que reestruturam os modelos narrativos, buscando o conhecimento mais profundo da própria linguagem.

Em muitos filmes, o ponto de foco se fixa em um protagonista, em qual adquirimos a empatia para acompanharmos os conflitos pertinentes. Mas também há

---

<sup>21</sup> Eu usei isso como metáfora para como este peso (vinte e um gramas) ainda pesa sobre aqueles que sobrevivem porque às vezes alguém é muito mais importante morto do que vivo.

aqueles de diversos protagonistas que se mostram relacionados por algum motivo, desencadeando os eventos perturbatórios para tais personagens. Em *Magnolia* (1999), de Paul Thomas Anderson, há mais protagonistas do que personagens secundários, assim como em *Short Cuts* (1993), de Robert Altman e todos os roteiros de Arriaga (*Amores Brutos*, *Os três enterros* e *Babel*)<sup>22</sup> - as tramas são tecidas como uma colcha de retalhos, que possui tantos diferentes padrões que impossibilita detectar qual o padrão principal, mas o seu conjunto dá forma a uma unidade.

É importante definirmos a palavra *unidade* dentro do contexto narrativo. Doc Comparato define a unidade dramática quando o roteiro é fechado e pronto para ser concebido um produto audiovisual (COMPARATO, 2000, p. 283). O que se quis dizer com isso é que *unidade* é quando se tem um produto fechado, acabado. Ou seja, mesmo quando se tem um filme em que acontecem vários acontecimentos paralelos em diversas linhas dramáticas (como *Magnolia*, *Short Cuts* e também *21 Gramas*), têm-se *uma* história, *uma* narrativa fechada. Uma narrativa pode conter tantos eixos dramáticos que seu desenvolvimento puder comportar, mas uma narrativa não comportar mais do que a duração de sua projeção. Portanto, *unidade* remete ao produto em si, o filme<sup>23</sup>.

Unidade também não corresponde em manter um olhar dramático. A liberdade da câmera não precisa privilegiar um ponto de vista, tampouco se preocupa em ater-se no mesmo ambiente em que o personagem principal se localiza. Em *21 Gramas*, há

---

<sup>22</sup> Filmes como esses causam algumas divergências dentro do mercado cinematográfico na hora de categorizar o papel do ator no filme, principalmente em temporadas de premiações. Mesmo tendo um papel cuja função é de igual (ou maior) intensidade dramática em relação aos outros papéis do filme, Tom Cruise foi indicado nas premiações como um dos melhores atores *coadjuvantes*. Essa incoerência permanece ainda mais evidente quanto ao *21 Gramas*: mesmo sendo dramaticamente similares, o papel de Cristina (Naomi Watts) concedeu indicações a *atriz principal* e de Jack (Benicio del Toro) a *ator coadjuvante*.

<sup>23</sup> Excluem os exemplos de filmes em que seja uma coletânea de pequenas histórias independentes como *Contos de Nova York* (1989), *Crianças Invisíveis* (2005) e *Paris, Eu te Amo* (2006). Tais arquétipos não deixam de ser considerado como filmes, mas não compõem uma narrativa. São como livros de contos: não deixam de ser um livro, mas não são romances.

algumas cenas em que os protagonistas não participam, como a cena da namorada de Paul na clínica de fertilização, da mulher de Jack lavando o carro sujo de sangue e a família de Cristina na lanchonete. Mas não significa que sejam fugas dos eixos dramáticos, pelo contrário – estão tão integradas tanto quanto as cenas dos protagonistas. Os três protagonistas formam suas trajetórias, contudo eles possuem algo em comum, uma interligação dramática necessária para compor a unidade.

Esta lei de unidade... seria válida, portanto, para todos os gêneros de *imitação dramática* (teatro, cinema, ópera), que agem durante um período de tempo limitado, em oposição aos gêneros de *narração* (poema épico, romance), que autorizam a multiplicidade dos temas. Sabe-se, porém, que outros teatros que não o teatro francês clássico buscaram o contrário, isto é, a profusão de intrigas (Shakespeare). (CHION, 1989, p.90)

É natural que toda obra que conta uma história “age durante um período de tempo limitado”. Nem mesmo a narração (diferentemente do que Chion afirma acima), com o poder da multiplicidade temática, se atreveria contar em um tempo “ilimitado” - isso significaria uma história sem início nem desfecho. Essa definição de unidade de Chion permanece contraditória, pois mesmo essa “profusão de intrigas” contidas em romances e nos textos de Shakespeare (e que acontece também em *21 Gramas* e nos outros exemplos citados neste capítulo), a história passa por uma seleção criteriosa de personagens e de circunstâncias envolvidas em torno de diversas dramaticidades. A unidade não pode ser determinada pela quantidade de tema ou assunto; ela é estabelecida na coerência das relações entre os personagens, qualquer que seja o critério. Em *Magnolia e Short Cuts*, as relações se estabelecem pelas ligações pessoais (um personagem é pai de um outro personagem, que trabalha com uma outra, que namora um outro...). A especialidade narrativa de Guillermo Arriaga é se basear em um evento, geralmente um trágico acidente, para ramificar os eixos de intrigas: em *Amores*

*Brutos* é um acidente envolvendo três carros em um cruzamento, e em *Babel* é um tiro de espingarda. Em *21 Gramas*, a ligação é feita por um evento, um acidente de carro: Jack dirigia a caminhonete que atropelou a família de Cristina, cujo marido, morto no acidente, teve seu coração transplantado em Paul. Shakespeare (a quem Chion atribui ter textos que não obedecem a lei da unidade), em seu *Hamlet*, particulariza seus temas e suas intrigas abordadas dentro do contexto da dinastia dinamarquesa e todos personagens estão, de alguma forma, ligados por um critério. Existe sim a unidade, pois tem uma duração e uma narrativa fechada.

*21 Gramas* é uma narrativa, logo uma unidade. Se fosse um conjunto de episódios ou imagens sem qualquer relação evidente entre si, não configuraria como narrativa – não é o caso. O filme conta *uma* história, utilizando três focos dramáticos para compor a complexidade da situação encenada. Logo, a narrativa do filme não contraria a lei da unidade, mesmo contando com a multiplicidade dramática, pois o roteiro estabelece um motivo central que interliga as partes para compor o todo, respeitando o que desde Aristóteles formula em *Arte Poética* (Unidade de ação, capítulo VIII).

O que pode colocar *21 Gramas* fora dos padrões clássicos é no que se refere em estabelecer um *personagem central*. O paradigma de Syd Field procura focar a trajetória de um protagonista, e os conflitos se forma em relação às suas ações. Para justificar o seu modelo em filmes em que há uma variedade de personagens, Field assume um personagem que não seja um indivíduo. Nos exemplos de Field, *Nashville* (1975) tem como personagem principal a cidade de Nashville, e em *Rede de Intrigas* (1976), a “Rede” (se referindo ao canal de televisão). Assim, estabelecendo como personagem um objeto inanimado ou uma abstração, como podemos acompanhar o curso deste, e detectar a sua necessidade dramática? Field “personifica” a cidade de Nashville meramente para

estruturar os atos e os pontos de virada (o primeiro ato é a cidade recebendo um grupo de pessoas em seu aeroporto; o segundo ato se passa em várias localidades de Nashville; e o terceiro se passa em um comício), mas as necessidades dramáticas, aquilo que nos leva empaticamente a seguir nossa atenção à história, são as necessidades dramáticas de cada personagem *humano* que pertence à narrativa. O mesmo se pode colocar para *Rede de Intrigas*, cada integrante da rede tem suas motivações, e em seu conjunto compõem o cenário que ilustra a “Rede”. Em *Violino Vermelho* (1998), acompanhamos a trajetória de um violino que vai passando de mão em mão pelo mundo e pelos tempos. Qual a necessidade dramática real que se estabelece no filme? Os conflitos do violino em não ser destruído? Ou as várias motivações de cada personagem as quais o violino momentaneamente pertence, culminando no personagem vivido por ator Samuel L. Jackson, cuja necessidade é desvendar a origem do violino e descobrir se é mesmo o lendário Violino Vermelho?

Se insistirmos no paradigma de Field, podemos constituir os atos e os pontos de virada da história, mas será que podemos detectar o personagem principal? Seria então, usando o critério da motivação central, o coração de Michael, marido de Cristina? Não, pois o coração unifica a relação de Cristina e Paul, mas não motiva os conflitos de Jack em relação a sua família e a religião (talvez pudéssemos encarar esse eixo dramático como intriga secundária, mas é difícil considerá-lo como tal dado seu tempo de exposição no filme). Não há um objeto ou uma localização que motive os personagens ao longo do filme. O que unifica a narrativa de *21 Gramas* é o desejo de superar a dor e a dúvida sobre o sentido de viver. Porém, seria isso razão para considerarmos esse sentimento um *personagem*? Não seria um personagem aquele que gera os conflitos ou informações para a história? O sentimento de dor seria um personagem ou o conflito em

si? Por essa lógica, um sentimento não pode ser um personagem, mas pode ser o tema central. O roteiro de Arriaga possui um foco narrativo quanto à temática, mas não quanto ao eixo dramático, o que significa acompanhar as ações de um personagem principal, seja este uma pessoa, um objeto ou um local.

Na visão de Robert McKee, *21 Gramas* seria um exemplo do que ele chama de *Multitrama*: “Uma Multitrama não tem Espinha da Trama Central para unificar estruturalmente a narrativa. Ao invés disso, um número de enredos intercalados (...) ou conectados via um motivo (...)” (MCKEE, 2006, p. 217). A Multitrama é uma narrativa em que a idéia é emoldurar um grupo de pessoas, de alguma forma relacionadas, para retratar uma essência. No caso de *21 Gramas*, o acidente unificou três personagens para conduzir uma história sobre a peso da dor da perda, um universo em que os protagonistas buscam um sentido na vida.

Thompson (2001, p.47-48) divide os filmes *multiplots* em dois tipos: os que são paralelamente protagonizados (*parallel-protagonist films*), que são aqueles cujos personagens agem independentemente com objetivos dramáticos diferentes, e os que são multiplamente protagonizado (*multiple-protagonist films*), que são aqueles em que um grupo de personagens possuem um mesmo conflito principal a ser superado. Conceitualmente, *21 Gramas* entra predominantemente na primeira categoria, *parallel-protagonist film*; no entanto, em certos momentos o roteiro de Arriaga possui aspectos da segunda categoria, como o consenso conjunto de Cristina e Paul em ter como meta matar Jack.

Paralelamente, a narrativa do roteiro explora uma variabilidade de motivações dramáticas para um mesmo personagem: Paul, por exemplo, quer saber de quem

recebeu o coração, quer se aproximar de Cristina, e, junto a Cristina, matar Jack. Mesmo sendo uma mesma pessoa, tratamos nosso olhar sobre Paul como *três* personagens diferentes, já que possui claramente objetivos diferentes em fases ou estados emocionais diferentes. Essa multiplicidade de conflitos também acontece para Cristina e Jack, com mais ou menos estados emocionais: Jack tenta se estabelecer em um emprego, entra em crise com sua religião e sua família, e tenta salvar a vida de Paul – todos esses momentos *paralelamente* narrados. Cristina é mostrada no filme como alguém feliz (antes da morte de sua família), deprimida (depois da morte da família) e raivosa (quando decide, ao lado de Paul, se vingar).

As motivações de cada estado emocional para cada personagem estão diretamente interligados, formando uma rede de conexões o qual *nós* devemos montar, através das lógicas circunstanciais de cada cena que Arriaga nos vai revelando.



### III. Os Efeitos dos modos de narrar na forma cinematográfica

#### 1. A noção da forma

“All filmic narrations are self-conscious, but some are more so than others”<sup>24</sup> (BORDWELL, 1985, p.58). Bordwell explicita que é inevitável que o autor de uma ficção, como um roteirista de cinema, manipule conscientemente a sua narrativa, conforme deseja estruturar seus elementos como o tempo, o espaço e as ações dramáticas. Mas que certos autores trabalham enfaticamente na própria forma narrativa, mais do que somente a criação do conteúdo narrativo - a história em si.

Assim como Arriaga, o roteirista americano Charlie Kaufman é um destes autores conscientes das possibilidades de exploração da materialidade da narrativa fílmica.

Sua obra *Adaptação* (2002) trata disso de um maneira bastante específica, a metalinguagem em vários níveis: a história é sobre os conflitos enfrentados por um roteirista ao adaptar um livro para o cinema (e o filme em si é, de certa forma, uma adaptação deste livro que realmente existe). Ao mesmo tempo, Charlie (o autor usa a própria *persona* como protagonista) não quer escrever um roteiro com as mesmas velhas convenções narrativas, como os princípios de Robert McKee. Ao longo da história, Charlie – tanto o Charlie *personagem* da ficção como o Charlie *autor* da ficção - vai tomando consciência desses princípios metodológicos. Em alguns momentos, ele (ou *eles*, autor e personagem) se entrega ao método, construindo o filme (ou *filmes*: aquele que Charlie *personagem* cria, que é também o mesmo filme que nós, espectador, vemos

---

<sup>24</sup> Todos as narrações fílmicas são autoconscientes, mas algumas são mais do que as outras

na projeção) em três atos delineados, com protagonista único em busca da superação de um conflito. Exemplificando esse procedimento, Charlie descobre que o livro o qual deve adaptar não tem um final fechado. Inicialmente, ele quer deixar também este acabamento no roteiro; não funcionando, ele então resolve inventar o prosseguimento da história a partir deste ponto, para tornar a narrativa fechada e resolvida. Percebemos, então, que tanto o roteiro que Charlie escreve no filme como o roteiro *do* filme, possui um design clássico da narração.

Charlie Kaufman é tão consciente da própria forma narrativa de sua obra que comete até as maiores “proibições” narrativas que, no geral, é consenso entre professores de roteiro como McKee (que, aliás, é também ilustrado como personagem no filme): o uso excessivo e constante da voz *over*, inverossimilhanças e até a “proibidíssima” *deus ex machina*. Ele se apropriou dessas “proibições”, consciente de que são “proibidas”, tornando *Adaptação* um filme muito mais sobre a forma de contar uma história do que simplesmente um filme que conta uma história.

Não se pode tratar forma e conteúdo como entidades estanques. Se, por um lado, vê-se o conteúdo determinando ou falando através da forma, isto é, a forma como um recipiente de conteúdo, não se pode negar que a forma é a própria essência do conteúdo. É a visão de forma como poesia feita de ação e não mero automatismo. (SALLES, 2004, p. 73).

Sobre *Cidade dos Sonhos* (2001), Flávio de Campos (2007, p. 58) analisa:

Ele (o narrador) está voltado para dentro de si mesmo, a narrar principalmente a forma como percebe essa massa de estória. Daí, entre tantas outras coisas, entendemos por que a mesma seqüência da limusine se repete, ora com uma, ora com a outra personagem, e com desfechos diferentes; e por que ora é uma atriz a fazer o papel de tal personagem, ora é outra: sendo roteirista, o narrador não terminou de imaginar a estória, nem decidiu que elementos selecionar para a narrativa; sendo diretor, não definiu o elenco, nem decidiu que seqüências selecionar na montagem.

Como se vê, esse ponto de vista realça um ponto de vista.

Em algumas obras cinematográficas contemporâneas, vêm acontecendo também trabalhos intersemióticos de outros campos artísticos que agrega nas suas estruturas narrativas. Em *Corra Lola Corra* (1998), vemos que a protagonista tenta salvar o namorado várias vezes seguidas; a cada nova tentativa, ela volta para o instante inicial por onde começou (ao receber a ligação do namorado em seu apartamento). Na primeira cena deste filme, um personagem deixa claro de que se trata de um jogo, e percebemos então que a protagonista age conforme uma heroína de *videogame* – cada insucesso, como a sua morte, faz com que ela volte ao início da fase do jogo. Ocorre, assim, um hibridismo intersemiótico da linguagem cinematográfica com a de jogos eletrônicos.

No caso do filme *Mais Estranho do que a Ficção* (2006), há a mistura de linguagem cinematográfica com a literária. O protagonista descobre que sua vida é narrada por uma escritora de romances, e ele escuta, o tempo todo, a descrição literária simultânea em voz *over* da sua vida.

Esse tipo de hibridismo acontece em muitos outros casos como vemos na relação entre ópera e o cinema em *Topsy Turvy* (1999), e documentário e ficção em *Borat* (2006). Esse processo criativo acontece quando os realizadores possuem o conhecimento intrínseco da linguagem de cada campo artístico.

## **2. A estratégia do suspense**

O paralelismo de *21 Gramas* dá um efeito atrativo mais voltado à sua forma do que ao seu conteúdo. Como foi abordado anteriormente, o filme de Iñárritu se assemelha com a forma narrativa de *A Estratégia da Aranha*, de Bernardo Bertolucci. E sobre este filme, Bordwell conclui:

The film's play with order (...) engages us in a process of curiosity and suspense that involves not only the syuzhet's manipulation of the fabula but the syuzhet's own working out. This is accomplished by blocking normal access to the fabula through incompatible and insufficient cues. (...) The narration becomes overtly omniscient, alternately communicative and suppressive, and self-conscious to a very great degree<sup>25</sup> (BORDWELL, 1985, p. 93)

Flávio de Campos (2007, p. 315) percebe essa estratégia narrativa no próprio roteiro de Arriaga: “Se o objetivo principal é instigar a curiosidade do espectador, você deve montar a escaleta<sup>26</sup> de modo que o espectador saiba menos e depois que os personagens. O filme *21 Gramas* é exemplo de narrativa assim”.

Deste modo, a manipulação da curiosidade se dá na concepção da estrutura narrativa. Está nos modos em que o autor escolhe fornecer certas informações – *quando* e *como* as revela. “Se informa cedo, haverá suspense; se informa tarde, haverá surpresa” (CAMPOS, 2007, p. 240). Em *21 Gramas*, o jogo se dá utilizando essas duas estratégias: há momentos em que nos causa surpresa, e em outros momentos – os quais predominam o roteiro - suspense.

O exemplo mais marcante de surpresa no roteiro de Arriaga é a revelação da gravidez de Cristina. Esta cena se dá praticamente nos minutos finais do filme, podendo ser considerado o desfecho da trajetória de Cristina. Neste caso, a revelação da informação se dá juntamente ao momento em que se revela ao personagem; particularmente, nessa passagem “o foco principal do narrador recai sobre a estória” (CAMPOS, 2007, p. 240). A escolha de Arriaga em manter oculta essa informação até o

---

<sup>25</sup> O jogo do filme com a ordem (...) nos leva a um processo de curiosidade e suspense que envolve não só a manipulação da *syuzhet* da fábula mas a própria *syuzhet* funcionando. Isto é efetuado por bloqueios de acessos normais para a fábula através de sugestões insuficientes e incompatíveis. A narração se torna abertamente onisciente, alternadamente comunicativo e supressivo, e auto-consciente a um elevadíssimo grau.

<sup>26</sup> Resumo indicial das seqüências do roteiro, já na ordem que, inicialmente, se pretende montar.

final se mantém coerente ao seu propósito temático: “life goes on” (ARRIAGA, 2003, p. xx). Paul morre, mas Cristina carrega outra vida – *a vida continua*.

Próximo do final do segundo ato, Paul dispara a arma em direção a Jack – só que a câmera não revela se as balas atingiram Jack ou não. Neste momento, criou-se um suspense de forte apelo emocional, e a curiosidade de saber o instante posterior. Como já vimos, no roteiro de Arriaga o personagem Paul revela, no começo da narrativa, que matou alguém (Cristina pergunta a ele se o matou, e ele afirma); no filme, essa afirmação não existe.

Para quem lê o roteiro, então, o instante posterior aos tiros é supor a morte de Jack. Neste caso, a cena em que se revela que os tiros não acertaram Jack pode surpreender o espectador – eis uma estratégia de surpresa, maquinada pela forma que o autor optou em desvendar o prosseguimento da história. No filme, dada a ausência do diálogo indiciador para esta cena, a surpresa recai meramente pela suposição – se Paul atirou, deveria ter atingido Jack; mas não foi o que aconteceu.

Por outro lado, o suspense é a grande artimanha de Arriaga para conduzir a sua narrativa. Ela é a responsável por reter a atenção do espectador (CAMPOS, 2007, p. 241). Hitchcock (2004, p. 111) define o trabalho do suspense como criar uma emoção e preservá-la.

Peguemos algumas passagens de *21 Gramas* para ilustrar esse mecanismo. Geralmente, o suspense é efetuado por aquelas cenas em que podemos perceber claramente que houve uma grande elipse, um salto temporal relevante em relação à seqüência precedente. Algumas acontecem de forma fortemente contrastante, como a cena em que Cristina se droga no banheiro do motel, contrastando com sua cena

anterior em que aparecia em um grupo de terapia (podemos nos perguntar: a cena é um *flashback* ou *flashforward*? Em todo caso, o que a fez mudar de idéia?). O suspense pelo contraste se dá em vários outros momentos: Jack, que antes estava na harmonia de sua família, aparece na cadeia; Paul, que aparecera moribundo que mal respirava sem a ajuda de um tanque, surge em outro instante aparentemente bem de saúde.

Aliás, a primeira cena do filme – Paul e Cristina nus em uma cama – se desvenda cheia de contraste quando nos deparamos com cenas posteriores do filme. A cena 1, Paul está olhando melancolicamente para Cristina, que dorme pacificamente. Ele, sentado ao lado dela na cama, fuma um cigarro. Durante o primeiro ato da narrativa, ainda, como vimos, não podemos precisar a ordem dos eventos, mas revela vários instantes que se opõem à configuração da cena de abertura: Paul está quase morrendo, respirando com dificuldade, contrariando o seu ato de fumar tranqüilo da primeira cena; e, sendo mais revelador e fundamental à narrativa, Paul é casado com Mary, e não com Cristina. Há outras seqüências em que Paul e Cristina estão juntos, como as cenas que se passam no motel. A trajetória que vamos percorrendo – pois, a cada cena, é dada uma “peça” cronologicamente dispersa da história – é em busca da resposta que desvende os motivos que levaram Paul a ter essa aparente “vida dupla”.

Freqüentemente, em entrevistas, Arriaga reforça seu gosto pela contradição: “I am much more concerned with the contradiction of the characters; it makes them more human and interesting. I think the more contradictory they are, the more human they will be; the more human they are the more appealing they will be.”<sup>27</sup> (ARRIAGA, 2003, p. xx). Talvez a busca de Arriaga pelo estado de consciência que tentou “ilustrar”

---

<sup>27</sup> Estou mais preocupado com a contradição dos personagens; faz com que sejam mais humanos e interessantes. Eu acho que quando mais contraditório sejam, mais humanos serão; quanto mais humanos, mais apelo eles terão.

especificamente em *21 Gramas* esteja neste procedimento de revelar as contradições de seus personagens do filme. Isso pode delinear uma das tendências do autor, marcante em suas obras. “É interessante notar como, raramente, as tendências são desprovidas de matéria: o meio de expressão já está inserido no desejo” (SALLES, 2004, p. 36)

A outra forma de suspense que aparece em *21 Gramas* é pela revelação de um elemento-chave. A curiosidade do espectador se desperta tentando descobrir a contextualização desse elemento na história. Logo nos primeiros minutos do filme, Paul aparece com uma arma na mão, a beira de uma piscina vazia. O que teria a arma a ver com todo o contexto da história? E o coração novo de Paul recebe? E o tênis infantil que Cristina contemplava tão melancolicamente?

O elemento nem sempre é algum objeto; pode ser uma ação, um diálogo ou um evento. A seqüência que catalisa as motivações narrativas gerais do filme é a passagem no quarto de motel em que Paul, todo ensanguentado, está desmaiado nos braços de uma desesperada Cristina, que grita a Jack que a ajude. Podemos tal passagem como uma das principais da narrativa porque, seguindo a premissa de Hitchcock, criou-se uma emoção e a manteve até o final da narrativa: sabemos que os três principais personagens estão, de algum modo, conectados por um contexto; o espectador permanece o filme inteiro para juntar os acontecimentos e, então, interpretar a razão pelo qual Paul está sangrando nos braços de Cristina, e o quê Jack ali fazia.

Algumas cenas depois, percebemos a primeira ligação com essa seqüência-chave: Cristina e Paul estão de carro na estrada, passando por uma fábrica, e avistam Jack trabalhando nesse lugar. É o início do sentimento de raiva de Cristina, que então declara desejar matar Jack.

Até este ponto do filme (já se passaram em torno de vinte minutos de projeção), ainda não sabemos do atropelamento da família de Cristina. Quando se revela ao espectador de que houve o acidente – Jack revela à esposa ter atropelado uma família, e Cristina recebe a ligação do hospital –, considera-se este acontecimento como o ponto central da história, pois é onde está o nó que interliga todas as outras conexões dramáticas. Passamos a entender a lógica da narrativa e o pretexto da história: Jack matou acidentalmente as filhas de Cristina e seu marido Michael, cujo coração foi transplantado em Paul. Contudo, as perguntas que permanecem na mente do espectador foi aquela gerada na Cena 20 do roteiro de Arriaga: por quê Paul está sangrando nos braços de Cristina e como Jack está envolvido neste cenário?

“A estratégia do suspense convida o narrador a se colocar acima da massa de história e o seu foco principal recai sobre *como* os personagens vão reagir ao que acontece.” (CAMPOS, 2007, p. 240). Numa narrativa não-linear, como *21 Gramas*, esse foco não só é possível recair numa reação futura do personagem, mas também numa reação *passada* deste - o que já sabemos como reagiu, mas não sabemos ao quê. Vemos que Cristina olha melancolicamente aos tênis das filhas, mas só descobrimos a causa desse sentimento em cenas posteriores, quando se revela a morte de sua família.

De qualquer forma, o espectador sempre espera a cena seguinte para responder a suas expectativas. Só que esse suspense não acontece necessariamente apenas pelo conteúdo da narrativa (o que ocorre em projeções lineares, como nos filmes de Hitchcock), mas também pelo *como* e *quando* se expõem este conteúdo. Aborda-se aqui o suspense pela *forma* narrativa, a curiosidade estabelecida na própria construção estrutural da narração.



Para concluir esta dissertação, notemos as palavras do autor que é consciente da sua forma de expressão artística, mas que deixa essa determinação da forma ao espectador. Na orelha do romance de Arriaga *Búfalo da Noite* (2003), o próprio escreve: “(...) não gosto daqueles romances em cuja orelha se anuncia: ‘neste romance, a linguagem é o protagonista’. Eles me parecem uma perda de tempo.”

## Considerações Finais

Sob a ótica dos conceitos da crítica genética, vimos a complexidade do processo de criação no cinema tanto no aspecto técnico como no aspecto narrativo - percebendo as interferências de vários profissionais para construir uma obra. Analisando as diferenças narrativas entre o filme e o roteiro de *21 Gramas*, foi possível notar os recursos utilizados em cada uma dessas etapas do processo da produção.

É muito difícil demarcar precisamente os limites de ação criativa de cada indivíduo em uma produção coletiva como o cinema. Ao estudarmos os recursos criativos da narrativa cinematográfica, estaríamos ampliando a discussão sobre as possibilidades de construção de uma história fílmica, levando em conta a inseparabilidade do trabalho artístico de cada profissional agente na criação do filme - como entre o diretor, roteirista e montador.

Tendo isso em mente, percebemos então, através de um documento deste processo (o roteiro de Arriaga), o surgimento da quebra da linearidade e de algumas experimentações narrativas. Ao tentarmos detectar o(s) momento(s) em que acontecem as inovações, passamos também a conhecer um pouco mais do universo das possibilidades criativas. As experimentações e as inovações narrativas acontecem, usualmente, quando o autor conhece e percebe as possibilidades nos próprios recursos criativos que o seu campo artístico oferece.

Até alguns manuais de roteiro, que geralmente estabelecem a forma de uma obra de modo fixo e limita o aprendiz a transformar apenas o conteúdo da obra, estão em hoje em dia mais abertos a discutir o próprio modelo narrativo do que impô-los. Esta

dissertação é uma tentativa de prosseguir esse tipo de postura, ampliando cognitivamente um pouco mais o campo da construção narrativa do cinema. Como para Carrière (1996): “Há muito tempo as regras dramáticas, como todas as regras, são violadas”. Apesar da metodologia pouco maleável de alguns manuais de roteiro, estes nos oferecem técnicas de narrativas que são importantes de se conhecer para saber o que há de ser “manuseado” e transformado.

Este trabalho reconhece a limitação que se teve para fazer uma análise mais detalhada do processo criativo de próprio roteiro de Arriaga e da passagem do roteiro para o filme; para isso, seriam necessários os outros tratamentos pelos quais o roteiro passou, e documentos que testemunhassem ou confirmassem o que foi gerado ou retirado nas filmagens e na sala de montagem. Poderíamos até perceber as interferências diretas e indiretas de outros profissionais que participaram da produção: atores, diretor de fotografia, diretor de arte, etc.

Ou seja, é possível abrir muito mais a discussão sobre narrativa cinematográfica, sob outros pontos de vista e processos de pesquisa. O cinema é um campo artístico muito complexo, pois envolve muitas tendências criativas em uma obra. A concepção coletiva de um filme permite inúmeras abordagens críticas em diversos aspectos.

No entanto, analisando as diferenças e as peculiaridades do roteiro escrito por Arriaga e do filme dirigido por Iñárritu, nos aproximamos um pouco mais do conhecimento sobre a arte cinematográfica, e especificamente na arte “breve e efêmera” do roteiro.

## Referências Bibliográficas

AMENGUAL, Barthélemy. *Chaves do Cinema*. Tradução: Joel Silveira. Vol. 8 (Chaves da Cultura Atual). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Tradução: Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

ARRIAGA, Guillermo. *21 Grams*. Londres: Faber and Faber Limited, 2003.

—. *O búfalo da noite*. Tradução: Joana Angélica d'Ávila Melo. Rio de Janeiro: Gryphus, 2002.

BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

BURCH, Noel. *Praxis do cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Flávio de. *Roteiro de cinema e televisão: A arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar ed., 2007.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*. 1 ed. especial. Tradução: Fernando Albagli e Benjamin Albagli. Vols. (40 Anos, 40 Livros). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

CARRIÈRE, Jean-Claude, e Pascal BONITZER. *Prática do roteiro cinematográfico*. 3a. Edição. Tradução: Teresa de Almeida. São Paulo: JSN, 1996.

CHION, Michel. *O Roteiro de Cinema*. Tradução: Eduardo Brandão. Vol. (Opus 86). São Paulo: Martins Fontes, 1989.

COBOS, Eduardo. "Entrevista a Guillermo Arriaga." *Crítica.cl*. 27 de janeiro de 2005. [http://www.critica.cl/html/cobos\\_02.htm](http://www.critica.cl/html/cobos_02.htm) (acesso em 25 de outubro de 2006).

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. rev. e atualizada, com exercícios práticos. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

EISENSTEIN, Serguei. *O Sentido do Filme*. Tradução: Teresa Ottoni. São Paulo: Jorge Zahar, 2002.

FIELD, Syd. *4 Roteiros*. Tradução: Álvaro Ramos. São Paulo: Objetiva, 1994.

—. *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Tradução: Álvaro Ramos. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ISMAEL, J.C. *Cinema e Circunstância*. São Paulo: Buriti, 1965.

MACHADO, Arlindo. *O sujeito na tela: modos de enunciação no cinema e no ciberespaço*. São Paulo: Paulus, 2007.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Dieter Prokop - Sociologia*. Vol. 53 (Coleção Grandes Cientistas Sociais). São Paulo: Ática, 1986.

MCKEE, Robert. *Story*. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução: Jean-Claude Bernadet. Vol. 54 (Debates). São Paulo: Perspectiva, 2004.

ROMMYNA, Maria. "Hasta baby, la vista." *Trip*, 2006: 126-130.

ROSENFELD, Anatol. *Cinema: Arte & Indústria*. Vol. 288 (Debates). São Paulo: Perspectiva, 2002.

SALLES, Cecília Almeida. "Da guerra dos contestados à Guerra dos Pelados". Em BACK, S. *Roteiro de Guerra dos Pelados*. São Paulo: Annablume. no prelo.

—. *Gesto Inacabado*. São Paulo: Annablume, 2004.

—. *Redes da criação - construção da obra de arte*. Vinhedo: Horizonte, 2006.

THOMPSON, Kristin. *Storytelling in the New Hollywood: understanding classical narrative technique*. Cambridge: President and Fellows of Harvard College, 2001.

TRUFFAUT, François. *Hitchcock/Truffaut: entrevistas, edição definitiva*. Tradução: Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VILLAÇA, Pablo. "21 Gramas (2003)." *Cinema em Cena*. 16 de Dezembro de 2003. [http://www.cinemaemcena.com.br/Ficha\\_filme.aspx?id\\_critica=6204&id\\_filme=1882&aba=critica](http://www.cinemaemcena.com.br/Ficha_filme.aspx?id_critica=6204&id_filme=1882&aba=critica) (acesso em 14 de março de 2008).

## Obras Cinematográficas Citadas

21 GRAMAS. Direção de Alejandro González Iñárritu e Roteiro de Guillermo Arriaga. Rio de Janeiro: UIP, 2003. 1 DVD (125 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

ADAPTAÇÃO. Direção de Spike Jonze e Roteiro de Donald Kaufman Charlie Kaufman. São Paulo: Columbia Pictures, 2002. 1 DVD (114 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

AMADEUS. Direção de Milos Forman e Roteiro de Peter Shaffer. Rio de Janeiro: Warner Home Video, 1984. 1 DVD (180 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

AMNÉSIA. Direção de Christopher Nolan e Roteiro de Christopher Nolan Jonathan Nolan. São Paulo: Paris Filmes, 2000. 1 DVD (116 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

AMORES BRUTOS. Direção de Alejandro González Iñárritu e Roteiro de Guillermo Arriaga. São Paulo: Europa Filmes, 2000. 1 DVD (153 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

O ANO PASSADO EM MARIENBAD. Direção de Alain Resnais e Roteiro de Alain Resnais, Alain Robbe-Grillet e Adolfo Bioy Casares. São Paulo: VTO Continental, 1961. 1 DVD (94 min). NTSC, sonoro, p&b. Legendado. Port.

BABEL. Direção de Alejandro González Iñárritu e Roteiro de Guillermo Arriaga. Rio de Janeiro: UIP, 2006. 1 DVD (143 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

BORAT - O SEGUNDO MELHOR REPÓRTER DO GLORIOSO PAÍS CAZAQUISTÃO VIAJA À AMÉRICA. Direção de Larry Charles e Roteiro de Anthony Hines, Peter Baynham, Dan Mazer, Todd Phillips e Sacha Baron Cohen. São Paulo: Fox Film, 2006. 1 DVD (84 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

A BRUXA DE BLAIR. Direção e Roteiro de Eduardo Sánchez Daniel Myrick. São Paulo: Europa Filmes, 1999. 1 DVD (80 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

UM CÃO ANDALUZ. Direção de Luis Buñuel Roteiro de Salvador Dalí Luis Buñuel. São Paulo: Continental Home Video, 1929. 1 DVD (40 min). NTSC, mudo, p&b. Legendado. Port.

CIDADÃO KANE. Direção de Orson Welles e Roteiro de Herman J. Mankiewicz e Orson Welles. Rio de Janeiro: Warner Bros., 1941. 1 DVD (119 min). NTSC, sonoro, p&b. Legendado. Port.

CIDADE DOS SONHOS. Direção e roteiro de David Lynch. São Paulo: Europa Filmes, 2001. 1 DVD (145 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

CORRA, LOLA, CORRA. Direção e Roteiro de Tom Tykwer. São Paulo: Columbia Pictures, 1998. 1 DVD (81 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

CREPÚSCULO DOS DEUSES. Direção de Billy Wilder e Roteiro de Charles Brackett, D.M. Marshman Jr. Billy Wilder. Rio de Janeiro: Paramount Pictures, 1950. 1 DVD (110 min). NTSC, sonoro, p&b. Legendado. Port.

DAMA NO LAGO. Direção de Robert Montgomery e Roteiro de Steve Fisher. Los Angeles: Warner Bros, 1946. 1 DVD (103 min). NTSC, sonoro, p&b. Legendado. Inglês.

DOGVILLE. Direção e Roteiro de Lars von Trier. São Paulo: Imovision, 2003. 1 DVD (177 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.



E SUA MÃE TAMBÉM. Direção de Alfonso Cuarón e Roteiro de Carlos Cuarón e Alfonso Cuarón. São Paulo: 20th Century Fox, 2001. 1 DVD (105 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

O ENCOURAÇADO POTESKIN. Direção de Sergei M. Eisenstein e Roteiro de Nikolai Aseyev Nina Agadzhanova. São Paulo: Continental Home Video, 1925. 1 DVD (75 min). NTSC, mudo, p&b. Legendado. Port.

O INTENDENTE SANSUO. Direção de Kenji Mizoguchi e Roteiro de Fuji Yahiro e Yoshikada Yoda. Criterion Collection, 1954. 1 DVD (126 min). NTSC, sonoro, p&b. Legendado. Inglês.

JFK - A PERGUNTA QUE NÃO QUER CALAR. Direção de Oliver Stone e Roteiro de Oliver Stone e Zachary Sklar. Rio de Janeiro: Warner Home Video, 1991. 1 DVD (189 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

MAGNÓLIA. Direção e Roteiro de Paul Thomas Anderson. São Paulo: Playarte, 1999. 1 DVD (188 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

MAIS ESTRANHO QUE A FICÇÃO. Direção de Marc Forster e Roteiro de Zach Helm. São Paulo: Columbia Pictures, 2006. 1 DVD (113 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

NASHVILLE. Direção de Robert Altman Roteiro de Joan Tewkesbury. Rio de Janeiro: Paramount Pictures, 1975. 1 DVD (159 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

PULP FICTION - TEMPO DE VIOLÊNCIA. Direção de Quentin Tarantino e Roteiro de Roger Avary e Quentin Tarantino. São Paulo: Buena Vista, 1994. 1 DVD (154 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

REDE DE INTRIGAS. Direção de Sidne Lumet e Roteiro de Paddy Chayefsky. Rio de Janeiro: Warner Home Video, 1976. 1 DVD (121 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

SHORT CUTS - CENAS DA VIDA. Direção de Robert Altman e Roteiro de Robert Altman, Frank Barhydt e Raymond Carver. São Paulo: Playarte Video, 1993. 1 DVD (187 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

OS SUSPEITOS. Direção de Bryan Singer e Roteiro de Christopher McQuarrie. Rio de Janeiro: Paramount Pictures, 1995. 1 DVD (106 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

TOPSY-TURVY - O ESPETÁCULO. Direção e Roteiro de Mike Leigh. São Paulo: Europa Filmes, 1999. 1 DVD (160 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

OS TRÊS ENTERROS DE MELQUIADES ESTRADA. Direção de Tommy Lee Jones e Roteiro de Guillermo Arriaga. São Paulo: Califórnia Filmes, 2005. 1 DVD (121 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.

O VIOLINO VERMELHO. Direção de François Girard e Roteiro de François Girard e Don McKellar. Rio de Janeiro: Warner Home Video, 1998. 1 DVD (131 min). NTSC, sonoro, color. Legendado. Port.