

# O caçador de sensações

Jorge Durán, roteirista de *Pixote* e Lúcio Flávio não vê relação entre roteiro e literatura, mas entre cinema e literatura.

FC - O que é um roteiro?

**Jorge Durán** - Há uma folha em branco, onde você pode desenhar, escrever um conto, uma idéia de um filme, uma notícia de jornal, uma adaptação de um romance. Você pode juntar todo o material de informação que quiser, mas quando essas informações se transformam em proposta de realização de um filme, elas perdem a forma original. Uma notícia de jornal é um assunto que leio mas tenho de esquecer. A idéia de um diretor, que às vezes é um romance, um conto ou um resumo falado, também não passa de mais uma informação. Quando alguém me diz que quer fazer um filme com essa ou aquela história, isso não significa que ali esteja um roteiro ou um filme. Ao começar a escrever qualquer texto, tenho na minha frente apenas uma folha em branco. E escrever para cinema é ser um caçador de ritmos, de tempos, cores, sonoridades, palavras, impulsos, dinâmicas sociais, conceitos políticos, noções de formas. Então, escrever um roteiro é pegar uma folha em branco e começar a escrever essas noções, é lidar com formas. A primeira intuição do que vai ser um filme parte do roteiro, que não precisa estar escrito, pode estar numa série de seqüências a serem filmadas ou, simplesmente, na cabeça do diretor. Não é a quantidade de páginas que qualifica um roteiro. Creio que o mais difícil é descobrir como vai ser o filme. Ao escrever um roteiro, tenho consciência de não estar escrevendo um texto para ser lido, de que a escrita é somente um código estabelecido para fazer o registro do que acredito ser possível transferir para a tela; ou seja, um roteiro é a materialização do desejo de algumas pessoas de dar forma a uma massa de informações, desejos, sonhos, visões, fantasias. É o desejo de criar uma estrutura narrativa.

FC - Para você, então, o roteiro não teria uma regra: uma idéia é apresentada e você a transforma livremente. A regra da construção de um roteiro seria portanto a maior liberdade possível, a transformação, e não a obediência à proposta do diretor ou do produtor.

**Durán** - Sim. O processo de escrever um roteiro é um processo de transformação: transformação do éter em palavras - que não são palavras, mas imagens; palavras que são cores; palavras que são sonoridade, espaços; frases que são

espaços; diálogos que não são diálogos, são apenas o tempo passando; estados de alma em forma de palavras, movimentos de alguém atravessando uma rua correndo. É criar uma aparência que, às vezes, bate na tela parecendo realidade. Mas acredito que a verdadeira realidade de um filme é o discurso secreto que todo roteirista ou diretor sabe que corre nas veias de cada trabalho. A aparência não é a realidade.

FC - Uma vez que o roteiro, nas suas palavras, é um mero código do que pode ser transferido para a tela, o que é a narrativa cinematográfica, e quão próxima está da literatura?

**Durán** - O único código que conheço para escrever roteiros é o das palavras, e eu também o uso. Mas não estou tentando fazer literatura. O que não significa que não goste de uma bela maneira de escrever para cinema: leia o roteiro do filme *A Guerra Acabou*. Mas estou longe da idéia de escrever ou fazer literatura. Um roteiro pode ser lido, mas na verdade é visto. Não estou interessado em que leiam o roteiro, prefiro que vejam o filme. Assim não vejo muita relação entre roteiro e literatura, mas sim entre o cinema e a literatura.

FC - Como é a narrativa cinematográfica no roteiro?

**Durán** - Quero escrever filmes. Para isto não há forma nem código preestabelecido. Cada filme é um filme, cada roteiro é um roteiro. Há uma metodologia de trabalho que sempre se repete, com algumas variações: no primeiro momento, fico tonto com a responsabilidade e também porque sei que será um investimento de muito grande energia. No primeiro mês, fico perplexo, fugindo da idéia. Não escrevo nada, apenas rascunhos, e leio muito, mas sempre sobre assuntos que não têm nada a ver com a idéia proposta. É talvez uma maneira de encontrar uma antítese que me permita medir as proporções do material com que vou lidar. E também uma forma de escapar daquele assunto que lá na frente vai me sugar e me absorver, e com o qual terei de me relacionar tão intimamente como com uma mulher. Uma relação muito profunda e intensa. É o "outro" - preciso me relacionar com ele, senão estou perdido. Isso gera angústia e culpa: a toda hora me pergunto por que não estou escrevendo. Mas sempre acontece que é nessa



*"Como se estivesse na corda bamba, sem muita consciência, como nos sonhos." Durán nas filmagens de Quilombo.*

fuga pelos livros, pela cidade, que aos poucos vão-se formalizando pequenas noções. Uma dia aparece um movimento, um rosto, um grito. Outro dia irrompem pessoas falando na sua cabeça: um sinal que se fecha, na esquina, quando você vai atravessar e, de repente, você tem o ponto de partida: "claro, só podia começar assim, Laura... não, Luisa... não, Mônica... não. Laura está atravessando na esquina quando... etc.". Enfim, o silêncio se rompe e o assunto toma conta de você. É nesse período em que aparentemente não se está fazendo nada que nascem as idéias do filme. Mas não é fácil, porque ninguém acredita que você esteja trabalhando, nem em casa, nem quem convidou você para escrever. A segunda etapa do processo é a escrita. Ao transferir para o papel a primeira intuição, as formas, os personagens, a sonoridade, a cor, vão se misturando, se transformando e a cada instante são algo novo. Sempre há um dado novo, uma descoberta que modifica o trabalho já feito. "Um rapaz está fugindo, alguém o persegue... Não há perseguidor, não há medo... Mas ele tem medo. O perseguidor não existe: perseguidor e perseguido são uma mesma pessoa, em busca de identidade, passado, futuro...". Mas na tela, aparecerão dois homens, um perseguidor e um perseguido. Os elementos vão se definindo, saindo das sombras. A procura de organizar uma

*Adoro trabalhar com tesoura e cola. Não uso durex porque ao descolá-lo arranco as palavras da folha. Cortar e colar me lembra a montagem. Permite ver o material em blocos.*

forma leva a um relacionamento profundo com o material. Isto pode tomar a forma de um roteiro ou de um argumento. Não faço distinção entre um e outro. Vou escrevendo, norteado por uma noção de forma. Não é muito importante essa distinção, o que importa é escrever, escrever sem tentar resolver todos os problemas de uma só vez. Importa a acumulação de informações.

FC - Mas, tradicionalmente, primeiro se escreve o argumento e, com base no argumento, se faz o roteiro.

**Durán** - Inventa-se regra para tudo, e elas são usadas arbitrariamente. Mas nada deve inibir, sempre deve prevalecer a forma livre de escrever. Em *Pixote*, por exemplo, apresentei um primeiro material contendo descrições minuciosas de planos, ao lado de depoimentos na primeira pessoa; era um texto de quarenta a cinquenta páginas, uma escrita algo errática, mas no conjunto, vibrante. É isso que faz nascer um roteiro. O que importa é a acumulação de dados, informações, idéias vibrantes. O que importa é a vida e o tempo. É a folha em branco e você. É a sua relação com a vida. É o que conta é o que vai sendo transferido para a folha em branco: idéias, cores, sons, noções de forma. Então, quando você já tem uma massa de informações, começa uma nova fase, uma fase delicada que eu chamo de "quente e frio", talvez a mais difícil do trabalho de escrever roteiros. Ao mesmo tempo em que tenho que viver uma relação intensa e profunda com o material, ao mesmo tempo em que estou *dentro dele*, tenho que ter uma noção clara do material *visto de fora*. Tenho que ser eu e os outros. Não posso me deixar seduzir inteiramente pelo que escrevo embora tenha que gostar do que estou escrevendo. Também não posso ser demasiado crítico. Enfim, é algo difícil que leva você a se repensar a cada dia. É por isso que digo que não existe uma fórmula para escrever, existem, sim, processos. Adoro trabalhar com tesoura e cola. Não uso durex porque ao descolá-lo arranco as palavras da folha. Cortar e colar, me lembra a montagem, permite ver o material em grandes blocos, manuseá-lo fisicamente. Com isso ganho tempo para sentir e para pensar. É muito prazeroso, é como fazer amor. Você vai-se integrando com aquela massa, recebendo estímulos dela, vai-se evitando, descobrindo ritmos, modulações. O filme começa a ser uma coisa intensamente viva. É neste momento que tomo as decisões mais difíceis; o diálogo já não importa, os personagens estão definidos. É agora que o filme se define enquanto unidade. Já não importa o que se diz, mas o tamanho do diálogo, as pausas, o tempo, as grandes transições. A cola e a tesoura significam o fim do trabalho e, nesse momento, tenho a sensação de ter visto o mesmo filme muitas vezes, com diferentes tempos, formas, idéias. Fico saturado e quero descansar. Às vezes me sinto vazio, seco. Deve ser um sentimento de perda muito forte. Mas logo não quero mais saber dessa história, nem o que vão fazer com ela. Houve um tempo em que me preocupava, mas hoje não. Hoje me preocupo em saber com quem vou traba-



*Perde-se tempo demais  
procurando a história capaz  
de estourar as bilheterias*



Cristiana Isidoro

*Jorge Durán, Paulo Flaksman, Cacá Diegues e Lauro Escorel Filho.*

lhar. É outro tipo de relação.

**FC** - Mas, de qualquer maneira, você deve ter a expectativa de ver seu trabalho bem realizado. Você não deve gostar de ver um roteiro seu virar um filme ruim.

**Durán** - Claro. Mas o que conta é você acreditar no seu trabalho. Porque você tem a escolha de aceitar ou não um convite. Mas não tem controle sobre a realização do filme. E nem eu tenho interesse nisso. Quer dizer, você tanto pode escrever um mau roteiro e o diretor transformá-lo num belo filme quanto o diretor pode estragar um belo roteiro, fazendo um filme sem interesse. Os personagens, as situações, o drama não vão me abandonar tão cedo, eles fazem parte da minha vida; por isso faço tudo para romper o cordão umbilical que os une a mim. O dia da estréia é um grande alívio.

Querida aproveitar e falar de uma outra coisa. É preciso reconquistar a capacidade de manter relações profundas com o cinema. É preciso valorizar novamente a criação pessoal, porque isso hoje está um pouco abafado pelos altos custos do cinema. Os realizadores estão meio perplexos com o processo econômico do cinema; perde-se tempo demais procurando a "história" capaz de estourar as bilheterias. Queriria lembrar que a economia do país já era um caos bem antes do cinema aparecer, continuará assim ainda por muito tempo, e não serão os cineastas que encontrarão a "fórmula" mágica - fora do contexto do país, ou dentro dele - capaz de salvar a economia cinematográfica.

**FC** - Você descreve um roteiro como se descrevesse um sonho. Em que medida o roteiro está próximo do sonho? E, ao escrevê-lo, você o enxerga colorido ou branco e preto?

**Durán** - Acho que, de tanto ver filmes em cores, a tendência é ver o roteiro também em cores. Quanto à questão do sonho, isso talvez ocorra porque tento trabalhar no limite da tensão. Escrevo como se estivesse na corda bamba, sem muita consciência, deixando-me levar, como nos sonhos. Preciso deixar que a escrita revele tudo o que tenho dentro de mim, sem pudores de qualquer espécie. Acho que o processo de escrever é um processo de despudorar-se. Às vezes é preciso permanecer lúcido. Por exemplo, no roteiro *O Rei do Rio* (uma adaptação da peça *O Rei de Ramos*), situei a ação entre 31 de março de 64 e 1978, na tentativa de estabelecer uma relação entre um personagem - um homem - e todos esses anos de vida nacional. Para isso pesquisei, li jornais, revistas, ensaios etc. O texto foi-se estruturando a partir dessa massa de informações. Por outro lado a precisão das informações recolhidas me permitia uma enorme liberdade no plano das emoções e sentimentos, no plano da dramaturgia; mas sempre sabendo que tudo nasce da minha capacidade de me relacionar com as situações que vou propondo. Tenho que me expor em cada instante do roteiro. O que devo perseguir é a minha noção de limite, e isto é estar na corda bamba. Não é todo dia que você se dispõe a ter uma conversa profunda e intensa

*Os processos valem tanto para o documentário quanto para a ficção. Os processos que você escolhe para escrever um roteiro são tão importantes como o próprio roteiro.*

com alguém. Escrever é para mim, hoje, agora, a cada instante, algo intenso.

**FC** - E essa relação intensa que você mantém com um roteiro é a mesma para um filme documentário e um de ficção?

**Durán** - Nunca roteirizei um documentário. Sempre roteirizei ficção.

**FC** - E tem diferença?

**Durán** - Não, acredito que não. As relações intensas com o trabalho não dependem disso. Acho que isso é mais am-

plô e tem a ver com o que você quer de você mesmo na vida. De uma certa forma voltamos a falar dos processos e eles valem tanto para documentário como para ficção. Os processos que você escolhe para escrever um roteiro são tão importantes quanto o próprio roteiro. O processo é o roteiro. Às vezes passo mais tempo refletindo sobre o pro-

*O que mais me preocupa não é se o meu roteiro é bom ou ruim, mas se o trabalho feito cumpre a intenção que tentei desenvolver. A relação entre o que pretendia e o que resultou.*

cesso que escolhi para escrever um filme, do que sobre o próprio filme, porque isso é consequência do resultado do filme.

**FC** - Como se sente ao ver personagens seus dilacerados pelo diretor; seqüências, que contribuem fundamentalmente para esclarecer certos comportamentos, que dotam as personagens de psicologia própria, descartadas ou desprezadas?

**Durán** - A relação é mútua. Assim como dou tanto e muito tanto o assunto proposto, o diretor também muda muita coisa, também dá muita coisa. Esse é um bom equilíbrio. Nem tudo o que escrevi funciona como o diretor quer. São duas percepções diferentes. Mas, em princípio, sinto que há uma troca prazerosa de transformações. Muitas vezes um diretor pode introduzir mudanças que não aprovo, mas pode fazê-lo de forma talentosa, que eu respeito. Ele deve sentir o mesmo quando recebe o material escrito, página por página. O que mais me preocupa não é se o meu roteiro é bom ou ruim mas se o trabalho feito cumpre a intenção que tentei desenvolver. Importa a relação entre o que eu pretendia e o que resultou. Porque é do que você conseguiu no último roteiro que você vai poder escrever o próximo. É a partir do ponto final do último trabalho que começa o seguinte. As perguntas serão as mesmas: o que é o cinema? O que é o homem? E o homem no mundo de hoje é o mais perfeito caos, cada um dentro de si mesmo, cada um com a sua capacidade sensorial, com a sua

maneira de olhar. Eu sei que minha percepção é uma coisa cultural e por isso quero libertar os meus sentidos, as minhas emoções - da forma menos colonizada possível. Preciso aprender a ver tudo outra vez, de maneira original. E, escrevendo, transmitir o sentimento de que não há uma maneira única de ver, que cada um pode ver as coisas de uma forma. E o que faz o cinema àquele homem que paga para ver um filme? Diz para ele "veja como na tela o mundo é arrumado, identifique-se comigo. Mesmo que haja guerra, fome, miséria, desamor, veja como o mundo é coerente, evidente e claro". E esse homem chega em casa com seus problemas e se sente caótico: "o caótico sou eu". Ele vê um "filme de amor" e descobre que o amor não se parece tanto com o que ele sente em meio ao caos e desamor em que vive, e aí fica com uma inveja desgraçada. Inveja daquele mundo perfeito e arrumado, mesmo nos dramas mais terríveis. O que eu quero dizer a esse homem é que a vida e o mundo são um perfeito caos, mas que é preciso viver e amar, não ter medo dos sentimentos contraditórios, da antítese e da tese que ele é, pois tudo fica mais fácil quando se tem consciência do próprio caos e o cinema ajuda a descobrir isso. Dar forma a essas idéias equivale a trabalhar com a metafísica no nível do inconsciente das

*Minha percepção é uma coisa cultural e por isso quero libertar os meus sentidos, as minhas emoções - da forma menos colonizada. Preciso aprender a ver tudo outra vez.*

peças. Não sou um inventor de recados; faça isto, faça aquilo. Não quero restringir o homem e seu mundo a uma identificação. Ela serviria para quê? A quem? E o cinema brasileiro está cada vez mais freqüentemente fazendo isso. Sinto falta do Cinema Novo, que enfrentava sem medo o homem, o caos reinante, conceituava o caos em todos os níveis. Hoje, acho mais necessário do que nunca acreditar na maturidade do espectador e fazer do cinema um gesto de maturidade e de criação.

FC - Para poder chegar a estabelecer essa conversa com o

espectador - dizer-lhe que ele não precisa identificar-se com você nem sonhar com o mundo perfeito que vê na tela, e que o importante é ele, com suas emoções e percepções - não seria necessário um elemento de identificação dentro do filme que levasse o espectador a interessar-se pela trama?  
Durán - Os personagens, no cinema, não me dizem mui-

*Identifiquei-me com uma pergunta. Identificar-me com o Klaus Kinski seria frustrante, porque, ao chegar em casa, eu procuraria meus índios para me ajudar e não os encontraria.*

ta coisa. Na maior parte das vezes, a maneira de narrar um filme é, para mim, o filme. Hoje, a identificação que quero sentir - e não sei se isso se chama identificação - é tentar compreender o que é um filme. Quero, eu mesmo, descobrir o filme, armar aquele jogo. Aquele tipo de filme que já vem todo organizado não me dá prazer. O tipo de identificação que busco está na organização do material, com as perguntas que, às vezes, algum personagem faz. Em *Fitzcarraldo* há um exemplo. Num dado momento, aquele homem, vendo os índios puxando o barco montanha acima, pára e pergunta: "Por que esses índios estão nos ajudando?" Essa pergunta foi como se mudasse o filme para mim. Deixei tudo de lado, parei de me interessar pelo personagem do Klaus Kinski, e o que passou a me interessar foram os índios. Não consegui mais parar de olhar para aqueles índios. Queria descobrir por que eles estavam ajudando o outro. Só assim pude sentir o filme e estabelecer uma relação dinâmica com o que estava sendo colocado na tela. Não se trata portanto de identificação com o personagem - o Klaus Kinski - porque a aventura dele - levar um barco para o alto de uma montanha - eu, de certa forma, já conheço. Identifiquei-me com uma pergunta, que despertou minha curiosidade na parte mais misteriosa do filme: os índios. Identificar-me com o Klaus Kinski seria frustrante, porque, ao chegar em casa, eu procuraria meus índios para me ajudar e não os encontraria.

(Entrevista a José Carlos Asbeg)