

# Cabra-cega: do roteiro às telas

*Cabra-cega: del guion a las pantallas*

*Cabra-cega: from script to screen*

## AUTOR

**Solange Salette  
Toccolini Zorzo\***

solange\_zorzo@  
hotmail.com

\* Professora titular do  
Instituto Federal da Bahia  
(IFBA, Brasil). Doutoranda  
em Literatura pela  
Universidade de Brasília  
(UnB, Brasil).

## RESUMO

Para Di Moretti, premiado roteirista brasileiro, é imprescindível a presença poética na arte de escrever roteiros cinematográficos. De acordo com o escritor, o bom roteiro é aquele que cultiva a sensibilidade humana e ela deve ser prioridade em sua elaboração. Este trabalho visa analisar a descrição verbal imagética, a *ekphrasis*, presente nas versões do roteiro literário, do roteiro técnico e do filme *Cabra-cega* para mostrar o estilo criativo da escrita lançado por Di Moretti e aperfeiçoado de acordo com vários fatores pela instância narrativa até a criação filmica. Afinal, o cinema é a arte da imagem e é através dela que Moretti e todo bom roteirista pensa e escreve.

## RESUMEN

Para Di Moretti, premiado guionista brasileño, es imprescindible la presencia poética en el arte de escribir guiones cinematográficos. De acuerdo con el escritor, el buen guion es aquel que cultiva la sensibilidad humana, que debe ser su prioridad en su elaboración. Por eso, antes de ser sometido a cualquier procedimiento técnico, Moretti lo llama Guion Literario. Este trabajo visa analizar el arte presente en el texto que dio origen a la película *Cabra-cega*, a través de los distintos elementos que lo componen, para mostrar el estilo creativo de la escritura lanzado por Di Moretti y perfeccionado de acuerdo con varios factores por la instancia narrativa hasta el Guion Técnico y la película. Al final, el cine es el arte de la imagen y es a través de ella como Moretti piensa y escribe.

## ABSTRACT

According to the Brazilian awarded screenwriter Di Moretti, poetry is essential in the art of writing cinema scripts. The best script is the one that cultivates human sensibility and takes it as its priority. This is the reason why it is called 'literary script' before the technical phase. This paper analyses the art present in the text that originated the film *Cabra-cega* and the creative style of Moretti's writing, which was perfected in the process from the text to the film. In the end, cinema is the art of image and by it Moretti thinks and writes.

Aos muitos brasileiros, cabras-cegas, que tentaram atravessar a escuridão para tomar os céus de assalto. *Cabra-cega*.

## 1. O roteiro literário e o roteiro técnico

O roteiro cinematográfico, cuja natureza é compreendida em nosso enfoque como palavra posta em arte, arquiteta-se como texto/signo, ou seja, cada texto configurado em seu diferente gênero compõe um grande significante que se oferece à decifração realizada pela leitura. Essa natureza cifrada da linguagem artística não pressupõe hermetismo, fechamento à leitura, mas um manejo do signo linguístico que exige, para além da atribuição dos significados, a potencialização dos processos de significação. Essa característica do roteiro converte o espaço do texto em um espaço de jogo no qual o leitor/roteirista cinematográfico ocupam lugares essenciais: o de sujeitos que operam, analogamente, pela tensão criatividade/recriação.

Porém, para o roteiro cinematográfico chegar às telas, o processo de leitura e de sujeitos operantes e sua posterior transformação em “roteiro técnico”, há vários elementos e pessoas que interferem como veremos nas versões do roteiro e no filme *Cabra-cega*. Vernet (2012, p. 130) salienta que a história contada pelo filme de ficção aparece sob a forma de um jogo de montar: as peças estão determinadas de uma vez por todas e são em número limitado, mas podem entrar em um número bastante grande de combinações diferentes. A escolha e a arrumação permanecem relativamente livres. Dessa forma, como veremos adiante, há várias modificações a partir do primeiro tratamento do roteiro. Isso devido a vários fatores. Por isso, que a autoria de um filme não compete a apenas uma pessoa, mas a uma instância narrativa.

No decorrer de seu texto, Vernet afirma que o filme sempre é a obra de uma equipe e exige várias séries de opções assumidas por muitos técnicos (produtor, roteirista, fotógrafo, iluminador, montador, diretores, entre outros). De acordo com o autor, é preferível falar de “instância narrativa”, a propósito de um filme, para designar o lugar abstrato em que se elaboram as escolhas para a conduta da narrativa e da história, em que trabalham ou são trabalhados os códigos e de onde se definem os parâmetros de produção da narrativa fílmica.

Isso não significa que há tipos distintos de roteiros, mas que há versões processuais até ele se tornar um filme. Como o primeiro tratamento é um texto “aberto” para leituras e modificações pela instância narrativa para que vá às telas, há vários tratamentos entre o roteiro do primeiro tratamento ao roteiro final que vai para as filmagens. E, mesmo após as filmagens, há mudanças, cortes e acréscimos efetuados na montagem. Sylvio Back, no prefácio da publicação do roteiro do filme *A guerra dos pelados*, salienta que quem já assistiu ao filme antes de ler o roteiro publicado,

há de ficar algo surpreso com o descompasso entre o que se materializou na tela e o que se lê no roteiro. O mesmo vai acontecer com quem operar o inverso: o desenho verbal e imagético do texto aqui reproduzido, às vezes, parece que não ‘combina’ com os fotogramas do filme (Back, 2008, p. 13).

Para Back, isso ocorre porque não há (ou pelo menos não havia em 2008) uma cultura brasileira de publicação de roteiros. Os roteiros eram apenas escritos para o set da filmagem. No entanto, há outro fator bastante corriqueiro que encontramos nas publicações e que é levantado por Back:

**PALAVRAS-CHAVE**  
Roteiro; literatura;  
Di Moretti; *Cabra-cega*; ekphrasis

**PALABRAS CLAVE**  
Guion; literatura;  
Di Moretti; *Cabra-cega*; ekphrasis

**KEYWORDS**  
Script; literature;  
Di Moretti; *Cabra-cega*; ekphrasis

Recibido:  
01.03.2017

Aceptado:  
21.06.2017

## 2. A Ekphrasis. O filme visto nas linhas

Por outro lado, existem diretores e roteiristas que, após o filme pronto, e surgindo a oportunidade de editoração, submetem o texto a uma reescritura – de olhos armados no fotograma impresso. A partir desse novo ‘tratamento’, o roteiro invariavelmente se traveste em um arremedo de libreto de ópera. Quer dizer: você pode acompanhar pelo livro o filme cena a cena, diálogo a diálogo – tudo é simétrico e sincronizado – como se fora uma dublagem (Back, 2008, p. 14).

São duas formas distintas de se publicar um roteiro. A partir dessa última publicação descrita por Back, o roteiro não é mais artístico e nem é mais tão poético. Tornou-se um “roteiro técnico”. Back chama essa ação de transcrever literalmente o filme de “plástica”, que embute um preço estético incontornável:

o viço primevo do roteiro esmaece, enchendo-se de opacidade. E aquele roteiro com pretensões estilísticas, que poderia ser lido como uma quase-novela ou um quase romance, nessa hora perde a sua autonomia artística para virar um acessório de óbvio vezo mercadológico (Back, 2008, p. 14).

Em *Cabra-cega*, roteiro cinematográfico de Di Moretti, objeto de estudo deste trabalho, houve várias modificações. Porém, do primeiro ao último tratamento percebemos que há descrições imagéticas essenciais para a execução fílmica. Mesmo as que não foram às telas, de alguma forma contribuíram para a *mis-en-scène* final do filme.

É nesse ponto que podemos inserir um dos tópicos a ser abordado nesta pesquisa: a *ekphrasis*. Em termos conceituais costuma-se sintetizar a *ekphrasis* como “a descrição verbal de uma imagem, ou de uma obra visual” (Heffernan, 1993 *apud* Martins, 2015, p. 63). É assim que o roteiro cinematográfico pode ser abordado: uma descrição verbal de uma imagem “vista” nas pesquisas e na mente do roteirista.

Nessas abordagens sobre a *ekphrasis* tomaremos por referência e palavras, os estudos e pesquisas efetuados por João Adolfo Hansen, em seu artigo intitulado *Categorias “epidíticas da ekphrasis”*, publicado pela *Revista USP*, nº 71, em São Paulo, em 2006; e a tese de doutorado de Pablo Gonçalo Pires de Campos Martins, intitulada *O cinema como refúgio da escrita: ekphrasis e roteiro*, Peter Handke e Wim Wenders, *arquivos e paisagens*, de 2015.

Na Grécia antiga, de acordo com Martins (2015, p. 65) *ekphrasis* seriam estratégias para alcançar imagens na plateia, na audiência, transformando ouvintes em espectadores. Embora fosse uma arte da descrição (e da imagem descritiva), a *ekphrasis* também deveria propiciar um ambiente afetivo bastante peculiar, que produzisse um *pathos* e, paralelamente, cunhasse uma forma de persuasão, como âmago da retórica, que tivesse a evidência, a criação das imagens internas, como sua estratégia primordial de convencimento. Afinal, Martins salienta, quando nos debruçamos sobre o cinema é preciso enfatizar uma *ekphrasis* que está diretamente vinculada à passagem entre a cena dramática e a *mis-en-scène*, o som e a imagem na tela (Martins, 2015, p. 65). É nessa toada que a dinâmica entre *ekphrasis* e cinema pode ser especialmente reveladora de um diálogo entre mídias e linguagens.

Nos progymnasmata, exercícios preparatórios de oratória escritos por retores gregos entre os séculos I e IV d.C., *ekphrasis* (de *phrazô*, “fazer entender”, e *ek*, “até o fim”) significa “exposição” ou “descrição”, associando-se às técnicas de amplificação de tópicos narrativas, composição de etopéias e exercícios de qualificação de causas deliberativas, judiciais e epidíticas. Aélion Theon diz que *ekphrasis* é discurso periegético – que narra em torno – pondo sob os olhos com enargeia, “vividez”, o que deve ser mostrado. Nos seus Progymnasmata, Hermógenes a define de maneira semelhante: técnica de produzir enunciados que têm enargeia, apresentando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe (Hansen, 2006, p. 85).

Como bem observa Martins (2015), vale, nesse debate, evocar as formulações de Rolf Dieter

Brinkmann, influente poeta do novo subjetivismo alemão, morto precocemente, que afirma que o roteiro seria equivalente a um “filme em palavras” (Martins, 2015, p. 61-62) como, se, sublinearmente, descrever uma obra de arte por meio de palavras, como a *ekphrasis* é tradicionalmente concebida, estivesse no interím de uma metamorfose. Depois do filme, haveria apenas palavras numa rede ampla e infundável que, pelo discurso verbal, tenta reter e reconstruir o teor do fluxo fílmico. Antes do filme, contudo, quando as imagens ainda estão estáticas, como esculturas imaginárias, fixas e imóveis no papel, a *ekphrasis* transforma-se num modo de leitura, numa forma de fabulação visual, fronteira, que já não é literatura, e ainda não se corporificou como filme.

Em todas as definições de *ekphrasis*, o efeito de *enargeia* ou *evidentia* se entende como presença no aspecto. Para especificar o que seja a visão dessa “presença no aspecto” que entra pelos ouvidos, é útil observar que, repetindo Quintiliano e Aristóteles, Rufiniano fala de visão *incorporeis oculis*, visão “com olhos incorpóreos”, que veem a *imaginatio*. Sabe-se que, em grego, o termo *theoria* relaciona-se à contemplação ou visão em que se apresenta o *eidos* da coisa vista intelectualmente (Hansen, 2006, p. 94).

Essa visão intelectual que queremos salientar nos roteiros de Di Moretti. A questão do roteiro ser essencialmente descritivo permite ao leitor “ver” – antecipando as imagens que vão às telas. Para isso, vamos tentar “ver” o filme *Cabra-cega* em duas *ekphrasis* específicas.

### 3. *Cabra-cega* de Di Moretti

*Cabra-cega* é um roteiro de longa metragem de baixo custo, que fala de um tempo em que no Brasil existiam homens defensores de causas nobres, homens resistentes ao arbítrio e a injustiça. Homens que acreditavam em um ideal e que, para continuar lutando por ele, sacrificavam vida pessoal e liberdade.

Começo dos anos 1970, a repressão amplia seus tentáculos no intuito de alcançar e destruir

qualquer grupo, agremiação ou representação que não seguisse a cartilha e os ditames da ditadura militar. Nesta empreitada terrível, muitos jovens desapareceram ou foram presos, torturados e perseguidos implacavelmente. As células da oposição armada caíam uma a uma: a guerrilha começava a montar suas bases no campo e na cidade os “aparelhos clandestinos” eram estourados diariamente, seus líderes apanhados como coelhos em armadilhas mortais.

Alguns dos mais importantes representantes da esquerda eram isolados para que pudessem resistir sãos e salvos a este tempo de trevas. Muito poucos conseguiram se manter vivos e em segurança. Os que seguiam “fechados” eram obrigados a abrir mão de suas famílias, da ação e da liberdade.

O contato com o mundo externo era controlado e restrito, os “pontos” teciam uma rede de apoio fundamental a estes companheiros reclusos, militantes, de todos os níveis e formações, que contribuíam para que a resistência se prolongasse.

*Cabra-cega* revela um país que viveu uma época de exceção, um período de censura, imposições e provações. Um tempo em que homens de fibra foram colocados à toda prova. Tiveram que ultrapassar seus limites físicos e emocionais, aprenderam a andar nas sombras, vendados para a realidade na tentativa de sobreviver a ela (Moretti, 2005). Essa é a justificativa feita por Di Moretti para a produção do filme. Há um misto de história e ficção inserido na história. Quem viveu ou estudou a ditadura militar no Brasil, consegue visualizar as cenas, a história, enfim, o drama vivido na época.

O roteiro original de *Cabra-cega* teve como primeiro título de *Homem fechado*, e sua primeira versão data de julho de 1999. A ideia original foi de Roberto Moreira, o argumento de Fernando Bonassi e Victor Navas. O roteiro de *Homem fechado* foi escrito, primeiramente, por Fernando Bonassi, Victor Navas e Toni Venturi.

Após o produto final de todo o processo fílmico, foi publicado o roteiro comentado com o título: *Cabra-Cega: do roteiro de Di Moretti às telas* (título que emprestamos para este artigo), com a análise cena a cena de Toni Venturi, o diretor, e Ricardo Kauffman, pela Imprensa Oficial de São Paulo, na coleção

Aplauso, de 2005. O livro mostra ao leitor as várias modificações efetuadas durante a filmagem a partir do 9º e último tratamento do roteiro e durante o processo de filmagem.

O processo de escrita e de reescrita de um roteiro é longo e trabalhoso. São várias alterações no decorrer dos tratamentos de roteiro. Venturi salienta que essas mudanças não se findam no início das filmagens. O processo continua, nas palavras do diretor:

Entre a versão do roteiro que levei em minhas mãos nervosas no primeiro dia do set de filmagem, em novembro de 2002, e o filme que estampou a tela do Festival de Brasília (1ª exibição pública) em novembro de 2004, *Cabra-Cega* passou por inúmeras mutações, aprimoramentos e contribuições vindas dos mais diferentes lugares e pessoas (Moretti, 2005, p. 8).

Nesse excerto, retomamos o que abordamos anteriormente sobre a questão de não existir um único autor e existir, sim, uma “instância narrativa”, responsável pelo produto artístico final. Porém, fazer um filme não é algo muito fácil, principalmente no Brasil, onde os recursos financeiros são escassos.

A dificuldade de fazer um filme começa na premissa, na gênese de um filme, isto é, a partir da construção do roteiro literário que orientará as filmagens. Durante o processo, Toni Venturi elenca uma série de questionamentos que o inquietavam: como construir uma *mise-en-scene* “verdadeira”, quando é tudo mentira? Como fazer que sua representação tenha verossimilhança e toque as pessoas se tudo (cenário, situação, época) é falso e de mentira? Como fazer um filme sobre a luta armada, que deixou sequelas e dor a tantas famílias, digno e autêntico?

Para que essa verossimilhança fosse possível, a pesquisa foi imprescindível no processo criativo. Afinal, como Campos (2007) enfatiza, o que o roteirista imagina para a sua massa de estória deve ser legitimado pelas leis da probabilidade e da necessidade de aquilo ter acontecido daquela forma e naquele momento. Isso é embasado no que diz Aristóteles, no capítulo IX, “o historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato

de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso. Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido” (Campos, 2007, p. 46). Em *Cabra-cega* há a mescla dos dois, a ficção e a história.

Nesse momento, apenas abrimos um parêntese, pois esse não é nosso foco. É neste impasse entre a realidade e a ficção que nos deparamos com o que Hutcheon (1991) designou de “metaficção historiográfica”. Para a autora, a metaficção historiográfica, assim como a pintura, a escultura e a fotografia pós-modernas, insere, e só depois subverte, o envolvimento mimético com o mundo. Ela não o rejeita nem aceita simplesmente. Porém, ela, de fato, modifica definitivamente todas as noções simples de realismo ou referência por meio da confrontação direta entre o discurso da arte e o discurso da história (Hutcheon, 1991, p. 39). É a reelaboração da ditadura militar no Brasil sob o olhar do torturado/vítima e não do torturador/algoz. São as vozes excêntricas ouvidas pelo leitor/espectador.

Aristóteles, no decorrer de sua *Arte poética*, continua a enfatizar a importância da verossimilhança. Quanto à criação dos personagens, e em relação à preocupação de Di Moretti na caracterização dos mesmos, podemos destacar um trecho do filósofo:

tanto na representação dos caracteres como no entrosamento dos fatos, é necessário sempre ater-se à necessidade e à verossimilhança, de modo que a personagem, em suas palavras e ações, esteja em conformidade com o necessário e verossímil, e que ocorra o mesmo na sucessão dos acontecimentos (Aristóteles, 2001, p. 27).

As análises que efetuaremos de algumas *ekphrasis* presentes em *Cabra-cega* a seguir serão sobre as versões do roteiro literário, o roteiro técnico e o filme, com as respectivas justificativas sobre as omissões, os cortes ou as adaptações finais a partir das observações efetuadas pela instância narrativa no roteiro publicado pela Imprensa Oficial de São Paulo.

### 3.1. A ekphrasis do espaço/tempo

O primeiro tratamento, cena 01, inicia com Rosa arrumando o aparelho em que Thiago ficaria instalado, paralela à cena, uma mulher em *off* conta uma história infantil. Rosa fecha as cortinas, fecha a porta do quarto, tranca a porta de saída. Inicia a cena 02 com a música de Ronnie Von “Tranquei a vida”. Esses elementos já indicam o espaço em que ocorrerá a narrativa: o apartamento, ou aparelho, como é chamado no filme, fechado, trancado, isolado do mundo.

Já no roteiro técnico, versão final, a história começa com uma perseguição da polícia aos revolucionários pelas ruas de São Paulo, no início dos anos 1970. Seriam cenas de ação que exigem grande preparação e, de acordo com o diretor Toni Venturi, esse tipo de sequência é raridade no audiovisual brasileiro. A demanda técnica implicada expõe um variado leque de carências que as nossas produções sempre enfrentaram, da falta de equipamentos à pessoal especializado, tudo agravado pela intrínseca ausência de tradição e experiência no ramo. Na película que chegou às salas de cinema, só restaram cenas de ação nos *flashbacks*, que foram construídos principalmente na pós-produção.

Muitas vezes, não é somente o valor que influencia no corte de algumas cenas, há também a interpretação do diretor ou dos demais componentes da equipe que estão por trás da criação cinematográfica.

Logo no início do roteiro, na versão 03, permanecendo até o roteiro técnico, Di Moretti criou a seguinte cena:

CENA 06 – INTERIOR - MANHÃ – SALA DO APTO. DA R. PRESIDENTE PRUDENTE Dia: ATEMPORAL - Hora: 08:00hs – Luz Mágica DETALHE de um pardal pousado no lustre da sala do apartamento.

O pássaro voa por entre os objetos e os móveis da sala. O alçar de vôo da ave permite a entrada dos CRÉDITOS PRINCIPAIS.

A pequena ave se vê acuada e com ânsia de liberdade começa a se jogar contra os vidros da janela tentando sair deste seu cárcere involuntário. Entra TÍTULO:  
CABRA-CEGA (Moretti, 2005, p. 52).

Esta cena foi criada pelo roteirista para servir como um contraponto simbólico da história e Thiago, um homem que vai viver confinado. Tinha a função de prenúncio poético e seria a imagem que ficaria ao fundo dos créditos. A cena foi filmada, mas caiu na montagem.

Segundo Venturi, um dos motivos para a subtração foi que ao ver o filme montado, o sentimento simbolizado pelo pardal tentando voar para fora do apartamento estava presente em todo o filme. A alegoria do cárcere ficara excessiva.

Um elemento muito interessante que é criado a partir da versão 02 é a rachadura no teto do quarto onde Thiago dorme. Essa rachadura permanece até a realização fílmica. Segundo o diretor, o destaque é dado porque este elemento será usado, no decorrer da história, como medida de tempo atrelada ao desenvolvimento dramático do protagonista confinado e à lógica interna do filme. Trata-se de uma licença poética que revela o recrudescimento do ambiente em torno do personagem.

A angústia daquele espaço confinado vai se revelando no decorrer da narrativa. Thiago marca com passadas cada cômodo. Cada janela possui cortinas pesadas. Ele é orientado a de maneira alguma entrar em contato com o mundo exterior. Essa clausura começa a ser desmontada a partir do momento que Thiago começa a se abrir para Rosa e para dona Nenê. São as ações do personagem influenciando o ambiente. A verdadeira sensação de liberdade se dá quando Rosa o leva até a cobertura do prédio. Nesse momento, ocorre o clímax do filme. Thiago sai da escuridão, da clausura para a claridade, a liberdade e a música: *Eu quero é botar meu bloco na rua*, de Sérgio Sampaio, fornece ao filme e ao próprio espectador uma sensação indescritível. Essa sensação perpassou a própria equipe de filmagens, pois ficaram dias apenas na clausura do aparelho.

Ao finalizar, vamos ler uma fala do diretor quanto ao fato de o roteirista estar presente no set de filmagens:

Cenas 39, 40 e 41

O roteiro é seguido fielmente nas três cenas. Interessante notar a presença de detalhes de locação neste último tratamento de Di



Moretti.

Tal riqueza descritiva foi possível porque a versão 9.0 do roteiro ficou pronta depois da preparação do apartamento do personagem Pedro. O processo de criação sincronizado à produção permitiu que a última das seis semanas de ensaios acontecesse na própria locação, com acompanhamento do roteirista. Isto explica o frescor da versão final (Moretti, 2005, p.133).

Há, realmente, uma grande diferença na descrição do ambiente ao compararmos a versão 01 com a versão 9.0. Volta-se aos lampejos da *ekphrasis* greco-romana, quando a própria descrição do espaço era tida como prática de transição entre o verbo e a imagem, e depreendem-se daí dois tipos distintos de representações de espaços e visualizações de locações.

### 3.2. A *ekphrasis* do personagem Thiago

Para a realização fílmica, faz-se necessário também a eleição do “ponto de vista” e do “ponto de foco” da narrativa. Na história de *Cabra-cega*, o principal foco da atenção do seu narrador recaiu sobre o personagem Thiago, em suas ações. Com isso, ele tornou-se o personagem principal da narrativa. A partir dessa eleição, o leitor/espectador sente o “drama” do personagem principal com a sua inexorável impotência diante dos fatos: de esperar e sobreviver ou de fugir e colocar a sua vida e a de seus companheiros em risco.

Di Moretti divide o roteiro de *Cabra-cega* em três atos. Em seu primeiro ato (primeiro terço do filme), o roteiro apresenta as peças do jogo e suas motivações: Pedro, o arquiteto simpaticante, que empresta seu apartamento para acolher o herói ferido. Rosa, a enfermeira militante, que cuida da saúde e da segurança de Thiago. Matheus, o experiente estrategista, que dirige a organização e que prepara a saída de Thiago. E o próprio Thiago, o líder guerrilheiro, que precisa ser “fechado” para ser preservado da onda de extermínio que se abate sobre os jovens ativistas da luta armada.

No segundo ato, segundo o próprio autor, o conflito se estabelece. O projeto original começa a sair do prumo, as regras vão sendo quebradas. Não só as regras de isolamento do militante ameaçado,

como as regras do coração e da convivência. É quando o mundo exterior ameaça invadir aquele apartamento-aparelho inexpugnável. O telefone toca, a campainha range, a vizinha bisbilhoteira bate à porta.

O terceiro e último ato, revela o destino final destes jovens que optaram por reagir ao obscurantismo através da luta armada. Eles chegam a este último portal transformados, transfigurados. Thiago desconfia de tudo e de todos, inclusive de suas próprias certezas absolutas.

De um ponto de vista didático, Comparato (2009) distingue três tipos de conflito de personagem: a personagem pode estar em conflito com uma força humana, com outro homem ou grupo de homens; a personagem pode estar em conflito com forças não humanas, a natureza ou outros obstáculos e; a personagem pode estar em conflito consigo mesma, com uma força interna.

O escritor salienta ainda que não se trata de compartimento estanques. Por vezes, aparecem misturas e combinações desses três conflitos. Em *Cabra-cega*, Thiago, o protagonista, está em conflito com o sistema. Ele é a representação histórica da luta armada contra o sistema ditatorial do poder. Há ações violentas e confrontos entre as partes em defesa dos ideais subjacentes. Nesse caso, percebemos a predominância do primeiro conflito. Porém, junto a esse conflito, há o conflito de Thiago com ele mesmo, com as ordens a serem seguidas do aparelho, com a necessidade de recuar versus a vontade de lutar. Esse conflito com sua força interna está presente em todo o roteiro, desde a primeira versão do roteiro literário até o roteiro técnico. Vejamos abaixo, um excerto da cena 22, versão 3 do roteiro literário que ilustram esses conflitos internos, primeiramente, do protagonista com ele mesmo e, depois, deixam-nos transparecer no diálogo com Mateus:

CENA 22 – INTERIOR - ENTARDECER - SALA  
Thiago, sentado no sofá, folheia o livro de Capote. Ele não consegue concentrar-se na leitura, não se desliga do ambiente, vez ou outra, olha em torno. Os RUÍDOS da rua, latidos, freadas, vendedores de biju, cantos de pássaros chamam sua atenção. Ele está tenso com tanta ociosidade e olha para

as sombras das árvores que se projetam na cortina da janela da frente e parecem dançarem graciosamente (Moretti, 2015, p. 91).

Tudo naquela situação inquieta Thiago. A quietude, a solidão, o trancamento, aquele espaço, o ócio, os ruídos. A redenção só ocorre no final em que ele e seus dois companheiros entram não na escuridão da morte, mas no clarão da luz da luta armada por seus ideais, por seu país, pela liberdade.

Para finalizar, trazemos a voz de Di Moretti:

Ao escrever um roteiro, o roteirista deve descrever literalmente as ações físicas dos personagens e não deixar isso para o diretor fazer. Afinal, é o roteirista que pesquisou e que sabe como e quando o personagem vai agir. O diretor fará o melhor para a *mis-en-scène* da cena, mas que talvez falseie a ação real que teria o personagem. Afinal, o cinema é a arte da imagem (Moretti, 2015).

Como procuramos demonstrar neste breve estudo, as descrições imagéticas fornecidas pelo roteiro tornam-se fundamentais para a criação cinematográfica. A leitura antecipada do roteiro nos fornece a imagem do filme. É através do “ver” as imagens nas linhas que ocorre uma grande produção como *Cabra-cega* nas telas.

---

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aristóteles. *Arte poética*. Recuperado de [<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>]. Consultado [05-01-2016].

Back, S. (2008). *A guerra dos pelados*. Pinheiros: Annablume.

Campos, F. de. (2007). *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Rio de Janeiro: Zahar.

Comparato, D. (2009). *Da criação ao roteiro: teoria e prática* (2ª ed.). São Paulo: Summus.

Hansen, J. A. (2006). Categorias epidíticas da ekphrasis. *Revista USP* (nº 71) 85-105, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Hutcheon, L. (1991). *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção* (R. Cruz, Trad.). Rio de Janeiro: Imago ed..

Martins, P. G. P. de C. (2015). *O cinema como refúgio da escrita: ekphrasis e roteiro, Peter Handke e Wim Wenders, arquivos e paisagens*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Moretti, Di. (2005). *Cabra-cega: do roteiro de Di Moretti às telas/ uma análise cena a cena de Toni Venturi e Ricardo Kauffman*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura Fundação Padre Anchieta.

Moretti, Di. (2015). *Oficina de Roteiro com Di Moretti*. Brasília: Espaço Cult, de 25 a 27 set.

Venturi, T. (dir.) (2005). *Cabra-cega*. São Paulo: Europa Filmes.

Vernet, M. (1995). Cinema e narração. In J. Aumont; et. al.. *A estética do filme* (9ª ed.). (M. Appenzeller, Trad.). Campinas: Papirus.