

Coleção  
**Comunicação  
& Inovação**

Volume 2

# LINGUAGENS NA MÍDIA

TRANSPOSIÇÃO E HIBRIDIZAÇÃO  
COMO PROCEDIMENTOS DE INOVAÇÃO

REGINA ROSSETTI E HEROM VARGAS  
ORGANIZADORES



UNIVERSIDADE MUNICIPAL  
DE SÃO CAETANO DO SUL





# LINGUAGENS NA MÍDIA

---

TRANSPOSIÇÃO E HIBRIDIZAÇÃO  
COMO PROCEDIMENTOS DE INOVAÇÃO

---



UNIVERSIDADE MUNICIPAL  
DE SÃO CAETANO DO SUL

Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação – Universidade Municipal  
de São Caetano do Sul (PPGCOM-USCS)

Coleção ———  
**Comunicação  
& Inovação**

**Conselho Editorial da Coleção  
“Comunicação & Inovação”**

Prof. Dr. Eduardo Vicente  
(Universidade de São Paulo – USP)

Prof. Dr. Henrique de Paiva Magalhães  
(Universidade Federal da Paraíba – UFPB)

Profa. Dra. Isaltina Maria de Azevedo Gomes  
(Universidade Federal de Pernambuco – UFPE)

Prof. Dr. Jorge A. González (Universidade  
Nacional Autónoma do México – UNAM)

Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann  
(Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ)

Profa. Dra. Sônia Regina Schena Bertol  
(Universidade de Passo Fundo – UPF)



Pontifícia Universidade Católica  
do Rio Grande do Sul

**Chanceler**

Dom Jaime Spengler

**Reitor**

Joaquim Clotet

**Vice-Reitor**

Evilázio Teixeira

**Conselho Editorial**

Agemir Bavaresco

Ana Maria Mello

Augusto Buchweitz

Beatriz Regina Dorfman

Bettina Steren dos Santos

Carlos Gerbase

Carlos Graeff Teixeira

Clarice Beatriz da Costa Sohngen

Cláudio Luís C. Frankenberg

Elaine Turk Faria

Erico Joao Hammes

Gilberto Keller de Andrade

Jane Rita Caetano da Silveira

Jorge Luis Nicolas Audy – Presidente

Lauro Kopper Filho

Luciano Klöckner

**EDIPUCRS**

Jeronimo Carlos Santos Braga – **Diretor**

Jorge Campos da Costa – **Editor-Chefe**

Coleção —————  
**Comunicação  
& Inovação**  
Volume 2

# LINGUAGENS NA MÍDIA

TRANSPosição E HIBRIDIZAÇÃO  
COMO PROCEDIMENTOS DE INOVAÇÃO

REGINA ROSSETTI E HEROM VARGAS  
ORGANIZADORES



UNIVERSIDADE MUNICIPAL  
DE SÃO CAETANO DO SUL



ediPUCRS

Porto Alegre, 2013

© 2013, EDIPUCRS; PPGCOM-USCS

DESIGN GRÁFICO [CAPA] Shaiani Duarte

DESIGN GRÁFICO [DIAGRAMAÇÃO] Graziella Morrudo

REVISÃO DE TEXTO Sílvia Carvalho de Almeida Joaquim

IMPRESSÃO E ACABAMENTO 

Edição revisada segundo o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

APOIO Universidade Municipal de São Caetano do Sul



Publicação apoiada pela Capes. Programa de Apoio à Pós-Graduação,  
PROAP/CAPES-1438/2013.

Esta obra não pode ser comercializada e seu acesso é gratuito.



**EDIPUCRS – Editora Universitária da PUCRS**

Av. Ipiranga, 6681 – Prédio 33

Caixa Postal 1429 – CEP 90619-900

Porto Alegre – RS – Brasil

Fone/fax: (51) 3320 3711

E-mail: edipucrs@pucrs.br – www.pucrs.br/edipucrs

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

L755 Linguagens na mídia : transposição e hibridização como procedimentos de inovação [recurso eletrônico] / org. Regina Rossetti, Herom Vargas. – Dados eletrônicos. – Porto Alegre : EDIPUCRS, 2013. (Coleção Comunicação & Inovação ; v.2)

Modo de Acesso: <<http://www.pucrs.br/edipucrs>  
ISBN 978-85-397-0389-0

1. Mídia. 2. Hibridização. 3. Comunicação – Linguagem. 4. Inovações Tecnológicas. I. Rossetti, Regina. II. Vargas, Herom. III. Série.

CDD 301.161

#### Ficha catalográfica elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação da BC-PUCRS.

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS. Proibida a reprodução total ou parcial, por qualquer meio ou processo, especialmente por sistemas gráficos, microfilmicos, fotográficos, reprográficos, fonográficos, videográficos. Vedada a memorização e/ou a recuperação total ou parcial, bem como a inclusão de qualquer parte desta obra em qualquer sistema de processamento de dados. Essas proibições aplicam-se também às características gráficas da obra e à sua editoração. A violação dos direitos autorais é punível como crime (art. 184 e parágrafos, do Código Penal), com pena de prisão e multa, conjuntamente com busca e apreensão e indenizações diversas (arts. 101 a 110 da Lei 9.610, de 19.02.1998, Lei dos Direitos Autorais).

## CAPÍTULO 3

# Cinema e biologia: introdução à criação de personagens cinematográficos a partir de Darwin

*Carlos Gerbase*

### Introdução

**A** bióloga norte-americana Lynn Margulis, no início da década de 1970, recebeu um telefonema estranho. No outro lado da linha, estava o cineasta Steven Spielberg, que fez a seguinte pergunta: “Você acha provável, ou pelo menos possível, que um extraterrestre tenha duas mãos, cada uma com cinco dedos?”. Spielberg estava escrevendo o roteiro de *E.T.* e angustiava-se com a anatomia de seu personagem. Margulis respondeu que ele não devia se preocupar com isso, e sim em escrever uma “história divertida”. Margulis achava que a ficção de Spielberg e a biologia são campos distintos e que não deviam dialogar. Eu não acho. Muitos escritores e roteiristas também não.

A história do telefonema de Spielberg está contada no ótimo livro *O fim da ciência: uma discussão sobre os limites do conhecimento*

*científico*, de John Horgan (1999). Além de Margulis, vários outros cientistas do primeiro time falam sobre suas descobertas, em especial sobre os limites do que pode ser realmente conhecido. Alguns dos colegas de Margulis – biólogos, físicos, filósofos e neurocientistas – também tratam da relação entre a ciência e a arte.

O filósofo da ciência Karl Popper lança um olhar irônico sobre a relação: “Uma teoria científica [...] é uma invenção, um ato de criação tão profundamente misterioso quanto qualquer coisa nas artes” (*apud* HORGAN, 1999, p. 53). O físico David Bohm vai mais longe: “Essa divisão de arte e ciência é temporária. [...] Não existia no passado e não há razão para continuar a existir no futuro. [...] A capacidade de perceber ou de pensar de modo diferente é mais importante que o conhecimento ganho” (*apud* HORGAN, 1999, p. 116). Bohm explica que tanto a arte quanto a ciência precisam, antes de mais nada, de uma atitude inovadora frente ao mundo e estão baseadas na “criação de novos atos de percepção” (*apud* HORGAN, 1999, p. 116).

Horgan conta como o neurocientista Noam Chomsky radicaliza a questão:

Em seu livro de 1988, *Language and the problems of knowledge*, Chomsky sugeria que, no tratamento de muitas questões sobre a natureza humana, nossa criatividade verbal pode se mostrar mais frutífera do que nossas habilidades científicas. “É bem possível – extremamente provável, pode-se supor – que sempre aprendamos mais sobre a vida e a personalidade humanas com os romances do que com a psicologia científica”, escreveu ele. “A capacidade de fazer ciência é apenas uma faceta de nossos dotes mentais. Nós a usamos sempre que possível, mas não estamos restritos a essa capacidade, felizmente” (HORGAN, 1999, p. 193).

Será que o advérbio “felizmente”, utilizado por Chomsky para modular a ponte que sai da ciência e vai para a arte, também pode ser empregado em sentido contrário? Será que, assim como o pensar artístico pode dialogar com a ciência e enriquecer nosso conhecimento do mundo, o pensar científico pode conversar com a arte, trazendo benefícios para os dois lados e, em síntese, enriquecendo nossa percepção geral do Universo que nos cerca? Essa é a

pergunta mais abrangente que deu origem a este ensaio. A questão mais específica é: a ciência pode ajudar na criação de personagens ficticiais para um roteiro de cinema? Antes, porém, de tentar responder, é interessante limpar o terreno à frente e dar conta de outra pergunta, bastante recorrente: será que a ciência não trará, para o terreno das artes, uma perspectiva exageradamente “técnica”, destruindo, ou pelo menos dificultando, a criação artística, que sempre esteve ligada à absoluta liberdade de expressão?

## Técnica e criação

Escrever um roteiro cinematográfico é um ato que pode ser criativo, mas é sempre técnico. É criativo – no sentido forte do termo, como aqui propomos – quando um roteiro e o filme dele derivado proporcionam o surgimento de uma obra única, artística, “algo novo, em relação ao que já foi tecnicamente determinado para uma dada época, aos padrões estabelecidos, às convenções aceitas” (RÜDIGER, 2012).

Essas convenções, é claro, são culturais e históricas (e, às vezes, geográficas). A criatividade, assim, “é sempre relativa ao ponto de vista do sujeito da experiência” (RÜDIGER, 2012). O que é criativo, ou até revolucionário, para um neófito em artes plásticas pode ser um absoluto clichê, algo trivial e enfadonho, para um crítico especialista na área.

Alguns artistas procuram lutar contra os padrões (repetições) que detectam em seu tempo. Insurgem-se, rebelam-se, vociferam e, num esforço quase sobre-humano, conseguem... criar um novo padrão. Nietzsche, no aforisma 122 de *O andarilho e sua sombra*, considera que:

Convenções são, com efeito, os meios artísticos conquistados para o entendimento dos ouvintes, a linguagem comum laboriosamente aprendida com a qual o artista pode efetivamente comunicar-se. [...] Aquilo que o artista inventa além da convenção, acrescenta a ela espontaneamente e com isso arrisca a si mesmo, como resultado, no melhor dos casos, de criar uma nova convenção (NIETZSCHE, 1999, p. 129).

No campo cinematográfico, o melhor exemplo está na Nouvelle Vague francesa e na sua derivação brasileira (o Cinema Novo). Depois de, a partir do final da década de 1950, um grupo de críticos e realizadores ter atacado violentamente os padrões do chamado “cinema comercial”, denunciando seu suposto caráter conservador, surgiram filmes que não ligavam para certas regras – continuidade na montagem e verossimilhança dramática, por exemplo. Poucos anos depois, a descontinuidade narrativa e a inverossimilhança estavam presentes em centenas de filmes e viraram uma nova convenção, seguida até hoje por quem deseja parecer revolucionário.

A permanente tensão entre a criatividade e a convenção, presente em todas as manifestações artísticas, é um dos principais pontos de estudo da estética. Trata-se, contudo, de uma discussão teórica, filosófica. Na prática, os roteiristas cinematográficos mais ambiciosos (do ponto de vista artístico, é claro; os que têm ambição financeira simplesmente seguem os padrões) partem das convenções e tentam, de alguma forma, ultrapassá-las. Essa labuta, esse permanente embate contra a tela em branco do computador, é técnica.

Roteirizar será sempre um ato técnico – numa aproximação ao pensamento de Heidegger – porque é uma ação que permite o aparecimento de entidades físicas, concretas. Um roteiro (e um filme nele baseado) é sempre resultado de certo artesanato, que às vezes alcança um *status* artístico (quando consegue ser único, original, não convencional), ou permanece dominado pela repetição, pelo cálculo, ou até pelo maquinístico: basta constatar a proliferação de *softwares* para a “criação” de roteiros. Nada impede, contudo, que um mesmo ser humano – no nosso caso, um roteirista de cinema – produza, em momentos diferentes, usando uma mesma técnica, uma inspirada obra de arte, ou uma sonolenta cópia de padrões bem conhecidos.

Manuais de “técnica de roteiro” – como os de Syd Field (1995) e Robert McKee (2006) – costumam apresentar modelos de estrutura narrativa e de construção de personagens que, se seguidos, conforme o que prometem os autores, vão dar origem a produtos “sólidos” e capazes de basear filmes que atendem ao gosto do público contemporâneo, numa lógica de repetição e performances (número de espectadores, ou bilheteria arrecadada) que é típica das máquinas. No entanto, ler um manual “técnico” de roteiro nunca impedirá alguém de fazer arte no cinema. Como postulava Delacroix, ser um bom artesão não impede ninguém de ser um gênio.

Rüdiger sintetiza:

Na medida em que o artesanato é criativo ('artístico'), revela sua dimensão poética (junto, em acréscimo à dimensão técnica). Por isso, pode ser único (embora vá dar origem a uma série: reprodução técnica do que foi originalmente uma criação 'original'/originária) (RÜDIGER, 2012).

Nada há de “errado” em ler manuais de roteiro. Eles ensinam a técnica, o artesanato. Falam, quase obsessivamente, de estruturação narrativa, dos três atos, de pontos de virada, de repetições de padrões de jornadas de heróis, de mitos fundadores, de funções dos personagens. Não prometem, nem podem prometer, ensinar “arte”. Ensinam um artesanato que pode, em situações excepcionais, gerar arte. Ensinam o uso da ferramenta, mas não garantem o *status* privilegiado da realização artística.

No entanto, há um perigo: que a lógica da técnica acabe dominando (ou “agendando”, para usar um termo de Heidegger) de tal forma as nossas vidas que o próprio sentido da criação artística fique demasiado longínquo. Essa também é a advertência de Flusser (1998): no mundo das imagens técnicas (fotografia, cinema, televisão), os aparelhos podem ser mais importantes que os homens. Sem eles, não há fotos, nem filmes, nem programas de TV, mas seu uso meramente maquinístico leva a um simples e trivial esgotamento das possibilidades mais óbvias de cada aparelho. O homem deixa de lado a sua possibilidade criativa e passa a ser usado pela máquina. A indústria dos equipamentos, é claro, aproveita-se disso para fazer da “nova máquina” o objeto de consumo número 1, enquanto a “velha máquina” vira sucata.

É com esses pressupostos, e atentos para as advertências de Heidegger e Flusser, que começamos uma reflexão sobre a construção de personagens nos roteiros cinematográficos. Sugerimos um afastamento bastante radical dos métodos mais comuns dos manuais, em parte originários de teorias literárias e cinematográficas; contudo, não há uma verdadeira oposição entre a perspectiva biológica evolucionista de Darwin (ou a noção de inconsciente proposta por Freud) e as “técnicas de roteiro”. Pretendemos somar e diversificar. Nunca substituir ou reduzir. No final das contas, sem técnica nada é concretizado. A técnica permite a representação

do ser humano. A biologia e a psicologia evolucionista tentam explicar o ser humano (o “animal racional”) – enquanto espécie que compartilha comportamentos universais e enquanto indivíduo dotado de subjetividade única – antes de representá-lo. Esse passo, anterior à técnica, e que às vezes permanece invisível (justamente por não ser técnico), é o que pretendemos acrescentar à criação dos personagens.

Com toda a certeza, essa aproximação entre ciência e arte, mesmo que pouco comum, já movimentou pesquisadores há algum tempo e construiu uma tradição bibliográfica. O livro *Os ovários de Mme. Bovary: um olhar darwiniano sobre a literatura* (2006), do psicólogo evolucionista David Barash e da bióloga Nanelle Barash (filha de David), é uma obra que defende a importância dos componentes genéticos na natureza humana e apresenta vários exemplos de personagens clássicos da literatura que, segundo os autores, podem ser mais bem compreendidos a partir de uma perspectiva darwiniana. É claro que Hamlet e os irmãos Karamazov não são cânones da arte ocidental por serem bons modelos psicológicos, e sim porque o texto que os constrói é brilhante. Contudo, para os Barash, parte do brilho do texto é devido à sua capacidade de captar, com sensibilidade, facetas importantes da natureza humana. Que é, pelo menos em parte, tão genética e instintiva quanto a de outros animais.

A questão não é afirmar que, se uma coisa é válida para as formigas (ou abelhas, ou zebras, ou para os cães da pradaria), ela também vale para as pessoas. A questão é compreender que a genética evolutiva revelou uma poderosa regra geral que tem a adesão de um leque bem amplo de seres vivos (BARASH; BARASH, 2006, p. 142).

Será que nos manuais para a criação de roteiros cinematográficos disponíveis no Brasil há algum traço dessa perspectiva teórica? Como veremos a seguir, não. Os manuais parecem estar demasiadamente presos a normas prescritivas para a trama, e mal olham para os personagens. Ao proporem determinada técnica na estruturação do roteiro (os três atos, os pontos de virada, a jornada do herói etc.), a maioria dos manuais parece flertar com uma configuração maquinística da narrativa cinematográfica.

## A hegemonia da trama

Aristóteles (1999), mestre que tanto nos ensinou sobre a poética grega, era muito reducionista em suas prescrições para a criação dos personagens das epopeias e das tragédias. Dizia que os personagens estavam sempre a serviço das ações, da trama. A boa imitação (mimese) poética tinha como base uma sequência de ações humanas que poderiam ter acontecido, e não os seres humanos em si. Por isso, em sua análise de *Édipo Rei*, não critica o artificialismo dos mensageiros, que chegam sempre no momento exato para acrescentar uma informação importante e fazer a história avançar. Se esta se anima, ganha fôlego e segue em frente, não importa que o personagem seja apenas funcional e não tenha brilho próprio.

Além disso, nem a trama nem os personagens precisariam ser imitações da vida “como ela é”, no que a literatura chamaria, séculos depois, de naturalismo ou realismo. O teatro grego é uma idealização de ações e de seres humanos. Certa verossimilhança é desejável, e Aristóteles critica quando um personagem divino surge apenas para resolver a trama ou explicá-la. O “*deus ex machina*” é um sinal da inabilidade do dramaturgo para achar um bom final para a história, que deve se resolver por sua lógica interna (e humana). Essa verossimilhança está bem distante do realismo que domina o cinema contemporâneo, mas estabelece uma base sólida para as noções bem posteriores de “peça benfeita”, no teatro, “trama bem urdida”, na literatura, ou “roteiro bem estruturado”, no cinema (esta última tão cara a Syd Field e Robert McKee).

Muitos manuais de roteiro, em especial os norte-americanos, parecem bem aristotélicos. São centenas de páginas discutindo a estrutura narrativa e algumas poucas falando dos personagens. Mesmo os autores europeus, de modo geral, não gastam muito tempo e tinta com os personagens, apesar de o senso comum da crítica cinematográfica determinar que os filmes de seus países são, habitualmente, mais dependentes dos personagens (“*character-driven*”) do que da trama (“*plot-driven*”). Na verdade, o senso comum muitas vezes está errado. Um filme de Hollywood pode investir basicamente no desenho dos personagens, e uma obra europeia pode ser bem aristotélica e privilegiar o enredo.

A clássica oposição entre “personagens planos e unidimensionais” e “personagens redondos e multidimensionais” está presente

tanto nos manuais americanos quanto nos europeus. Fugir dos estereótipos, evitar os tipos e procurar contradições internas são conselhos muito comuns. Percebemos, contudo, que a discussão não costuma avançar muito além disso, pelo menos se comparada com o debate muito mais profícuo que acontece nos campos da dramaturgia teatral (Stanislavski, por exemplo) e da literatura (Antonio Candido, por exemplo). Muitas vezes, a maior preocupação com os personagens é que eles não “enfraqueçam a trama”.

É fácil constatar o quase desprezo ao desenvolvimento dos personagens em livros norte-americanos. No famoso *Manual do roteiro* (1995), de Syd Field, há 29 páginas (divididas em 3 capítulos) destinadas ao personagem, num total de 223. Em *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros* (2006), de Roberto McKee, o autor dedica 21 páginas ao personagem, num total de 386. *Teoria e prática do roteiro* (1996), de David Howard e Edward Mabley, livro com 403 páginas, tem míseras oito páginas para estudar especificamente o personagem. Em *Técnicas del guion para cine e television*, Eugene Vale gasta 12 páginas para falar dos personagens, num livro de 197.

Em *A jornada do escritor: estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas*, de Christopher Vogler, a situação é diferente, pois há 86 páginas que abordam os arquétipos (personagens típicos, que se repetem nos enredos), num total de 348. Em compensação, estes são tratados como simples peças de engrenagem de uma estrutura narrativa universal. São as funções dos personagens na trama que realmente interessam, e não sua força dramática individual.

Os autores europeus não mudam o placar do jogo. Em *O roteiro de cinema* (1989), o francês Michel Chion tem uma proporção de 19 páginas para personagens, em 282 no total. O italiano Umberto Barbaro, em *Argumento e roteiro*, dedica uma única página ao “herói” nas 130 de seu livro. Jean-Claude Carrière e Pascal Bonitzer, franceses, utilizam nove páginas de *Prática do roteiro cinematográfico* (1996) para um capítulo chamado “Personagens e acontecimentos”. Todas as outras 134 páginas são dedicadas a outros assuntos, e a trama tem destaque absoluto.

Inesperadamente, quem quebra um pouco esse paradigma são os norte-americanos Ken Dancyger e Jeff Rush. *Alternative scriptwriting: writing beyond the rules* (1995) tem seis capítulos (de um total de 19) em que os personagens são o centro do texto. São mais de 90 páginas, num total de 286. Dar um terço do livro para os personagens e

“apenas” dois terços para a trama é, realmente, propor um enfoque alternativo. No âmbito dos manuais, este parece ser o mais indicado para quem quer se aprofundar no estudo dos personagens cinematográficos. Ele é um verdadeiro estranho no ninho.

Em nossa opinião, portanto, duas limitações importantes e complementares impedem que o estudo da criação e do desenvolvimento dos personagens dos filmes atinja resultados mais convincentes: o caráter essencialmente técnico da grande maioria dos manuais de roteiro e a hegemonia quase universal da trama sobre os personagens. A partir de agora, vamos propor um modo radicalmente diferente de pensar esse estudo.

## O fardo da ignorância

Se um personagem cinematográfico é a representação de um ser humano – e quase todos são – antes de criar o personagem, é preciso entender, pelo menos um pouco, o próprio ser humano: sua natureza, seus comportamentos, sua psicologia, sua consciência. Os manuais de roteiro parecem partir do princípio de que esse entendimento é tácito, ou que a tarefa é grande demais para ser incluída na lista de capítulos do sumário. Talvez seja mesmo, se considerarmos o ser humano em sua integridade existencial, mas o que interessa ao roteirista é “apenas” o ser humano como modelo para ser representado.

A princípio, todos nós, quanto mais vivemos, mais sabemos sobre nossos semelhantes. O problema é que manuais de roteiro são, quase sempre, ferramentas de aprendizagem para jovens de 20 e poucos anos. O que sabem eles sobre os originais para fazer cópias minimamente verossímeis? Excetuando os gênios da raça, que sempre poderão nos contradizer, pois parecem apreender a essência da humanidade enquanto, com 16 anos, comem um prato de arroz e feijão, os demais jovens roteiristas têm a quase impossível tarefa de escrever sobre coisas que mal conhecem. O que propomos, portanto, é uma espécie de estudo aplicado do ser humano como modelo para a ficção, de modo que um personagem, se construído de acordo com algumas premissas básicas, adquira o “*status*” de humano.

Para limpar o terreno à frente: não nos interessa retomar o debate natureza vs. cultura (ou *nature x nurture*) na formação da personalidade e do comportamento humano. Ele está concluído, e

nenhuma das partes “ganhou”. Aspectos naturais são importantes; aspectos socioculturais, também. É claro, sempre haverá alguém disposto a discutir percentuais de influência. Matt Ridley, em *O que nos faz humanos: genes, natureza e experiência* (2008), afirma que a origem da nossa personalidade tem 40% de fatores genéticos, 10% de influências ambientais compartilhadas (família, por exemplo), 25% de influências ambientais únicas (histórico individual) e 25% simplesmente não podem ser determinados, pois é preciso considerar o erro de medição. Não sei se isso é verdade, mas é muito razoável e confortador pensar que um quarto de nossa personalidade está além do que a ciência pode medir.

Mesmo o biólogo Stephen Jay Gould, uma das vozes mais poderosas na tentativa de definição de uma “natureza humana” e inimigo declarado de posições demasiadamente determinísticas, geralmente identificadas com a noção de “gene egoísta”, de Richard Dawkins, admite:

O nativismo puro [...] leva uma teoria cruel e inexata de determinismo biológico, causa de tantas desgraças e da supressão maciça de esperança de milhões de pessoas que pertencem a raças, sexo ou classes sociais malvistas. Mas o nurturismo ou “empirismo circunstancial” pode ser igualmente cruel, e igualmente equivocado – como quando outrora, nos idos dias do freudianismo desenfreado, se culpavam pais amorosos de terem educado mal os filhos e de serem a fonte putativa de doenças mentais cuja origem hoje sabemos ser genética – pois todos os órgãos, inclusive o cérebro, estão propensos a doenças congênitas. [...] A solução, como todas as pessoas sensatas reconhecem, deve assentar-se num amálgama apropriado entre as posições da predisposição inata e da modelagem pelas experiências da vida (GOULD, 1977, p. 86).

Este sensato amálgama de Gould exige que usemos muitas ferramentas para entender o ser humano: ciências biológicas, ciências sociais, ciências psicológicas, filosofia e, é claro, a arte. Um cientista como Chomsky admite que sempre saberemos mais sobre o comportamento humano lendo romances do que fazendo experimentos, ou gerando imagens tecnológicas do nosso cérebro. Talvez isso seja verdade, mas quem disse que a ciência não pode compartilhar com a

literatura e o cinema (e suas respectivas teorias) a investigação da psicologia dos seres humanos? A interdisciplinaridade é, cada vez mais, a chave para solucionar problemas complicados. Freud, na Viena do início do século XX, costumava dizer que o escritor e dramaturgo Artur Schnitzler estava fazendo, nos campos literário e teatral, o mesmo que ele, Freud, fazia na fronteira científica: estudar a psique humana. E jamais disse que a ciência estava em vantagem ou tinha melhores respostas. Ora, se a ciência pode (e às vezes deve) ser artística, por que a arte não pode ser pelo menos um pouco mais científica? Não se trata de dar um caráter “tecnológico” ou “maquínico” à arte, e sim de levá-la para um diálogo com os aspectos verdadeiramente criativos da ciência.

## A representação do ser humano: darwinismo e suas derivações

Quase todos os manuais de roteiro falam da necessidade de criar um personagem “único”, diferente de todos os demais: “Fuja dos estereótipos!”, “Escape dos tipos!”, “Evite os modelos preconcebidos!”. Bons conselhos, sem dúvida. Mas eles parecem dizer implicitamente que há, realmente, um “modelo” de ser humano, ou pelo menos uma série de características humanas compartilhadas. Em outras palavras, o que nos faz “iguais” enquanto modelos para a ficção? Do que os roteiristas fogem quando se esforçam para que os personagens sejam sempre “diferentes”? Não estamos falando aqui de estereótipos de grupos sociais ou raciais – “os negros”, “os gays”, “as prostitutas” – que geram todo tipo de preconceito, e sim de um estereótipo (do grego *stereos* e *typo*, que poderíamos traduzir como “impressão sólida”) da espécie humana. Será que ele existe?

A ciência, ou pelo menos alguns ramos da ciência biológica, diz que sim. Há uma “impressão sólida” da espécie humana em nosso DNA. Há um conjunto de informações que são herdadas por cada indivíduo. Algumas dessas informações são bem particulares, e vão gerar diferenças (a cor dos olhos, por exemplo). Outras são bem comuns, e vão gerar semelhanças (ter duas pernas, por exemplo). Hoje, ninguém mais contesta essas semelhanças e diferenças físicas. A genética não é mais uma teoria sobre o modo como os organismos vivos são replicados estruturalmente. É uma verdade científica.

A situação fica mais controversa quando pensamos não em olhos e pernas, e sim em personalidade e comportamento. Existem excelentes livros que discutem essa relação com a seriedade e a profundidade necessárias, mas que evitam o jargão acadêmico. Sugiro, para todo roteirista, a leitura atenta de algumas obras de Michael Ruse (filósofo da ciência), Richard Dawkins (biólogo), Stephen Jay Gould (biólogo), Matt Ridley (biólogo), Jared Diamond (médico fisiologista), Richard Wright e John Horgan (jornalistas especializados em ciência que têm visões diametralmente opostas dos mesmos temas). Isso só pra começar, é claro. Não vou argumentar, como eles fazem. Vou, a partir daqui, simplesmente listar algumas de suas conclusões, agrupadas e sintetizadas a meu modo, procurando sempre escapar dos debates sobre os detalhes para concentrar a atenção sobre as verdades mais consensuais.

## Somos animais, mais precisamente primatas

Até a publicação de *A origem das espécies*, pelo biólogo britânico Charles Darwin, em 1859, essa afirmação era rara, quase sempre ridicularizada e sempre contestada. Darwin, porém, explicou nossa natureza animal com uma riqueza de argumentos impressionante. Embora algumas vozes ainda se levantem contra certos detalhes do processo de seleção natural – base para a formação das espécies, inclusive a nossa, conhecida como “*homo sapiens*” – não se fala mais em “teoria” da seleção natural. Ela é uma verdade científica tão sólida como a afirmação de que a Terra é redonda e gira em torno do Sol.

Somos animais da família “*Hominidae*”, e estamos aparentados, com grande proximidade, com outras espécies de primatas da mesma família: os chimpanzés, os bonobos, os orangotangos e os gorilas. É claro que também temos parentesco, um pouco mais distante, com outras famílias, mas é com essa turma (também chamada de “grandes primatas”) que temos mais coisas em comum. Eles são nossos primos-irmãos. Homens, chimpanzés e bonobos têm um ancestral comum, que viveu há “apenas” seis milhões de anos. Um roteirista de cinema poderia perguntar: e daí? E poderíamos responder: daí que, sendo um animal, o homem pode ter, e costumeiramente tem, comportamentos animais.

As ciências sociais, como a antropologia e a sociologia, pelo menos em seus discursos mais canônicos no século XX, simplesmente ignoraram esse fato. Para elas, o comportamento humano é derivado exclusivamente da cultura. Nossas personalidades, inclusive nosso posicionamento quanto aos gêneros masculino e feminino, são ditadas pela sociedade. Nascermos com uma “tábula rasa” em nosso cérebro, que vai sendo preenchida à medida que crescemos. Não há qualquer determinação da natureza para o que somos. Há quem ainda pense assim. Há livros que ensinam essa lição. Há intelectuais respeitados, como Margaret Mead e Simone de Beauvoir, que influenciaram milhares de pessoas a pensar assim. Mas isso, simplesmente, não é verdade. Ou pelo menos não é toda a verdade. Nossa animalidade tem consequências. Não admitir esse fato é, antes de mais nada, uma falta de humildade monstruosa.

A etologia é a ciência que estuda o comportamento animal. Konrad Lorenz é um dos pioneiros nesse campo. Num apêndice de *Os fundamentos da etologia*, dedicado ao comportamento humano e intitulado “Em relação ao *homo sapiens*”, Lorenz adverte que:

Nos humanos, o novo meio de comunicação por meio da linguagem sintética abriu possibilidades não precedentes não somente para espalhar e compartilhar conhecimento entre contemporâneos, mas também para transmiti-lo de uma geração para outra. Isso tudo significa nada menos que algo comparável à muita discutida herança de caracteres adquiridos. O conhecimento tornou-se hereditário (LORENZ, 1995, p. 436).

A importância desse fato é tremenda. Os homens são animais culturais, isto é, estão ligados numa sociedade por laços muito mais sofisticados que os outros animais. A acumulação do conhecimento provocou uma aceleração geométrica do seu processo histórico (ou “evolutivo”, depende do ponto de vista), fazendo do ser humano uma espécie muito bem-sucedida, pelo menos em relação à quantidade de ecossistemas que ocupa no planeta e à sua capacidade de consumir os recursos à sua volta.

Contudo, mesmo sendo o único “animal racional”, mesmo estando no topo da cadeia alimentar do planeta, e mesmo tendo capacidades tecnológicas em constante aperfeiçoamento, o ser hu-

mano continua sendo um animal. Compartilhamos várias características com nossos primos primatas, mas não só com eles. Na verdade, etólogos têm demonstrado que a observação de formigas, vespas e cupins pode ajudar a entender melhor a sociedade humana.

Na construção de um personagem ficcional, a consciência da animalidade humana por parte do roteirista pode ajudá-lo bastante a procurar nos personagens motivações instintivas, não racionais, e a perceber que, na resolução de conflitos, os personagens nem sempre escolhem o caminho mais fácil e lógico, porque as respostas para certas situações fazem parte de um passado que não é individual, e sim da sua espécie.

Cabe aqui mais uma advertência: sermos parecidos com primatas e com outros animais não significa que “sejamos naturalmente violentos”, ou que o sexo humano possa ser resumido a “um instinto animal a ser satisfeito”. O etólogo holandês Frans de Waal, depois de décadas observando chimpanzés e bonobos, assegura que a seleção natural é capaz de gerar tanto comportamentos agressivos (que podem incluir infanticídio e assassinato de um indivíduo por um grupo) quanto atitudes altruísticas (que podem chegar ao sacrifício pessoal pelo bem do grupo). Em *Eu, primata*, De Waal descreve interações entre chimpanzés que parecem ser um espelho da sociedade humana, com todas as suas glórias e misérias.

Barash e Barash ainda advertem:

É preciso uma arrogância extraordinária – para não dizer uma obstinada rejeição da vida real – para afirmarmos que somos qualitativamente diferentes do mundo animal. É claro que os seres humanos são muitas coisas para si mesmos e para os outros. Mas, na mesma medida de outras criaturas, nossas companheiras do mundo animal, as pessoas *também são* a maneira pela qual seus genes atingem suas metas (BARASH; BARASH, 2006, p. 142).

## Somos resultado da seleção natural, conforme descrita por Darwin

Nada faz sentido na biologia, a não ser pelo ponto de vista da evolução por seleção natural. Essa frase é, hoje, unânime entre os biólogos. Mesmo os que têm restrições a detalhes do darwinismo e de suas derivações contemporâneas (de base genética) não ousam atacar o princípio fundamental do autor de *A origem das espécies*. Numa determinada população, sempre há diferenças entre os indivíduos. No embate destes contra a natureza (o que inclui os indivíduos de sua própria espécie), os mais aptos a sobreviver e a se reproduzir acabarão transmitindo suas características para as gerações posteriores.

A evolução por seleção natural – uma ideia de beleza singela de fácil compreensão – pode ser testada cientificamente em todas as áreas de conhecimento. Ela é uma das ideias mais poderosas em todas as áreas da ciência e é a única teoria que pode seriamente reivindicar a condição de unificar a biologia (RIDLEY, 2006, p. 28).

Uma aptidão física – o pescoço mais comprido de uma girafa, para usar um exemplo clássico – é importante. Girafas com pescoços mais compridos serão capazes de se alimentar melhor, viver por mais tempo e deixar mais descendentes que girafas com pescoços mais curtos. Por isso, o traço “pescoço mais comprido” foi selecionado ao longo de muitas gerações.

Uma aptidão comportamental pode ser igualmente importante. Por exemplo: em culturas ocidentais,

[...] homens geralmente preferem as seguintes características femininas: lábios carnudos, nariz pequeno, seios grandes, circunferência da cintura substancialmente menor que a do quadril (a figura da ampulheta) e peso intermediário em vez de magreza ou obesidade. [...] Os atributos favorecidos estão associados à homeostase ontogenética, sistema imunológico forte, boa saúde, níveis altos de estrogênio e, especialmente, juventude: todas essas características juntas compõem a receita da fertilidade elevada (ALCOCK, 2011, p. 519).

Assim, num filme ficcional, um personagem masculino de 50 anos que se sente atraído por uma jovem saudável de 20 não está sendo “anormal”. Seria “anormal” se não se sentisse atraído pela jovem, e sim por uma anciã de 80, ou por uma mulher muito obesa da sua idade. É claro que uma anciã e uma obesa podem ter características particulares que as tornem atraentes para cinquentões específicos. Tudo é possível. A questão, para um roteiro de cinema, é distinguir um comportamento quase padrão de um comportamento não convencional.

Também é importante notar que, se o cinquentão for casado e decidir abandonar sua esposa por uma jovem de 20 anos, esta poderá dar o troco, num primeiro momento, saindo à procura de um amante bem mais jovem do que ela e que tenha grande beleza física. Mas normalmente só se casará com alguém que seja confiável (ou ao menos que pareça confiável). Quase sempre mais velho. Quase sempre com uma conta no banco maior do que a dela.

Essas não são opções racionais, pensadas, lógicas. São tendências comportamentais selecionadas por milhares de anos de evolução. Não significa que seus personagens são reféns dessas tendências, nem que estão absolutamente condicionados por elas. Mas significa que, normalmente, homens e mulheres são pressionados para agir assim por seus sentimentos. Nunca sabemos exatamente por que nos apaixonamos por alguém, mas basta ler alguns livros sobre evolução para que alguns mistérios sejam parcialmente desvendados. Se queremos personagens com emoções humanas, é bom saber que essas emoções foram, em grande parte, construídas biologicamente na história de nossa espécie, e que a seleção aconteceu, na maior parte do tempo, quando vivíamos como caçadores-coletores.

## Somos uma espécie sexuada

Há controvérsias sobre a origem do sexo. Sobre por que ele é utilizado por tantas espécies, que poderiam, quem sabe sem tantas complicações, escolher a reprodução assexuada, como fazem as amebas, por exemplo. Mas não somos amebas. Somos machos e fêmeas, biologicamente falando. Isso não impede que possamos nos enquadrar em mais alguns gêneros, psicologicamente falando. Para um roteirista, saber alguma coisa sobre esses “fatos da vida” é

fundamental. Saber que homens e mulheres têm, desde que nascem, mesmo que em condições culturalmente semelhantes, comportamentos bem diferentes. Se acreditamos que somos animais, se acreditamos que somos resultado da seleção natural, é quase inevitável (eu escrevi “quase”) que acreditemos também que

[...] as diferentes orientações de machos e fêmeas são perfeitamente compreensíveis. Um macho pode aumentar sua descendência acasalando-se com muitas fêmeas enquanto mantém afastados seus rivais. Para a fêmea, tal estratégia não faz sentido: acasalar-se com numerosos machos em geral não traz benefícios. [...] A fêmea prefere qualidade a quantidade (DE WAAL, 2007, p. 64).

Antes que minhas leitoras feministas organizem um protesto público contra a citação anterior (que não escrevi, mas que subscrevo sem medo), é bom insistir: há uma diferença abissal entre o que a ciência diz que “é” no mundo animal, e o que a cultura e a moral dizem que “deve ser” na sociedade humana. Machos humanos não têm qualquer justificativa biológica para acasalar-se com muitas fêmeas, nem as fêmeas humanas precisam ser sempre seletivas em relação aos machos. O que Frans de Waal está dizendo é que, normalmente, na maioria das espécies animais (e os *homo sapiens sapiens* são animais), os machos desejam acasalar-se com muitas fêmeas, enquanto estas procuram menor quantidade de parceiros, selecionando os melhores (provavelmente os que vão ajudá-las a cuidar da prole com mais eficiência).

O fato de o sexo entre humanos, depois dos preservativos e da pílula, ter como objetivo mais comum a diversão, e não a reprodução, não altera em nada essa tendência comportamental inata, que foi moldada evolutivamente ao longo de milhares de anos. Um (ou uma) roteirista que, ao construir um personagem do sexo masculino, dê para ele uma tendência promíscua estará inserindo-o no comportamento da maioria da sua espécie. Um (ou uma) roteirista que crie um personagem feminino promíscuo, que quer sexo com vários homens todas as noites, está se afastando da média comportamental das mulheres. Os dois personagens podem ser interessantes – o homem promíscuo e a mulher promíscua –, mas a sociedade

(que também tem uma compreensão inata dos sexos!) muito provavelmente verá o homem como um sujeito “normal” e a mulher como uma “ninfomaníaca”.

Falar de biologia na construção de personagens não é estabelecer normativas: faça isso, ou faça aquilo, porque nossos instintos assim determinam. É pensar em padrões psicológicos hegemônicos e o que acontece quando os personagens transgridem esses padrões. Um roteirista que tenha no sexo um de seus temas favoritos tem a obrigação de entender como ele funciona, assim como um roteirista de filmes de guerra tem a obrigação de entender como as armas e os exércitos funcionam. Para alcançar essa compreensão, é muito perigoso restringir a pesquisa aos documentários sobre a vida animal.

Frans de Waal conta uma história deliciosa sobre a documentação dos comportamentos dos chimpanzés e de seus primos-irmãos bonobos. As duas espécies, embora quase indistinguíveis fisicamente, agem de modos radicalmente diferentes em relação ao sexo. Simplificando ao máximo: chimpanzés usam a violência para obter sexo. Bonobos usam o sexo para evitar a violência. Contudo, é fácil ver filmes e programas de TV mostrando chimpanzés enfurcados, brigando, disputando posições sociais para conseguir um determinado acasalamento, enquanto ninguém assiste aos bonobos fazendo sexo muito mais cotidianamente para evitar brigas e disputas. Frans de Wall explica:

Na década de 1990, uma equipe de cinematografistas britânicos viajou às selvas remotas da África para filmar bonobos, mas parava as filmagens toda vez que uma cena “constrangedora” aparecia no visor. Quando um cientista japonês que auxiliava a equipe perguntou por que não estavam documentando nenhuma atividade sexual, responderam: “Nosso público não vai se interessar” (DE WAAL, 2007, p. 46).

A índole pacífica e erótica dos bonobos não combina com nossa noção estereotipada de índole “selvagem e violenta” do mundo animal. Esse é um dos perigos que um roteirista enfrenta ao usar ideias da psicologia evolucionista. A espécie *homo sapiens sapiens* está à mesma distância dos *pan troglodytes* (chimpanzés) e dos *pan paniscus* (bonobos). É preciso mais que uma tarde vendo documen-

tários da National Geographic e do Discovery, cheios de violência e quase nenhum sexo, para conceber um personagem a partir de supostas tendências comportamentais inatas.

## Conclusão: os caminhos à frente

As perspectivas do uso da biologia evolucionista para a compreensão da natureza humana, e por consequência, para a criação de personagens ficcionais no cinema, parecem muito ricas. Pretendemos avançar nesse estudo. Mas alguns cuidados metodológicos são necessários. Em *Os ovários de Mme. Bovary*, os autores, em certos trechos, adotam os ensinamentos de Darwin de um modo esquemático demais, técnico, quase maquinístico. É perigoso insinuar que Mme. Bovary não tem saída contra seus instintos. Os mesmos autores defendem que a literatura quase sempre é mais bem-sucedida “não quando está tentando analisar a condição humana, mas quando está demonstrando essa condição” (BARASH; BARASH, 2006, p. 148).

Ora, permitir à arte que apenas “demonstre” a condição humana (devido a um ato criativo supostamente instintivo) e que a ciência permaneça sozinha na condição de “análise” (por meio de procedimentos racionais) é estabelecer uma fronteira que é limitadora para as duas esferas discursivas. A ciência precisa dialogar com a arte, e esta tem muito a ganhar falando com a ciência. Demonstrações e análises, partindo de qualquer um dos campos, podem conviver na tentativa de entender o ser humano.

Defendemos que um roteirista, para criar um personagem ficcional de qualidade, com força dramática própria, que represente um ser humano em sua complexidade comportamental, deve estar consciente de que somos animais, mais precisamente primatas; de que somos resultado da seleção natural, conforme descrito por Darwin; de que somos uma espécie sexuada, o que tem implicações importantes em nossas vidas. Ele deve saber muitas outras coisas, que são estudadas em outros campos do conhecimento, como a história, a filosofia, a antropologia e a sociologia, mas estes campos são normalmente valorizados nas escolas, nas universidades e nos livros sobre roteiros de cinema. É a natureza, é o que está escondido na dupla hélice do DNA, e não a cultura, que está fazendo falta no ensino da dramaturgia cinematográfica.

## Referências

ALCOCK, John. *Comportamento animal: uma abordagem evolutiva*. Porto Alegre: Artmed, 2011.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BARASH, David; BARASH, Nanelle. *Os ovários de Mme. Bovary: um olhar darwiniano sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006.

BARBARO, Umberto. *Argumento e roteiro*. São Paulo: Global, 1983.

CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico*. São Paulo: JSN Editora, 1996.

CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DANCYGER, Ken; RUSH, Jeff. *Alternative scriptwriting: writing beyond the rules*. Butterworth-Heinemann: Focal Press, 1995.

DE WAAL, Frans. *Eu, primata*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. São Paulo: Objetiva, 1995.

GOULD, Stephen Jay. *Dinossauro no palheiro: reflexões sobre história natural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.

HORGAN, John. *O fim da ciência: uma discussão sobre os limites do conhecimento científico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. São Paulo: Globo, 1996.

LORENZ, Konrad. *Os fundamentos da etologia*. São Paulo: Editora da Unesp, 1995.

MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Curitiba: Arte e Letra, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. O andarilho e sua sombra. In: *Obras incompletas*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

RIDLEY, Mark. *Evolução*. Porto Alegre: Artmed, 2006.

RIDLEY, Matt. *O que nos faz humanos: genes, natureza e experiência*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RÜDIGER, Francisco. *Correspondência eletrônica com o autor*. Agosto de 2012.

\_\_\_\_\_. Humanismo, arte e tecnologia segundo Heidegger. In: *Fragmentos de Cultura*, Goiânia, v. 21, n. 7/9, p. 433-451, jul./set. 2011. Disponível em: <<http://seer.ucg.br/index.php/fragmentos/article/viewFile/2065/1300>>. Acesso em: 25 jul. 2012.

VALE, Eugene. *Técnicas de guión para cine y televisión*. Barcelona: Ge-disa, 1985.

VOGLER, Christopher. *A jornada do escritor: estruturas míticas para contadores de histórias e roteiristas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.