



RELICI

A ESTRUTURA NARRATIVA DOS ROTEIROS DE CHARLIE KAUFMAN¹

THE NARRATIVE STRUCTURE OF CHARLIE KAUFMAN'S SCRIPTS

Denize Araujo²

Marcos De Bona de Carvalho³

RESUMO

Apesar de reconhecido principalmente por sua originalidade, Charlie Kaufman usa conceitos da narrativa clássica ao escrever seus roteiros. Pontos fundamentais como o *incidente incitante*, *midpoint*, *pontos de virada* e *clímax* sempre aparecem em suas obras, muitas vezes utilizados de forma mais convencional, outras com notável singularidade. Neste trabalho, analisaremos seu primeiro roteiro: *Quero ser John Malkovich*, observando como o roteirista usa os pontos supracitados. A fim de embasar esses conceitos recorreremos a estudos de autores consagrados como Syd Field, Robert McKee, Christopher Vogler e Jill Chamberlain.

Palavras-chave: estrutura narrativa, roteiro, Charlie Kaufman, narrativa clássica.

ABSTRACT

Despite being recognized mainly for his originality, Charlie Kaufman uses concepts from the classic narrative when writing his scripts. Fundamental points such as the inciting incident, midpoint, turning points and climax always appear in his works, often used in a more conventional way, others with remarkable singularity. In this paper we will analyse his first script: *Being John Malkovich*, observing how the screenwriter uses the above points. In order to support these concepts, we will turn to studies by renowned authors such as Syd Field, Robert McKee, Christopher Vogler and Jill Chamberlain.

Keywords: narrative structure, script, Charlie Kaufman, classic narrative.

¹ Recebido em 02/12/2020. Aprovado em 03/12/2020.

² Universidade Tuiuti do Paraná. denizearaujo@hotmail.com

³ Universidade Tuiuti do Paraná. marcos.debona@yahoo.com.br



RELICI

INTRODUÇÃO

Em 1999, o roteirista Charlie Kaufman apresentava ao mundo seu primeiro longa, *Quero ser John Malkovich* (*Being John Malkovich*). Uma história fantasiosa em que um portal levava pessoas para dentro da cabeça do ator John Malkovich, filme dirigido por Spike Jonze. Nos anos seguintes, Kaufman e Jonze repetiriam a parceria em *Adaptação* (*Adaptation*, 2002), um exercício extremo de metalinguagem em que o roteirista se coloca como um personagem da história, cujo objetivo é concluir o roteiro do filme a que estamos assistindo. Em 2004, ao lado do diretor Michel Gondry, o roteirista lançaria *Brilho eterno de uma mente sem lembranças* (*Eternal sunshine of the spotless mind*), considerado sua obra prima, vencedor do Oscar de melhor roteiro original. O filme mostra um casal que decide apagar um ao outro de suas memórias. Depois ambos se reencontram, mas agem como se não se conhecessem.

A originalidade latente em seus roteiros não significa que Kaufman não recorra a elementos da narrativa clássica. Eles estão presentes, muitas vezes escritos de forma convencional, outras com a singularidade característica do roteirista. Neste artigo analisaremos como Charlie Kaufman aplicou os principais pontos de roteiro: *incidente incitante*, *midpoint*, *gatilho para o terceiro ato* e *clímax* em seu primeiro roteiro.

A APLICAÇÃO DE ELEMENTOS DA ESTRUTURA NARRATIVA CLÁSSICA EM QUERO SER JOHN MALKOVICH

Em todos os seus roteiros de longa metragem já produzidos, Charlie Kaufman utilizou a estrutura narrativa clássica, de três atos, sendo que os três atos dizem respeito à forma como entendemos o tempo: começo, meio e fim. Por isso podemos identificar essa estrutura também em textos ou eventos não essencialmente narrativos como palestras ou artigos acadêmicos, compostos de



RELICI

91

introdução, desenvolvimento e conclusão. Assim disserta Robert McKee (2006, p. 209) ao explicar a aplicação de tal estrutura nos roteiros cinematográficos:

o ritmo de três atos em uma estória foi a fundação da arte da estória séculos antes da observação de Aristóteles. (...) Mas isso é apenas uma fundação, e não uma fórmula, portanto vou começar com ela, e depois delinear algumas de suas infinitas variações. As proporções que usarei são as de um longa metragem, mas em princípio elas se aplicam igualmente para o teatro e para o romance.

O autor afirma, tomando como exemplo um filme de 120', que o primeiro ato deve ter por volta de 30' ou 25% da narrativa. O segundo ato por volta de 70' e o terceiro cerca de 20'. Kaufman, em seus roteiros, apesar de nunca ter fugido dessa estrutura, nem sempre obedece às proporções convencionais. O exemplo mais claro aparece em *Adaptação*, cuja duração é de 115'. O filme apresenta um primeiro ato curto, de apenas 14', aproximadamente 12% da narrativa.

PRIMEIRO ATO

Na narrativa clássica, o primeiro ato caracteriza-se pela apresentação dos principais personagens e do universo a que pertencem. Em *Quero ser John Malkovich*, somos apresentados a Craig, um titereiro talentoso, porém frustrado por não obter sucesso profissional. Seu casamento com Lotte corre normalmente, o casal demonstra respeito e companheirismo e os eventuais conflitos são resolvidos pacificamente. Preocupada com a carreira do marido, Lotte o convence a procurar um emprego. Sua habilidade manual o proporciona uma colocação numa empresa chamada *Lester Corp.* Aqui temos um pequeno avanço na história. Esses momentos em que a história avança já receberam várias denominações como ponto de virada, *plot-twist*, *plot point*, dentre outros. McKee (2006. p. 201) os designa *Pontos sem volta* e explica sua utilização:

As progressões se constroem quando forçamos mais e mais as capacidades dos personagens, exigimos mais e mais força de vontade deles, colocamo-nos sob um risco cada vez maior, constantemente



RELICI

92

passando por pontos sem volta em termos de magnitude ou qualidade da ação.

Voltando ao roteiro, Craig passa de desempregado a empregado. Porém este ainda não é o principal ponto de virada do primeiro ato, o chamado *incidente incitante*. O fato de ele ter conseguido o emprego será a causa do incidente incitante, pois é na *Lester Corp.* que o protagonista encontra o portal para a mente de John Malkovich.

INCIDENTE INCITANTE

O termo, tradução de *inciting incident*, foi consagrado por Robert McKee e é utilizado por praticamente todos os estudiosos e profissionais de roteiro da atualidade. A definição que aparece em seu livro *Story*, relacionada ao protagonista, encaixa-se perfeitamente à realidade de Craig:

Quando uma estória começa, o protagonista vive uma vida mais ou menos equilibrada. Ele tem sucessos e fracassos, altos e baixos. Quem não tem? Mas a vida está relativamente sob controle. Então talvez súbita, mas em todo caso decisivamente, um evento ocorre e desarranja radicalmente seu equilíbrio, mudando a carga de valores da realidade do protagonista para o positivo ou para o negativo. (MCKEE, 2006. p. 183)

Christopher Vogler, ao popularizar os estudos sobre o *monomito* de Joseph Campbell⁴ que originou a *Jornada do Herói*, cognomina o primeiro ato da história como *Mundo Comum* e versa sobre os vários outros termos para *incidente incitante*, denominado por ele *Chamado à Aventura*, que levará o protagonista ao *Mundo Especial*.

Várias teorias de roteiro nomeiam o Chamado à Aventura com outros termos, como incidente provocador ou iniciativo, catalisador ou gatilho. Todas concordam que é necessário um acontecimento para colocar a história em movimento assim que o trabalho de apresentação do protagonista for realizado. (VOGLER, 2015. p. 154)

⁴ Joseph Campbell foi um mitologista, escritor, conferencista e professor universitário norte-americano, famoso por seus estudos de mitologia e religião comparada e autor da obra *O Herói de Mil Faces*, publicado originalmente em 1949 (Fonte: Wikipédia).



RELICI

Outro termo recentemente criado por Jill Chamberlain é o *point of no return* (ponto sem retorno). “Sem essa cena absolutamente essencial não teríamos o filme. O que é importante é que um momento como esse vai nos guiar pelo resto da história. É o evento que faz desse filme ‘esse filme’” (CHAMBERLAIN, 2019). Como vimos anteriormente um termo equivalente (ponto sem volta) é usado por McKee para designar quaisquer pontos de virada do roteiro. A diferença é que Chamberlain o usa exclusivamente para o evento que desencadeia a história (o incidente incitante de McKee).

A maior contribuição de Chamberlain ao definir esse evento é o destaque para uma característica bastante importante em relação ao desejo e à atitude do personagem.

O ponto sem retorno nunca é “alguém decide fazer alguma coisa”. Há um elemento de casualidade que está envolvido. Então, de todos os elementos esse é o único externo, que tem que acontecer **a ele** [o personagem]. O que queremos identificar é o momento que foge ao seu controle, a parte em que tudo realmente muda (CHAMBERLAIN, 2019. Grifo nosso. <https://www.youtube.com/watch?V=Wwh6P34MpLI⁵>)

O roteiro analisado mostra Craig em um dia normal de trabalho na *Lester Corp.*, quando uma pasta cai atrás de um armário de arquivos. Ao afastar o armário para pegar a pasta, ele descobre uma pequena porta. Abre-a e vê um estranho túnel escuro. Quando entra no túnel, Craig é “sugado” para dentro da cabeça de John Malkovich. Portanto Craig não estava procurando o portal, a descoberta do mesmo é o elemento de casualidade referido por Chamberlain. Esse é o evento que desencadeia uma sequência de decisões e ações praticadas por diversos personagens que configuram o segundo e terceiro atos do roteiro. Por isso, como

⁵ Depoimento retirado de uma entrevista com Jill Chamberlain cujo vídeo está publicado do link referido.



RELICI

94

afirma Jill Chamberlain, essa é a cena que faz “desse filme ‘esse filme” (<https://www.youtube.com/watch?V=Wwh6P34MpLI>).

Assim concluímos que o primeiro ato de *Quero ser John Malkovich* segue os cânones da narrativa clássica, e somos apresentados à normalidade dos personagens e do universo onde ocorre a história. A tendência é que essa normalidade permaneça, que os personagens não tomem uma atitude drástica que possa alterar o rumo de suas vidas. Por isso o *incidente incitante* é algo externo, que foge ao controle.

Ocorrido o incidente incitante, o mais comum é que o protagonista seja lançado em uma situação desfavorável, devendo a ordem ser restabelecida, mas para atingir esse objetivo ele terá que tomar decisões, partir para a ação e superar as adversidades que surgirão.

Porém, em *Quero ser John Malkovich*, segundo Chamberlain, Craig vive o que Aristóteles denominou *arco de tragédia* (CHAMBERLAIN, 2019 <https://www.youtube.com/watch?V=Wwh6P34MpLI>) Isso quer dizer que ele faz um caminho inverso. O incidente incitante proporciona que ele atinja seus objetivos. Contudo, após obter sucesso, o personagem entra em um momento de crise, perde o controle da situação e tem um fim trágico.

MIDPOINT OU CLÍMAX DE MEIO DE ATO

Passamos ao evento que ocorre geralmente à cerca da metade da história. Em seu post *Um estudo sobre midpoint: o ponto central do roteiro* no blog *Tertúlia Narrativa*, Jaqueline Souza cita a seguinte frase de Syd Field para explicar o que é esse ponto do roteiro: “Uma cena importante no meio do roteiro, muitas vezes uma inversão de sorte ou revelação que muda a direção da história.” (FIELD apud SOUZA, 2018. <https://www.tertulianarrativa.com/post/2018/04/12/um-estudo-sobre->



RELICI

95

midpoint-o-ponto-central-do-roteiro⁶). Em muitos roteiros, esse acontecimento é colocado exatamente em seu ponto central, por isso alguns autores o denominam *midpoint*, pois além de dividir o segundo ato, divide igualmente o filme em duas partes. Uma regra constante é que o *midpoint* apresenta um evento oposto à resolução do filme. Analisando a trajetória do protagonista de acordo com a *Nutshell Technique* da roteirista norte-americana Jill Chamberlain, há duas possibilidades: arco de comédia ou arco de tragédia.

De acordo com Aristóteles uma comédia é quando temos um protagonista que supera uma fraqueza, passa por uma mudança e provavelmente tem um final feliz. Estruturalmente também temos a tragédia, que será o oposto. Então temos o mesmo ponto de partida, o protagonista expressa seu desejo, passa por um ponto sem retorno, mas ao invés de ir cada vez mais para baixo para depois subir e ter um final feliz, ele vai na direção oposta, cada vez mais para cima antes de descer e ter seu final infeliz. (CHAMBERLAIN, 2019 <https://www.youtube.com/watch?V=Wwh6P34MpLI>)

Portanto em um arco de tragédia, o *midpoint* coloca o protagonista muito perto ou até mesmo já tendo atingido seu objetivo, para logo após a situação começar a sair de controle. Neste caso, o clímax representa a derrota. Depois de analisar inúmeros filmes, Jill Chamberlain observou que 95% deles possuem arcos de comédia. É preciso salientar que esses conceitos aplicam-se principalmente aos protagonistas, pois geralmente em um filme não há tempo de definir muitos arcos de personagem. Como já visto anteriormente, *Quero ser John Malkovich* pertence aos 5% de filmes que possuem arco de tragédia (em se tratando de Craig, o protagonista).

Neste roteiro o personagem enfrenta altos e baixos até atingir seu objetivo. Ele arranja um emprego, conhece Maxine, uma colega de trabalho por quem se apaixona, e descobre o portal, uma sequência de eventos positivos. Então seu casamento começa a esfacelar, ele perde o controle sobre o portal e aos 59', e em uma conversa com Maxine, diz literalmente ao perceber que seu amor não é

⁶ Citação retirada do blog *Tertúlia Narrativa*, o texto está publicado no link referido.



RELICI

96

correspondido: “Você me tortura de propósito? (...) Eu me apaixonei! E as pessoas que se apaixonam ficam desse jeito!” (QUERO, 1999. 59’).

Mas depois de passar por essa crise, as coisas voltam a ficar favoráveis para Craig. Aos 63’ (o filme tem 113’), ele descobre que consegue permanecer por quanto tempo quiser dentro do corpo de Malkovich, o que o deixa a um passo de, em seguida, realizar seus objetivos.

Portanto o *midpoint* desse roteiro ainda não corresponde ao triunfo, ao momento em que o protagonista está em seu auge em um arco de tragédia. Isso acontece aos 88’, quando temos uma elipse de oito meses justamente para mostrar que Malkovich, cujo corpo é ocupado por Craig, tornara-se um titereiro de sucesso e está casado com Maxine (Craig atingira seus dois objetivos).

CAMINHO DE VOLTA OU CLÍMAX DO SEGUNDO ATO

A estrutura clássica de roteiro pode ser subdividida em pequenas passagens que remetem à mesma estrutura. Portanto os elementos apresentados ao longo de todo o roteiro também aparecem, por exemplo, em uma cena isolada, com impactos menores para a história como um todo, mas significativos para a cena em questão. Quanto mais importante para o filme mais complexa e elaborada torna-se a cena. Esse pequeno fragmento do roteiro também possui apresentação, desenvolvimento e desfecho entremeados por pontos de virada que modificam a dinâmica estabelecida entre os personagens ou entre um personagem e a situação em si.

Beats⁷, mudanças de padrão do comportamento humano, constroem cenas. Idealmente, toda cena transforma-se em um Ponto de Virada no qual os valores em questão vão do negativo ao positivo ou do positivo ao negativo, criando uma mudança significativa, porém menor, em suas vidas. Uma série de cenas constrói uma sequência que culmina em uma cena com um impacto *moderado* nos personagens, virando ou mudando valores para melhor ou para pior, em um grau maior do que em qualquer cena. Uma

⁷ O *beat* é o menor elemento da estrutura da cena. Uma mudança de comportamento que ocorre por ação e reação, assim moldando o ponto de virada da cena.



RELICI

97

série de sequências constrói um ato cujo clímax é uma cena que cria uma reversão *maior* na vida dos personagens, maior do que qualquer sequência conseguiu. (MCKEE, 2006. p. 208)

Portanto, a repetição dessa mesma estrutura em cada um dos três atos, em especial no segundo, nos leva a mais um importante ponto do roteiro, o ponto de virada que configura o clímax do segundo ato, necessário para desencadear o desfecho do filme. Esse evento também recebe outras denominações como *gatilho para o terceiro ato* ou *Caminho de Volta*, como veremos a seguir.

De acordo com Christopher Vogler (2015. p. 253), “esse é o momento em que a energia da história, que pode ter arrefecido um pouco (...) agora volta se movimentar.” É o que o autor designa *O Caminho de Volta*. O termo se justifica porque o objetivo dos protagonistas é fazer com que suas vidas voltem ao ponto em que se encontravam antes do *incidente incitante*, que as tirou do lugar. Na *Jornada do Herói*, o protagonista começa no chamado *Mundo Comum*. A *Travessia do Primeiro Limiar* define o fim do primeiro ato e o coloca no *Mundo Especial*, já o *clímax do segundo ato* proporciona o começo da volta ao *Mundo Comum*. Para isso precisamos de um evento bastante significativo.

Contudo, a *Jornada do Herói* aplica-se a narrativas com arcos de comédia. Assim, precisamos adaptar alguns conceitos para entender a trajetória de Craig. O *Mundo Comum* corresponde aos momentos em que ele estava desempregado ou trabalhava na *Lester Corp.* antes de descobrir o portal. A descoberta do portal corresponde ao *Chamado à Aventura*, que antecede a *Travessia do Primeiro Limiar*, que, por sua vez, coloca o personagem no *Mundo Especial* (o segundo ato). Então Craig luta até conseguir seus objetivos. Nesse ponto começam as diferenças entre a *Jornada do Herói* e a trajetória de um protagonista num arco de tragédia. Craig atinge seus objetivos ainda no *Mundo Especial*, por isso ele não quer voltar ao *Mundo Comum*.



RELICI

98

Agora vamos ao clímax do segundo ato. O roteiro apresenta várias informações em pouco tempo, o que parece diluir o momento desse importante ponto de virada. Mas é possível identificá-lo diferenciando dois elementos: informações expositivas recebidas pelos personagens, que ainda não interagem entre si; e um verdadeiro ponto de virada, o momento em que um personagem coadjuvante entra em contato com o protagonista colocando-o em um poderoso conflito interno.

A partir do minuto 88', o filme adquire uma atmosfera bastante inquietante: uma reportagem documental mostra o sucesso de Malkovich como titereiro e seu afastamento de Maxine. Lotte e Dr. Lester assistem à reportagem, que causa irritação à ex-esposa de Craig. Então basta um novo evento para desencadear o terceiro ato e sua escalada de tensão até o clímax do filme. No minuto 96' Craig recebe um telefonema de Dr. Lester informando que ele havia sequestrado Maxine, e para libertá-la exige que Craig deixe o corpo de John Malkovich até a meia-noite. Essa interação entre personagens configura o ponto de virada mais importante do segundo ato, portanto seu clímax.

Para Craig, sair do corpo de Malkovich significa abrir mão de seu sucesso profissional e conseqüentemente voltar ao *Mundo Comum*, o que vai de encontro aos seus desejos, pois no *Mundo Comum* ele era apenas um titereiro fracassado e seus sentimentos por Maxine não eram correspondidos. Dessa forma, o gatilho para o terceiro ato representa a ameaça de o protagonista perder sua condição de sucesso. O conflito interno de Craig se estabelece, pois ele tem que escolher entre sua carreira bem sucedida ou o relacionamento com Maxine. Ou seja, ele terá que abrir mão de um dos objetivos que atingira.

Após esse ponto do roteiro é comum os roteiristas diminuïrem levemente a tensão da história, para público e personagens “respirarem” antes de entrarem no último ato do filme. Porém Kaufman não utiliza essa técnica: após o telefonema, a



RELICI

99

tensão aumenta brutalmente com uma cena insólita de perseguição e tentativa de assassinato, culminando no clímax do filme aos 102’.

CLÍMAX

Por fim chegamos ao ponto mais importante do roteiro. O termo, praticamente unânime em todos os estudos, é também o mais perceptível e o de mais fácil compreensão para o espectador. Trata-se do momento em que a história se resolve, o protagonista supera sua fraqueza e atinge seu objetivo (arco de comédia) ou sucumbe à sua falha e tem seu intento definitiva e tragicamente frustrado (arco de tragédia).

Porém, mesmo sendo o mais acessível para o público, é o ponto mais laborioso para o roteirista, como afirma Vogler (2015, p. 263):

Temos agora uma das passagens mais complicadas e desafiadoras para o herói e para o escritor. Para uma história ser completa, o público precisa vivenciar um momento adicional de morte e renascimento (...) Esse é o CLÍMAX (não a crise), o último e mais perigoso encontro com a morte. Os heróis precisam passar pela purgação e purificação finais antes de voltar ao Mundo Comum. Mais uma vez, devem sofrer transformações.

A maioria dos autores entende que todo o roteiro deve ser escrito pensando-se nesse evento. Syd Field (1982. p. 56) enfatiza “O final é a primeira coisa que você deve saber antes de começar a escrever. (...) Você não tem que saber detalhes específicos, mas tem que saber *o que acontece*”. No livro *O Poder do Clímax*, Luiz Carlos Maciel (2003. p. 48) disserta:

O clímax é o destino final do roteiro, o ponto de chegada de sua trajetória. Ele determina o caminho que deve ser percorrido para alcançá-lo. Por isso, o roteiro deve ser construído para chegar ao clímax. Além disso, o que acontece no clímax revela a solução encontrada para o conflito dramático e envolve, por isso, uma interpretação da realidade.

Para enfatizar o conflito vivido pelo protagonista, Kaufman emprega um recurso constantemente utilizado pelos roteiristas para potencializar a tensão no clímax do filme, o *deadline*. Caso um personagem tenha bastante tempo disponível



RELICI

100

para resolver uma questão, a tensão diminui, mas se o prazo é curto temos o chamado efeito de *clock ticking*, algo parecido com uma bomba relógio. “O público talvez precise se lembrar do ‘relógio que avança’ ou da ‘bomba-relógio’ da história. A urgência e a característica de vida ou morte da questão precisam ser enfatizadas” (VOGLER, 2015, p. 211).

Craig, em *Quero ser John Malkovich*, possui um arco de tragédia. Portanto o clímax proporciona um desfecho trágico. Voltando aos conceitos de Vogler, ele passa pela purgação de ver seu casamento definhar ao mesmo tempo em que é rejeitado por Maxine. Porém, ele não passa pelo estágio de purificação, saltando da purgação ao triunfo quando consegue assumir o corpo de Malkovich para realizar seus objetivos. O triunfo de conquistar seu par amoroso e o sucesso profissional vem junto com a degradação, por usar um meio escuso para conseguir seu intento.

O *deadline* é estabelecido no momento em que Dr. Lester telefona para Craig informando o sequestro de Maxine. Nesse roteiro o *deadline*, não obstante sua peculiaridade, é bastante preciso, à meia-noite do dia em que John Malkovich completará 44 anos. Nesse momento Dr. Lester precisará entrar no corpo do ator. Ele quer fazer isso porque já é idoso e gostaria de se apoderar de um corpo mais jovem. Tudo é parte de um plano para que ele viva eternamente. Mas ele só conseguirá ocupar o corpo de Malkovich caso Craig o deixe.

Assim temos conceitos tradicionais: o fim do prazo estabelecerá o clímax do filme, quando teremos a resolução com Craig realmente abandonando o corpo de Malkovich. Percebemos que o *deadline* diz respeito a um personagem coadjuvante, Dr. Lester. O protagonista é justamente quem está atrapalhando esse personagem a atingir seu objetivo. Isso se deve mais uma vez ao arco de tragédia vivido por Craig. Depois de ter atingido o triunfo (próximo ao ponto central do roteiro), ele perde o que conquistara.



RELICI

101

A complexidade do clímax de *Quero ser John Malkovich* revela-se à medida que afeta não apenas a Craig e ao Dr. Lester, mas também aos outros principais personagens da história. Maxine desiste definitivamente de Craig para ficar com Lotte, ambas tendo um final feliz num arco de comédia. Já John Malkovich experimenta a liberdade de ter seu corpo de volta por apenas alguns segundos, até ser “invadido” por Dr. Lester e mais uma porção de amigos idosos, concluindo também um arco de tragédia.

Robert McKee, ao dissertar sobre o clímax, vai além do que defendem Field, Vogler e Maciel, sugerindo que o roteirista realize uma espécie de engenharia reversa para potencializar o principal evento de seu roteiro.

Uma vez que o Clímax está em suas mãos, as histórias são reescritas, de forma significativa, para trás e não para frente. O fluxo da vida move da causa ao efeito, mas o fluxo da criatividade frequentemente vai do efeito à causa. (...) Trabalhamos a partir do final para ter certeza de que, por Ideia e Contraideia, toda imagem, beat, ação ou linha de diálogo de alguma forma se relacione ou dê pistas para essa grande recompensa. Todas as cenas devem ser temática ou estruturalmente justificadas sob a luz do Clímax. Se elas podem ser cortadas sem afetar o impacto do filme, elas têm de ser cortadas. (MCKEE, 2006. p. 294)

Passado o ponto alto do roteiro, temos a resolução ou desfecho, que mostra o protagonista de volta ao *Mundo Comum* de Vogler. Porém o *Mundo Comum* não é exatamente igual ao que havia no primeiro ato antes do incidente incitante. Normalmente, no que Aristóteles definiu como arco de comédia, o protagonista aprende uma lição, tornando-se uma pessoa melhor. Já num arco de tragédia, o protagonista costuma experimentar sua derrota definitiva, muitas vezes a morte.

Essas trajetórias são ilustradas pelos desenhos das curvas dramáticas que reproduzimos a seguir, baseados nos gráficos bastante conhecidos que analisam a tensão da história e nas trajetórias dos personagens de acordo com a *Nutshell Technique* de Jill Chamberlain.



RELICI

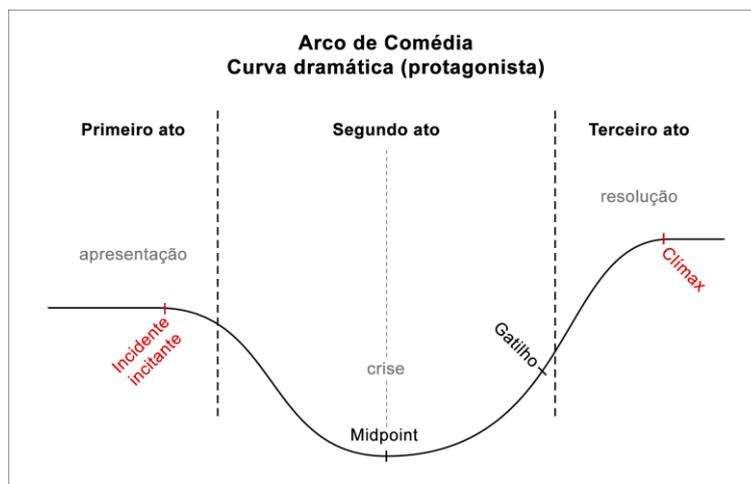


Gráfico – Curva dramática de comédia

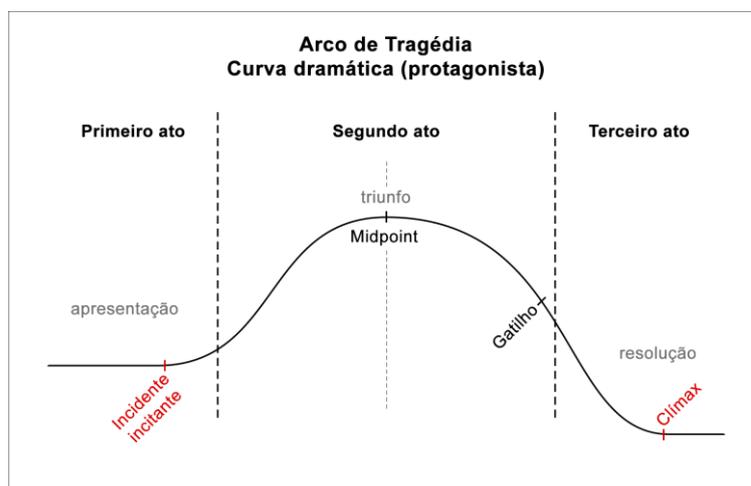


Gráfico – Curva dramática de tragédia

Jill Chamberlain coloca um elemento a mais dentro do clímax, a *climactic choice* (ou escolha climática). Trata-se do momento em que o protagonista precisa fazer uma escolha que definirá seu destino dentro da trama. A autora explica que em um arco de comédia, geralmente o personagem está entre duas más opções, mas ele consegue enxergar uma terceira opção que o proporcionará um final feliz. Já em um arco de tragédia acontece o oposto.



RELICI

103

Em uma tragédia, no TRIUNFO, o protagonista costuma estar entre duas boas opções. Em sua ESCOLHA CLIMÁTICA, o protagonista trágico não escolherá uma de suas boas opções. Ele não escolherá se afastar de sua FALHA e ir em direção à VIRTUDE. Em vez disso, ele fará uma ESCOLHA CLIMÁTICA que não o move em direção à VIRTUDE e o direciona para um fim trágico. (CHAMBERLAIN, 2016, p. 123)

Considerando o roteiro analisado, temos mais uma vez uma situação incomum. De fato Craig vive o conflito de escolher entre duas opções: permanecer dentro do corpo de Malkovich para continuar sua trajetória de sucesso profissional abrindo mão do relacionamento com Maxine que seria morta por Dr. Lester; ou sair do corpo do ator para salvar Maxine e abrir mão de sua carreira.

No entanto Craig havia atingido seu sucesso profissional na pele de Malkovich, portanto seu objetivo não estava plenamente alcançado, ele havia “trapaceado” para consegui-lo. E seu relacionamento com Maxine nunca fora de amor verdadeiro. Ela estava com ele apenas por interesse. Dessa forma podemos entender que Craig já estaria “condenado” independente de sua escolha. Caso decidisse permanecer em Malkovich iria manter seu “sucesso profissional” e Maxine não seria morta, pois mais tarde Dr. Lester admite que não seria capaz de matá-la. Portanto uma escolha menos ruim. Porém Craig tenta salvar a esposa que, além de não sentir mais nada por ele, não precisava ser salva.

Superada a *climactic choice* mais significativa, encontramos mais uma peculiaridade neste roteiro, uma derradeira decisão do protagonista que irá completar seu infortúnio. Fora do corpo de Malkovich, Craig já havia perdido Maxine e sua carreira de sucesso. Dessa forma ele poderia voltar a ser um titereiro fracassado em busca de um emprego, tendo também terminado seu casamento com Lotte. Mas ele tenta retornar ao corpo de John Malkovich sem saber que então o portal o levaria à mente da filha do ator, onde ele ficará preso para sempre sem conseguir controlar seus movimentos.



RELICI

104

Embora o objetivo deste estudo tenha sido demonstrar o uso de conceitos da narrativa clássica ao escrever seus roteiros, tais como *incidente incitante*, *midpoint*, *pontos de virada* e *clima*, Charlie Kaufman é original e criativo em várias instâncias em seus roteiros, podendo inclusive ser classificado dentro da categoria de “teoria do autor”.

REFERÊNCIAS

CHAMBERLAIN, Jill. **The Nutshell Technique**: Crack the Secret of Successful Screenwriting. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?V=Wwh6P34MpLI>. Acesso em: 23/11/2020.

CHAMBERLAIN, Jill. **The Nutshell Technique**: Crack the Secret of Successful Screenwriting. Austin: University of Texas Press, 2016.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**: Os Fundamentos do Texto Cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

MACIEL, Luiz Carlos. **O Poder do Clímax**: Fundamentos do Roteiro de Cinema e TV. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MCKEE, Robert. **Story**: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

QUERO ser John Malkovich. Direção: Spike Jonze. Roteiro: Charlie Kaufman. EUA. Astralwerks, Gramercy Pictures, Propaganda Films e Single Cell Pictures, 1999. DVD (113 min).

SOUZA, Jaqueline. **Um estudo sobre midpoint**: o ponto central do roteiro. Disponível em: <https://www.tertulianarrativa.com/post/2018/04/12/um-estudo-sobre-midpoint-o-ponto-central-do-roteiro>. Acesso em: 08/09/2020.

VOGLER, Christopher. **A Jornada do Escritor**: Estrutura Mítica para Escritores. São Paulo, Aleph, 2015.