

A semiótica narrativa de roteiros cinematográficos baseados em fatos reais.¹

Viviane WEILER²

Fernanda FABRÍCIO³

Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, PR

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo, estudar os diferentes formatos e maneiras de se escrever um roteiro cinematográfico baseado em fatos reais e analisar a terceiridade semiótica presente na construção do filme 'Mary Poppins'. O objetivo geral consiste em analisar quais elementos foram adicionados, ou retirados da história na hora de construir o roteiro do filme e qual o foi o propósito para essas decisões. Para isso os objetivos específicos serão contar, brevemente, a história do cinema e sua importância no mundo atual. Explicar como é realizada a construção de um roteiro, pontuando elementos importantes, que serão mais tarde usados na análise. E citar exemplos de roteiros cinematográficos que foram escritos baseando-se em fatos reais, utilizando depoimentos dos protagonistas dessas histórias, relatando a veracidade dos acontecimentos.

PALAVRAS-CHAVE: Roteiro; Semiótica; Adaptação; Mary Poppins.

TEXTO DO TRABALHO

Desde os primórdios da humanidade, existe a necessidade de registrar movimentos. Inicialmente na pré-história, a arte rupestre deixou como legado, pinturas e desenhos nas paredes, que contam histórias e registros de uma humanidade antiga. O autor Mark Cousins (2013), descreve uma linha do tempo, relatando o surgimento de invenções, que deram origem ao cinema. Após a era das pinturas em cavernas, os chineses passaram a usar a luz como técnica em seus teatros de marionetes, para projetar sombras de figuras nas paredes. Seguidos por Leonardo Da Vinci e a Câmara Escura, o alemão Athanasius Kirchner e a Lanterna Mágica, Plateau, que em 1832 criou o Fenacitoscópio, até chegar ao francês Charles Émile Reynaud, que criou um invento importante para o surgimento do cinema, o Praxinoscópio, um tambor giratório com vários desenhos e espelhos em seu interior, conforme se girava o tambor, as imagens se uniam nos espelhos, criando um movimento harmonioso.

O autor continua sua linha do tempo, relatando que, em 1889, o engenheiro William Kennedy Laurie Dickson, da empresa de Thomas Edson, criou o Cinetoscópio, o primeiro instrumento de projeção interna de filmes. Através de um visor individual, era possível ver uma exibição em uma pequena tira de filme, na qual apareciam imagens em movimento.

¹ Trabalho apresentado na IJ – Publicidade e Propaganda do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 31 de maio a 2 de junho de 2018.

² Recém graduada do Curso de Publicidade e Propaganda da PUCPR, e-mail: vivianeweiler27@gmail.com

³ Orientadora do trabalho, Professora do curso de Publicidade e Propaganda da PUCPR, e-mail: fernanda.fabricio@pucpr.br

O marco inicial do cinema, foi o ano de 1895, quando os franceses, Auguste e Louis Lumière, transmitiram uma sessão titulada como 'A chegada do trem à Estação Ciotat'. Segundo relatos desta primeira exibição: "Estamos aqui em plena inauguração daquilo que Gilles Deleuze chamou de imagem-movimento, as pessoas correndo todas para o fundo da sala num ato reflexo diante da imagem do trem chegando à estação". (FERREIRA; BARRETO, 2009). Esta foi a primeira reação ao que se pode chamar de união de velocidade à fotografia, processo o qual trouxe movimento para o que até então era estático, permitindo assim que essa noção de realidade fosse experimentada pelo público. Mesmo sendo essa experiência similar ao concreto, os primeiros filmes ainda não possuíam elementos reais, como som, cor, nem mesmo uma narrativa, com começo, meio e fim.

Segundo Geoffrey No Well-Smith (1999), filmes produzem suas ilusões de movimento por meio de uma série de imagens, que passam em uma sessão rápida na frente da luz, o que permite que essas imagens sejam reproduzidas em uma tela. Quando as imagens posteriores são similares com as anteriores e são passadas com a rapidez necessária, a ilusão de movimento é criada, dando a ideia de continuidade. Esse processo ficou conhecido nos anos noventa, como *persistence of vision*, traduzida para o português como persistência retiniana, fenômeno esse que mantém as imagens por frações de segundos na retina, ou seja, um objeto visto pelo olho humano persiste na retina por uma fração de segundo após a sua percepção, fazendo com que uma imagem se sobreponha a outra, criando a ilusão de movimento.

Um elemento importante no mundo cinematográfico são os roteiros, que originalmente consistiam em cenas, que descreviam as ações e os ângulos das câmeras. O dinamarquês Fernando Marés de Souza (2010), diretor e filme brasileiro, em seu artigo, cita que o roteiro conta a história de um filme, mas não é a história em si. Acredita que não se pode traçar uma data, nem um marco específico sobre o primeiro roteiro feito, mas pode-se linear uma série de práticas e acontecimentos que contribuíram para isso. Os primeiros a serem escritos, eram similares, ao que hoje se conhece como sinopse, pois em sua maioria, não passavam de trechos com apenas um parágrafo, sendo este um grande resumo, que tinha como finalidade ajudar os diretores, atores e demais componentes da equipe a se organizarem durante a produção.

O roteiro pode ser considerado um 'mapa' para os filmes, pois é ele quem direciona e norteia o enredo da história. Segundo o professor de roteiro, Syd Field (2011):

O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições, localizada no contexto da estrutura dramática. O roteiro é como um substantivo — é sobre uma pessoa, ou pessoas, num lugar, ou lugares, vivendo sua "coisa". Todos os roteiros cumprem essa premissa básica. A pessoa é o personagem, e viver sua coisa é a ação (FIELD, 2001, p.11).

Diferente de criar uma história do zero, os enredos embasados em fatos reais, livros, séries, etc. Passam por um processo de adaptação, uma vez que, a história já foi vivida, ou criada por alguém. Por isso, essa adaptação, precisa ser adequada aos padrões cinematográficos, mesmo que, ainda segundo Field (2001), se aproxima muito ao ato de transpor:

[...] é a mesma coisa que escrever um roteiro original. "Adaptar" significa transpor de um meio para outro. A adaptação é definida como a habilidade de "fazer corresponder ou adequar por mudança ou ajuste" — modificando alguma coisa para criar uma mudança de estrutura, função e forma, que produz uma melhor adequação (FIELD, 2001, p.174).

Um bom exemplo cinematográfico, que explica como funciona o processo de adaptação, é o filme de 2003, do roteirista, ganhador do Oscar e indicado pela revista *Premiere* como uma das 100 pessoas mais influentes de *Hollywood*, Charlie Kaufman. O filme, titulado *Adaptation*, é na verdade uma adaptação de uma fase da vida de Kaufman. Quando ele tem a difícil tarefa de roteirizar um livro e se sente inabilitado por problemas pessoais. O filme é uma metalinguagem, pois se trata de uma adaptação falando sobre como fazer uma adaptação.

Tratando-se de obras literárias, que ganharam espaço nas telonas, é comum ouvir comentários como, 'o filme não contou nem metade da história do livro', ou 'no livro as coisas não acontecem de tal maneira'. Isso ocorre, pois, seguindo o modelo padrão de roteirização, cada página corresponde a um minuto de vídeo, logo, como muitas vezes essas adaptações são feitas de livros com mais de trezentas páginas e que devem ser reduzidas para um entorno de cento e cinquenta, o que corresponde à aproximadamente cento e cinquenta minutos. Sendo assim, é comum que muitos roteiristas reduzam, ou até mesmo retirem partes da obra literária. Outro ponto são os diferentes públicos alvos, uma vez que, os livros possuem seu público específico, enquanto que o cinema, procura agradar a todos, pois segundo o colunista Marcelo Oliveira (2014):

É realmente notável a reclamação, e muitas vezes por detalhes mínimos, que para os fãs, poderia sim fazer toda a diferença, mas para uma pessoa normal que assiste ao filme poderia deixar aquilo enjoativo e até estender o tempo do filme, gerando aquele cansaço quando se espera o final de algo e não acontece? O filme não é feito só pra quem é fã, e se for feito, a bilheteria pode ser baixa, o que pode implicar em

um cancelamento das gravações de sua continuação, se essas já estiverem começado (OLIVEIRA, 2014, s/p).

Qual é o limite entre o real e o imaginário? Essa pergunta perambula pesquisas de diferentes áreas acadêmicas e no Cinema, não seria diferente. Às vezes, a realidade pode ser tão incrível e improvável, que se torna ficção para quem vê. Isso se deve ao fato de o real e o imaginário serem originários de uma mesma ciência, que por sua vez, é o princípio de tudo, a Semiótica.

Charles Peirce, o americano considerado ‘pai’ da Semiótica, ou teoria geral dos signos e representações, como também é conhecida, desenvolveu o que pode ser considerada uma Filosofia da Ciência da Linguagem e que se organiza em Categorias do Pensamento e da Natureza. Para essa organização, o filósofo classificou de 3 maneiras os signos existentes: primeiridade, secundidade e terceiridade, sendo a terceira o principal objeto de estudo deste trabalho.

De acordo com a autora brasileira, Lucia Santaella (2007), principal divulgadora da semiótica no Brasil, a primeiridade tem um referencial icônico, pois diz respeito à primeira sensação obtida, o que está na mente de alguém no presente instante, o ‘felling’, uma imagem que representa um objeto ou coisa por semelhança já que possui as mesmas características que o objeto.

Consciência em primeiridade é qualidade de sentimento e, por isso mesmo, é primeira, ou seja, a primeira apreensão das coisas, que para nós aparecem, já é tradução, finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos. Qualidade de sentir é o modo mais imediato, mas já imperceptivelmente medializado de nosso estar no mundo. Sentimento é, pois, um quase-signo do mundo: nossa primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada de predicação das coisas. (SANTAELLA, 2007, p. 28).

A autora define ainda a secundidade, como a parte indicial dos signos, uma vez que, está ligado a uma percepção, aos cinco sentidos humanos e a ideia de uma corporificação material, ou seja, ao que indica outro, como por exemplo, a fumaça é um indício de que há fogo.

Já a terceiridade, a mais completa, complexa e importante classificação para esse trabalho, corresponde à interpretação do fenômeno, ao símbolo e suas simbologias, propriamente ditas, como esclarece Santaella:

Finalmente, terceiridade, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo. Por exemplo: o azul, simples e positivo azul, é um primeiro. O céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva — o azul no céu, ou o azul do céu —, é um terceiro (SANTAELLA, 2007, p.31).

Figura 1 - Exemplificação imagética de ícone, índice e símbolo.



FONTE: Perspectiva, 2000.

Sendo assim, é notável a presença constante da semiótica e seus signos em tudo que se tem contato, principalmente a dos símbolos, pois segundo estudos apresentados por Peirce, os mesmos são responsáveis por um processo contínuo de criar significados aos objetos. Levando em conta os princípios da epistemologia, ciência da origem, ou da natureza, uma verdade não seria passível de ser validada, fazendo com que a mesma deva ser definida por consenso e distinta da realidade, por um processo de auto verificação.

A simbologia, por sua vez, definida pelo filósofo, Cornelius Castoriadis (1982), é a maneira pela qual se apropria do mundo. Essa noção é utilizada para referenciar diferentes âmbitos e seus diferentes elementos, assim sendo, cada um desses ‘âmbitos’ possui sua própria simbologia, como no caso de grupos religiosos, de estudos, esportivos, políticos, etc. Sendo que, um mesmo objeto, ou símbolo, pode ter diferentes significados e interpretações, de acordo com o meio inserido.

Outro grande estudioso sobre símbolos foi o filósofo suíço, Ferdinand de Saussure, que propôs como ciência geral dos signos a Semiologia, que consiste em sua essência no estudo da linguística.

Saussure não se contentava em olhar para os fatos da linguagem com o mesmo olhar da tradição greco-romana. O mestre genebrino estava preocupado em observar a linguagem com rigor científico, o que o levou a definir o objeto língua, percebendo o seu caráter social e complexo. (RODRIGUES, 2008, p.4).

Unindo o estudo de símbolos da semiótica, com o estudo da linguística da semiologia, pode-se estabelecer um ponto de partida para a análise da composição e adaptação de histórias reais, para roteiros cinematográficos.

Muitas vezes, no início, ou no final de um filme, lê-se, que se trata de uma produção ‘baseada em fatos reais’, o que, segundo o dicionário da língua portuguesa, define-se por ter uma forte fundamentação, mas que não, necessariamente, seja exatamente fiel à realidade. Muitos desses filmes apresentam uma porcentagem de ficção misturada com os fatos que

realmente ocorrem. Para fazer essa adaptação, roteiristas e cineastas utilizam-se da ‘licença poética’, termo definido pela escritora e roteirista Carolina Vila Nova (2016), como “uma incorreção de linguagem permitida na poesia. Em sentido mais amplo, são opiniões, afirmações, teorias e situações que não seriam aceitáveis fora do campo da literatura”. Um pouco além da literatura, a licença poética no ‘mundo’ do cinema, diz respeito, conforme a autora brasileira Theresa Falcão (2017), ao acréscimo de ficção à realidade, para recontar uma história em ritmo de aventura. Isso faz com que, ainda segundo a escritora, essas narrações se tornem mais interessantes e atrativas para quem as vão ver.

Esse é o caso do objeto de estudo deste trabalho. O filme *Mary Poppins*, é originalmente uma adaptação cinematográfica de um livro baseado em fatos reais da vida da própria autora, que utilizando-se da licença poética, acrescentou magia ao enredo da história.

A análise de conteúdo, segundo Malhotra (2001), é um método apropriado quando o fenômeno a ser observado é a comunicação. Da mesma forma, Flick (2004), acredita que a análise de conteúdo é um dos procedimentos clássicos para analisar um material textual. Sendo assim, uma vez que este trabalho tem como objetivo fazer uma análise semiótica de roteiros cinematográficos e a maneira como é feita a comunicação das histórias por meio deles, a metodologia escolhida, foi a análise de conteúdo, a fim de comparar e analisar os símbolos semióticos presentes nos roteiros de três versões de uma mesma história.

Como amostra para realização desta pesquisa, foi escolhido, como já dito anteriormente, a história da autora Australiana P. L Travers, que escreveu em 1934 o primeiro livro da série, que conta a história da babá mágica, *Mary Poppins* e que em 1964, foi adaptado, pelos *Studios Disney* para um longa metragem de tanto sucesso, que chegou a arrecadar, na época, cerca de 28.500.000 dólares. Anos mais tarde, uma nova produção foi feita, contando como foi o longo e real processo de adaptação do livro para o filme, mostrando a convivência da autora com o produtor, juntamente com a sua importante participação no processo de roteirização, revelando com isso, elementos de sua vida real, presentes de forma figurativa em seu livro. Um grande exemplo é a maneira como o verdadeiro pai da autora é representado na história.

Helen Goff, nome verdadeiro da escritora Pamela Lyndon Travers, nasceu na Austrália em 1899. Morava com sua mãe, suas 2 irmãs mais novas e com seu pai, Travers Robert Goff. Travers era o bancário da cidade, adorava brincar e contar histórias fantasiosas para sua filha, mas sofria seriamente com alcoolismo. Helen era extremamente apegada ao

pai e mesmo quando ele a tratava com menos carinho que o comum, por consequência de seu estado de embriaguez, ela o compreendia e fazia de tudo para ajudá-lo a melhorar.

Quando o pai adocece seriamente, sua mãe chama sua misteriosa irmã, tia Ellie para ajudar a cuidar da casa das crianças, a qual chega à casa, prometendo que iria resolver tudo. Entretanto, quando Travers morre, Helen se revolta e culpa tia Ellie, pois ela disse que resolveria tudo, e na cabeça da jovem menina, ‘tudo’ incluía fazer seu pai ficar bem.

Anos após o ocorrido, Helen decide adotar como nome fictício de escritora, o nome do próprio pai, ficando conhecida como P. L. Travers e então escreveu a história de seu primeiro livro, *Mary Poppins*, a babá perfeita, que podia resolver qualquer situação.

Após ler o livro e ver os dois filmes, que estão sendo analisados, nota-se também a quantidade de característica em comum entre a babá da ficção, com a babá real, tia Ellie. A semelhança começa com o ‘vento leste’, termo utilizado pelo pai para dizer a Helen que a tia estava chegando, mesmo vento este, que levou *Mary Poppins* voando, com seu guarda-chuva até a família Banks.

A personagem foi escrita em cima das memórias que uma criança de oito anos tinha da tia, por isso tudo na história parecia maior e mágico. A mala feita de tapete, que podia guardar muitas coisas, mas ainda dentro do possível, se transformou em uma mala mágica, que não tinha fundo, pois podia tirar os maiores objetos, com um cabideiro, um espelho de pendurar na parede, etc. Seu guarda chuva, que tinha uma cabeça de papagaio no cabo, continua representado nas histórias, porém, com a diferença de que ele podia falar e se comunicar com *Mary Poppins*.

Tia Ellie e *Mary Poppins* tinham uma frase em comum, “*spit spot*”, uma expressão, que ambas diziam quando queriam que as crianças se apressasse em fazer alguma tarefa.

A grande diferença de uma para outra foi justamente, o fato de tia Ellie não poder cumprir com sua promessa de consertar todas as coisas, incluindo a doença do pai. Já *Mary Poppins*, como babá perfeita só deixou a família Banks quando todos estavam bem, não só as crianças, mas os pais também, principalmente Mr. Banks.

Muitos quando leem o livro, acham que *Poppins* tinha um único objetivo, ajudar a cuidar e educar as crianças, mas como veremos a seguir, o objetivo de *Mary Poppins* ter sido criada pela autora australiana, foi completamente outro.

Acompanhando a história, que conta como foi o processo de adaptação do livro para o filme, entendemos que P. L. Travers não queria e fez de tudo para que seu livro não virasse uma produção cinematográfica. No decorrer do filme, essa resistência se torna mais clara e

se mostra como um medo que a autora tinha em relação a maneira como seus personagens seriam construídos dentro do filme, mais especificamente a figura de Mr. Banks, que como já citado anteriormente, de forma figurativa, representava seu verdadeiro pai.

Em um diálogo com Disney, Travers deixou claro que em sua história, Mary Poppins não havia ido salvar as crianças. Foi então que o produtor percebeu que ela estava se referindo a Mr. Banks. Que na verdade a babá perfeita tinha o propósito de salvar o pai. Fazer o que tia Ellie na vida real, não foi capaz.

Assim, identificamos a terceiridade semiótica proposta por Peirci dentro da construção do roteiro, uma vez que elementos simbólicos foram envolvidos a fim de criar um personagem que não somente representasse uma pessoa real, mas que também, simbolicamente, esse personagem fosse contruído em cima de desejos, sonhos e sentimentos da autora, fazendo com que o real e o imaginário se misturassem em uma única história, em um único roteiro cinematográfico.

Com isso, entende-se que ao analisar os elementos semióticos, simbólicos presentes nos roteiros cinematográficos, baseados em fatos reais, pode-se identificar que a história criada tem o propósito de aproximar ao máximo, não só o público que assiste, mas também toda a equipe envolvida na produção da história que será representada, fazendo essa ligação entre o mundo real e o mundo fictício do cinema.

REFERÊNCIAS

- CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- COUSINS, Mark. **História do Cinema**. São Paulo. Martins Editora. 2013.
- FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva LTDA, 2001.
- FLICK, U. **Uma introdução à pesquisa qualitativa**. Porto Alegre: Bookman, 2004.
- MALHOTRA, N. **Pesquisa de marketing**. 3.ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.
- NO WEEL-SMITH, Geoffrey. **The Oxford history of world cinema**. 1999. Disponível em:
<https://archive.org/stream/The_Oxford_History_Of_World_Cinema_Compact/The_Oxford_History_Of_World_Cinema_Compact_djvu.txt> Acesso em: 17 de abril de 2017.

NOVA, Carolina Vila. **Licença poética.** 2016. Disponível em:
<http://www.contioutra.com/licenca-poetica/> Acesso em: 29 de maio de 2017.

RODRIGUES, Rômulo da Silva Vargas. **Saussure e a definição da língua como objeto de estudos.** 2008. Disponível em: <
http://www.revel.inf.br/files/artigos/revel_esp_2_saussure_e_a_definicao_de_lingua.pdf> Acesso em: 11 de maio de 2017.

SANTAELLA, Lucia. **O que é Semiótica.** São Paulo: Brasiliense, 2007.

SOUZA, Fernando Marés – **Um documento chamado roteiro.** 2010. Disponível em:
<<http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/documentochamadorroteiro.htm>>
Acesso em: 26 de maio de 2017.

OLIVEIRA, Marcello. **O que são adaptações cinematográficas.** Disponível em:
<<http://sobresagas.com/coluna-o-que-sao-adaptacoes/>> Acesso em: 18 de abril de 2017.

TERRON, Joca Reiners. **A vida secreta de Mary Poppins.** São Paulo: Zahar, 2017.