

Manual de Guionismo¹

João de Mancelos

Três capítulos do livro

Um guião é um manual de instruções

O mestre do suspense Alfred Hitchcock afirmou: “Para fazer um grande filme, necessita apenas de três coisas: um grande guião, um grande guião, e um grande guião”. Por certo, há algum exagero nesta frase: afinal, uma película não resulta apenas do argumento cinematográfico, mas também da escolha e da qualidade dos atores, adequação dos locais, fotografia, som e banda sonora, entre outros aspetos. No entanto, a máxima de Hitchcock tem a vantagem de chamar à atenção para a importância de um bom argumento, como base e ferramenta para realizar um filme de mérito.

Por certo, já teve oportunidade de folhear, ler ou mesmo de escrever um guião. Como a própria palavra indica, este tipo de texto constitui um “guia”. Ou, segundo o argumentista inglês Robert Edgar-Hunt, no livro *Screenwriting*, um “manual de instruções”: “Comunica aos atores o que devem dizer; informa o *designer* sobre o que tem de construir; diz ao técnico de som o que deve gravar; fornece ao realizador um guia para as cenas que é necessário filmar. É um instrumento para promover, rentabilizar e dirigir as energias criativas das outras pessoas. Pode contar quase qualquer tipo de história, e construir toda a espécie de mundos” (pág. 20).

Um argumento cinematográfico constitui essencialmente um texto, tal como um conto, uma novela, um romance, um poema ou a letra de uma canção. No entanto, o guião apresenta algumas características que o distinguem dos textos literários que referi e que é fundamental conhecer.

Em primeiro lugar, e se observar a mancha tipográfica, reparará que os guiões têm uma forma fixa no tipo e tamanho de letra, espaçamento e distância do nome do ator ou das falas em relação à caixa de texto. Tal permite à equipa de filmagens descodificar com facilidade as indicações, independentemente do país onde o argumento foi escrito. Ou o aspirante a guionista conhece bem essas regras, ou o seu original será impiedosamente rejeitado, sem direito a uma segunda oportunidade. Não se preocupe: no antepenúltimo capítulo deste livro, encontrará uma explicação simples das normas a adotar para este tipo de texto.

¹ Mancelos, João de. *Manual de guionismo*. Lisboa: Colibri, 1.ª ed. 2013; 2.ª ed. 2016.

Para além disso, os guiões são textos-base, suscetíveis de serem modificados por várias pessoas e entidades: os produtores, para poupar nos custos e rentabilizar os meios; os realizadores, para adequarem o argumento à sua visão artística, mesmo que isso implique cortar a cena que lhe levou uma semana a redigir; os atores, para ocasionalmente sugerirem outras falas para as personagens que encarnam, etc.

O seu amado guião pode ainda ser alterado por necessidade: por exemplo, se um ator ficar doente e não conseguir interpretar uma cena, ou se não for possível, por razões climatéricas, rodar no cenário previsto.

Tais alterações podem ser frustrantes para o guionista, que vê o seu trabalho modificado, por vezes a contragosto. Cientes destes constrangimentos, argumentistas como Woody Allen, Terrence Malick ou Jane Campion, optaram por dirigir os seus trabalhos, obtendo assim um maior controlo sobre a obra de arte final.

Neste contexto, é natural que você pergunte: mas, afinal, quem é o autor de um filme? É uma ótima questão, mas de resposta complexa. François Truffaut, Jean-Luc Godard ou Eric Rohmer, entre outros, acreditam que a autoria pertence ao realizador. Talvez por isso haja mais bichos com direito a uma estrela no passeio da fama do que argumentistas.

Outros pensadores rejeitam esta perspetiva e defendem o labor do guionista. No livro *The Schreiber Theory*, David Kipem afirma, sem rodeios: “Este livro constitui uma tentativa de derrubar essa teoria centrada no realizador, uma mixórdia de boas intenções, má-fé e lógica tortuosa, a que chamam *auteurism*, e substituí-la por uma forma de pensar o filme, focada no argumentista” (págs. 37-38). Pessoalmente, acredito que uma película constitui sempre um trabalho de equipa, com diversos autores, em que cada elemento contribui criativamente para o resultado final.

Apesar da sua utilidade evidente, será que um argumento é mesmo necessário para se fazer um filme? De facto, não. Há casos de películas experimentais em que o realizador prescinde propositadamente de um guião e vai filmando ao sabor do improvisado e das oportunidades. Por exemplo, o cineasta Kar-Wai Wong realizou o drama romântico *In the Mood for Love/Disponível para o amor* (2000), sem recorrer a um argumento.

Curiosamente, quando as autoridades chinesas pediram para ver o guião, mudou o local das filmagens de Pequim para o Camboja, Macau e Tailândia. No entanto, mesmo nestas situações, é preciso ter uma ideia geral do que se pretende fazer, ou os custos de rodagem podem derrapar.

No espírito do que afirmei acerca do trabalho de equipa, tenha em conta que, neste manual, aprenderá a escrever o chamado “guião literário”. Este não inclui ângulos de câmara, número de cenas, nem banda sonora, dados próprios do “guião técnico”. Tais referências devem

ser acrescentadas pelo assistente de produção, realizador ou outros — caso alguém tenha a feliz ideia de comprar o seu argumento.

Talento, técnica e trabalho

O que é necessário para escrever um bom argumento? No início de cada ano letivo, na primeira aula, costumo escrever no quadro estas palavras: talento, técnica, trabalho. São os três “tês”, como lhes chamo. Alguns alunos olham para estes termos interrogativamente, enquanto outros percebem, de imediato, que falo das qualidades essenciais a um bom escritor ou guionista.

O talento (seja ele para a poesia ou romance, para o guião ou texto teatral) nasce com cada um de nós e encontra-se gravado no código genético. É muito mais do que o jeito ou inclinação para as letras: trata-se dessa vontade irreprimível de escrever, que apenas se sacia ao pôr mãos à obra.

O talento, claro está, não se pode transmitir em curso algum, nem se aprende com a mera leitura de manuais. Se o leitor destas linhas não o possuir, sugiro-lhe que devolva de imediato este livro e recupere o dinheiro desperdiçado. Se, pelo contrário, sentir que foi feito para a escrita, que as ninfas e os faunos o escolheram, então, prossiga a leitura.

Outra qualidade fundamental reside no conhecimento da técnica. Imagine-a como um meio de transporte (uma bicicleta, por exemplo) que lhe permite viajar desde o ponto de partida de um projeto (ou seja, a ideia) até à obra de arte. Não basta desejar escrever um guião; é necessário saber como redigi-lo.

Ao longo deste manual, aprenderá *técnicas* para gerar personagens memoráveis; estruturar enredos cativantes; criar situações de suspense, que deixam o espetador com o coração nas mãos; manipular o tempo de uma história, de forma a torná-la irresistível.

No entanto, para escrever um guião de qualidade, não basta possuir o talento e a técnica. Ao longo dos anos, conheci numerosos aspirantes a escritores e a guionistas com vocação e até conhecimento dos métodos essenciais ao ofício das letras. Muitos começaram por se devotar, com entusiasmo, a um projeto. Depois, como corredores que perdem o fôlego nos primeiros quilómetros de uma maratona, desistiram. Nunca mais vi os seus nomes nas capas dos livros, nem nos créditos finais dos filmes.

Careciam de uma terceira qualidade, sem a qual nunca ninguém concretizará o seu projeto: o trabalho. Ou seja, o esforço, a disciplina, a capacidade de pôr mãos à obra — mesmo depois de um dia exaustivo no emprego, quando tanta gente prefere abrir uma lata de cerveja e sentar-se em frente à televisão ou ler uma revista.

A propósito do labor, recordo-me sempre da série *Fame/Fama* (1982-1987), que seguia, episódio após episódio, na minha adolescência. No genérico, a professora Lydia Grant, que não tinha papas na língua, advertia os alunos: “Têm grandes sonhos? Querem fama? Bem, a fama tem um preço. E é aqui mesmo que começam a pagá-lo: em suor”. Duas décadas depois, este conselho continua a ressoar na minha mente.

Um caso exemplar de esforço e persistência é o de Creighton Rothenberger, autor do argumento de *Olympus Has Fallen/Assalto à Casa Branca* (2013), um bom filme de ação. Numa entrevista à revista *Script*, Rothenberger explica o segredo do seu sucesso. Decidido a ser guionista, todos os dias se levantava às quatro horas da manhã, encontrando assim algum tempo para escrever, antes de ir para o emprego. Em 2002, obteve uma bolsa, Academy Nicholl Fellowship e, em breve, começou a laborar no guião com a esposa, Katrin Benedikt. De início, o casal tentou vender o argumento, sem êxito e, por isso, foi labutando noutros projetos. Até que, por fim, transcorridos nove anos, a Millennium Films comprou *Olympus Has Fallen/Assalto à Casa Branca* (2013), um sucesso de bilheteira.

Neste ponto, você pode perguntar: se possuir talento, vontade de aprender a arte da escrita e estiver disposto a sacrificar muito tempo livre, conseguirei singrar como guionista?

Infelizmente, não possuo uma bola de cristal, pelo que é impossível dar-lhe uma resposta afirmativa. Contudo, posso garantir-lhe que um escritor devidamente preparado está em melhores condições de enfrentar as exigências de uma produtora do que um que confia, ingenuamente, só no talento.

O mercado é competitivo e a procura de guionistas é escassa, sobretudo no nosso país, onde apenas existem alguns canais de televisão e escasseiam os apoios à sétima arte. Como explica Charles Deemer, no manual *Screenwright: The Craft of Screenwriting* (1998), mesmo nos EUA, uma nação vocacionada para o cinema, são submetidos a apreciação mais de cem mil argumentos por ano, mas apenas algumas centenas recebem luz verde (pág. 16). Outras estatísticas referem que só um em cada cem ou mesmo um em cada cento e trinta guiões é aceite.

Como no filme *Matrix/Mesmo título em português* (1999), dos manos Wachowski, você pode escolher o comprimido azul e rejeitar o desafio do guionismo. No entanto, se optar pelo comprimido vermelho, a sua missão será criar e partilhar sonhos com os espetadores do mundo inteiro. As histórias que inventar ficarão fixadas em celuloide e em memória digital, para poderem ser apreciadas agora e para sempre.

E se...?

Para penetrar no universo da fantasia, não existe uma fórmula, nem um feitiço, nem uma palavra-passe, como “abre-te, Sésamo”. Contudo, há uma questão incontornável, que qualquer escritor, em geral, e um guionista, em particular, deve saber pôr: “e se...?”.

Esta simples pergunta abre todo um leque de possibilidades na narrativa, quer para as personagens, quer para as situações. Seja uma melosa história de amor, ou o mais vibrante *thriller*, é necessário saber conjeturar, levantar hipóteses curiosas e, depois, escolher a resposta mais lógica ou criativa.

Mary Higgins Clark, a rainha norte-americana do suspense, autora de mais de quarenta obras de êxito, escreveu um artigo intitulado “Suppose? And What If?”, acerca do poder desta questão. No referido texto, Clark recorda que um professor lhe ensinou uma técnica interessante para desenvolver enredos, que ainda hoje utiliza. O método consiste em ler artigos de jornais e revistas acerca de acontecimentos diversos, selecionar os mais interessantes, e colocar duas perguntas fundamentais: “e se...?” e “porquê?” (pág. 13). Após ter vendido oitenta milhões de livros, Clark continua a usar este sistema para desbloquear a inspiração e encontrar ideias.

Numerosos filmes surgiram desta pergunta pertinente. Por exemplo: e se um gorila gigantesco e musculado se soltasse, semeando o pânico em plena cidade de Nova Iorque? E se um cientista talentoso descobrisse uma forma de trazer à vida dinossauros extintos há eras, e fizesse criação dos monstros antediluvianos numa ilha? E se um milionário propusesse, a um homem pobre, nada menos do que um milhão de dólares para fazer amor com a esposa dele? E se um bancário envergasse uma máscara antiga e enigmática e, repentinamente, se transformasse num deus nórdico da perversidade? E se o mundo que conhecemos fosse uma pseudorealidade criada por uma raça de máquinas inteligentes para nos controlar e iludir?

Por certo, o leitor não teve dificuldade em reconhecer, nestas conjeturas, a intriga de *blockbusters* como *King Kong/O mesmo título em português* (1933), realizado por Merian C. Cooper e Ernest B. Schoedsack; *Jurassic Park/Parque Jurássico* (1993), de Steven Spielberg; *Indecent Proposal/Proposta indecente* (1993), de Adrian Lyne; *The Mask/A máscara* (1994), de Chuck Russell, com o impagável Jim Carrey; e, por fim, *The Matrix/Matrix* (1999), dos manos Wachowski.

Estas películas pertencem a géneros tão diversos quanto o terror ou a comédia, passando pelo drama e pela ficção científica. No entanto, partilham algo: uma questão provocante (o tal “e se...?”) e fértil em respostas possíveis.

Em Hollywood, estas ideias promissoras são conhecidas por *high-concept stories*, e

facilmente conquistam produtores e realizadores, sempre sedentos de algo que soe a novo. Se o guião desenvolver de forma interessante a conjectura inicial, e se o filme possuir qualidade, não deixará de agradar ao público.

Como refere Paul Kooperman, no manual *Screenwriting: Script to Screen*, a questão “e se...?” pode desencadear uma torrente de outras perguntas: “E se o filme tiver lugar num supermercado? E se os funcionários forem zombies, que vivem uma existência medíocre e detestam os empregos — e, portanto, estão, metafórica e literalmente, mortos? E se a nossa heroína, Tanya, fizer compras com frequência nesse supermercado, mas um dia descobrir um dos funcionários na câmara frigorífica, sem rosto? E se esse zombie perseguir Tanya, porque esta desvendou o mistério? E se outros zombies decidirem fazer o mesmo? E se Tanya corre para o seu dentista, que a esconde, e juntos aceitarem a missão de livrar o mundo desses zombies? Contudo, e se descobrirem que existem demasiadas destas criaturas, porque qualquer pessoa que tenha desperdiçado a vida ou negado o seu potencial se tornou num zombie, incluindo as autoridades a que Tanya e o dentista se queixam, os amigos e até mesmo as famílias?” (pág. 25).

Conceber uma história desta forma pode tornar-se num jogo divertido. Porém não se esqueça de que as respostas podem ser criativas, mas devem seguir uma lógica de causa e efeito, por um lado, e de credibilidade, por outro. Como afirmou o poeta romântico inglês Samuel Taylor Coleridge, uma grande obra exige “a suspensão voluntária da descrença”. De facto, existe um pacto incontornável em qualquer obra de ficção: por um lado, o guionista, o produtor, o realizador, os atores, o cenógrafo, o diretor de fotografia, etc., comprometem-se a mentir bem; por outro, o espetador finge acreditar.

Para concluir, proponho-lhe três exercícios. Primeiro: liste alguns dos seus filmes favoritos e tente identificar a conjectura que esteve na sua origem. Algum dos argumentos se enquadra nas *high-concept stories*, que referi? Segundo: no centro de uma folha de papel, coloque a questão “e se...?”. Em torno da pergunta, pense e escreva várias respostas possíveis. Existe alguma que apresente mais potencial dramático? Qual rejeitaria? Qual a mais credível? Terceiro: use o método de Clark e, a partir de um artigo de jornal, imagine um desenrolar estimulante para uma história.

Sinopse

Manual de Guionismo é um livro indispensável a quem desejar escrever um argumento para curta ou longa-metragem, de televisão ou cinema. Inclui técnicas que levam o escritor desde a ideia à leitura final, passando pela construção das personagens e da intriga. Apresenta

numerosos exemplos, recorrendo a clássicos do cinema e a filmes recentes, a películas norteamericanas ou europeias. Propõe ainda exercícios divertidos, que podem ser feitos individualmente ou em grupo, dentro ou fora da sala de aula.