



A TORRE

JOÃO VITOR BIGNARDE METZNER GRILO

BAURU - SÃO PAULO
2014

JOÃO VITOR BIGNARDE METZNER GRILO

A TORRE

Trabalho de Conclusão de Curso em Comunicação Social com habilitação em Radialismo, apresentado à Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

Orientadora Profª Dra. Maria Angélica Seabra Rodrigues Martins

BAURU - SÃO PAULO
2014

JOÃO VITOR BIGNARDE METZNER GRILO

A TORRE

Trabalho de Conclusão de Curso em Comunicação Social com habilitação em Radialismo, apresentado à Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho".

BANCA EXAMINADORA:

Profª Dra. Maria Angélica Seabra Rodrigues Martins

Profº Dr. Glauco Madeira de Toledo

João Henrique Aurichio Crema

Bauru, 10 de fevereiro de 2014

AGRADECIMENTOS

À minha família pelo suporte e dedicação nesta, e em todas as etapas de minha formação;

Aos meus amigos, por estarem sempre comigo;

À minha orientadora, Prof^a Dra. Maria Angélica pelas incansáveis reuniões e por simplesmente acreditar em mim.

RESUMO

Este trabalho consiste na etapa inicial de uma produção audiovisual, a pré-produção. Aqui serão encontradas as pesquisas e os fundamentos necessários na construção de um roteiro para a televisão, mais especificamente o roteiro de um projeto de série, voltado a canais fechados e público adulto. O projeto fala sobre um aposentado que se envolve com um centro de torturas, em plena ditadura militar brasileira, e seus temas mais evidentes tratam da própria tortura, da clandestinidade, mas, sobretudo, relações familiares. Para atingir seus objetivos, esse aposentado oscilará entre a ideologia dominante da época, de direita, e paralelamente irá colaborar com um prisioneiro torturado, agindo conforme lhe for conveniente. Foram analisados os aspectos de heroicidade e ideologia ao longo do processo, bem como um estudo sobre o nível discursivo da semiótica.

Palavras-chave: herói, tortura, ideologia, série, breaking bad

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO -----	8
CAPÍTULO I - PROPOSTA -----	10
1. Proposta de Trabalho -----	10
2. Objetivos -----	12
3. Justificativa -----	13
4. Metodologia -----	15
CAPÍTULO II - PESQUISA -----	17
1. Período Histórico -----	17
1.1 Da Oposição ao Terrorismo-----	17
1.2 O Milagre Econômico-----	20
1.3 Das Profissões-----	21
1.4 Clandestinidade, Prisão e Tortura-----	24
2. Referências Audiovisuais -----	27
2.1 Pra Frente Brasil-----	27
2.2 Cidadão Boilesen-----	28
2.3 Anos Rebeldes-----	29
2.4 Breaking Bad-----	29
2.5 Outras Referências Menores-----	30
3. Mercado Brasileiro de Televisão -----	31
3.1 A Lei da TV Paga-----	31
3.2 A Crise na Criação-----	32
3.3 A Vez dos Seriados-----	33
CAPÍTULO III - FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA -----	36
1. Semiótica Francesa -----	36
1.1 Nível Fundamental-----	36
1.2 Nível Narrativo-----	37
1.3 Nível Discursivo-----	38
2. Discurso e Ideologia -----	39
3. Definição de Herói -----	40
CAPÍTULO IV - ANÁLISES -----	45
1. Nível Discursivo -----	45
1.1 Projeções da Enunciação-----	45
1.2 Temas e Figuras-----	48
2. Discurso e Ideologia -----	50
3. Sistema e Dominante -----	53
4. O Chamado à Aventura -----	54
5. As Marcas do Herói em Orlando Torres -----	55
3.1 Sacrifício e Moralidade-----	55

3.2 Herói Épico ou Herói Trágico?-----	57
3.3 Anti-herói-----	57
3.4 Ego-----	58
6. Breaking Bad-----	59
6.1 Concepção e Estética-----	60
6.2 O Herói em Breaking Bad-----	61
6.3 Breaking Bad e a Televisão-----	63
CAPÍTULO V - RELATÓRIO DE PRODUÇÃO-----	65
1. Concepção-----	65
2. Estória-----	67
3. O Piloto e o Estabelecimento de Conflitos-----	70
4. Tema e Premissa-----	73
5. Da Sinopse à Escaleta-----	74
6 Personagem-----	78
6.1 Protagonismo e Antagonismo-----	78
6.2 Personagens Coadjuvantes-----	82
6.2.1 Elena Torres Kiehl Shaermann-----	82
6.2.2 Zilma Rosa Guimarães Torres-----	83
6.2.3 Amir Álvares Ibrahim-----	83
6.2.4 Demétrio Vianna-----	84
6.2.5 Eurico Gentile Filho-----	84
6.2.6 Laura dos Anjos-----	85
6.2.7 Samuel Flores Luiz-----	85
7. Ambientação-----	86
8. Subtexto-----	88
9. Feedback - Pesquisa Focal e Brainstorm-----	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS-----	92
BIBLIOGRAFIA-----	93
APÊNDICES	
Apêndice A - Capa-----	95
Apêndice B - Projeto e Roteiro-----	97
Apêndice C - Fichas de Personagens-----	111
Apêndice D - Questionário Pesquisa Focal e Brainstorm-----	125
Apêndice E - Documentário "Os Eremitas"-----	126

INTRODUÇÃO

"A Torre" consiste em um projeto de série televisiva fundamentado em relações familiares no contexto da ditadura militar brasileira.

Este trabalho utiliza os processos metodológicos apresentados na construção de um roteiro para televisão, fundamentados em autores como Robert McKee (2006), Ellen Sandler (2008) e William Rabkin (2011), descrevendo detalhadamente as etapas que vão desde a concepção do projeto até a realização do último tratamento do texto.

A pesquisa sobre o período militar, que ocorreu durante um ano inteiro, utilizou-se de material teórico encontrado principalmente nas obras de Élio Gaspari, Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis, que abordam de maneira muito delicada os conflitos ocorridos dentro de âmbitos familiares, profissionais, de vida oculta pela clandestinidade, e de tortura e corrupção por parte de militares e simpatizantes do governo imposto, entre as décadas de 60 no Brasil, permeando a significação do que era fazer, ou ser de oposição nessa época.

Foram, também, entrevistados indivíduos residentes na cidade de Bauru, interior de São Paulo, que vivenciaram o período sob óticas diversas, entre eles o depoimento de um estudante, uma criança, um infiltrado no exército e um guerrilheiro urbano. Tais relatos constam em um documentário produzido para um colóquio na faculdade, "Os Eremitas", em alusão ao símbolo do velho ermitão que, munido de seu bastão e lanterna, luta contra a injustiça com que se depara em seu caminho. Este documentário encontra-se anexado em disco digital.

Em seguida, com a finalidade de complementar e aprofundar tanto a pesquisa como a verossimilhança da estória passou-se à análise do conteúdo exposto no roteiro piloto deste seriado. Fundamentado na semiótica francesa, apresentada aqui por Diana de Barros (1988, 2008), ocorre a observação em nível discursivo do texto. Há, ainda, um estudo sobre a figura do herói, explanados por Joseph Campbell (1990), Flávio Kothe (1987) e Christopher Vogler (1998). E, por fim, a análise das ideologias vigentes na ditadura, manifestadas no comportamento de cada uma das personagens principais e visualizadas a partir dos estudos de José Luiz Fiorin (1988).

Este projeto se pauta, igualmente, nos referenciais estéticos. Inspirando-se em obras que abrangem audiovisuais brasileiros que se passam no contexto histórico em questão, até seriados americanos atuais e influentes, tendo em "Breaking Bad", seu maior expoente, foi analisada a questão do herói nesta obra, bem como sua significância nos novos rumos da indústria audiovisual.

Por se tratar de um projeto voltado para a televisão fechada, aqui se encontra um breve estudo sobre o atual cenário brasileiro para a criação e veiculação de seriados, bem como o exercício da atividade de roteirização profissional.

A premissa de "A Torre" leva o leitor – e, posteriormente, a audiência - a acompanhar a saga de Orlando Torres, um mestre de obras aposentado que se envolve com um centro de torturas, em troca de dinheiro para sua família. Serão propostas questões sobre a moralidade do caráter e nobreza dos objetivos desse senhor, cujas ações terão impacto na vida de todos aqueles que são próximos.

Embora a pesquisa sobre a ditadura militar seja extensa, sua ocorrência na obra não é mais do que um pano de fundo, até o momento em que ela interfere diretamente na vida do protagonista, compelido a agir da maneira que melhor lhe convém.

CAPÍTULO I

PROPOSTA

1. PROPOSTA DE TRABALHO

Este trabalho trata da concepção de um projeto de série televisiva, visando, primariamente, à construção de uma estória em que as ações do protagonista provoquem consequências drásticas em sua vida, e na daqueles mais próximos a ele, de acordo com seu grau de envolvimento.

"A Torre", uma metáfora para uma casa em sítio abandonado, conta a trajetória de um mestre de obras aposentado, que a partir do adoecimento de sua esposa, acaba recebendo a proposta de transformar sua propriedade rural num centro particular de torturas de subversivos, denominados 'terroristas' durante o governo militar vigente, em troca de dinheiro para o tratamento médico e, por que não, uma sensível melhora em sua qualidade de vida.

Entretanto, após perceber a armadilha em que se envolvia, Orlando, o protagonista, fica mais próximo de descobrir o paradeiro de sua filha desaparecida, não podendo, portanto, se desfazer daquele esquema imoral e condenável tão facilmente.

Classifica-se este seriado como um drama familiar e político, e também como suspense, pois, mediante perigos reais, a esperança de uma saída satisfatória impera.

Pretende-se, assim, elaborar um projeto televisivo para o mercado audiovisual brasileiro, um seriado com treze episódios por temporada, com duração média de 45 minutos cada um, voltado a um público adulto, de 18 a 39 anos, mas podendo despertar o interesse de parcelas mais velhas da população, uma vez que vivenciaram o período.

É, também, das ambições deste trabalho, realizar um panorama sobre a ditadura militar brasileira e seu impacto na sociedade até os dias atuais, além de promover o contato de gerações posteriores com o período.

Não se pretende, entretanto, abordar um caráter transmidiático neste projeto, tão presente e recorrente nesta fase da televisão e das obras audiovisuais a ela vinculadas, uma

vez que o foco se dá, justamente, na construção e realização de uma estória seriada, não significando que esta não possa se estender para outras plataformas através de outros enredos, ou, até mesmo, de discussões sobre política e história.

Adiante serão apresentados tópicos que discorrerão sobre as formas de pesquisa adotadas, de fundamentações teóricas e suas análises, o processo de criação, e, por fim, a apresentação do projeto completo.

2. OBJETIVOS

GERAL

Elaboração de um projeto de série televisiva com 13 episódios ambientada no período militar brasileiro.

ESPECÍFICOS

1. Exercício da atividade de roteirização;
2. Causar impacto e identificação dos produtores - e da audiência - com uma série centrada em um personagem principal;
3. Relembrar o período militar e sua interferência na vida do cidadão comum, propondo discussões sobre temas controversos como tortura e corrupção.

3. JUSTIFICATIVA

Até quais limites um homem iria por sua família?

Adiciona-se a essa pergunta, o desaparecimento da única filha de um casal; a chegada inesperada de um bebê; a possibilidade de uma vida melhor por vias controversas; problemas familiares que começam a vir à tona. Tais conflitos inseridos no cenário da ditadura militar brasileira no início da década de 70.

O período militar vivido no Brasil de 1964 a 1985 foi marcado pela repressão política e social, resultando em diversos conflitos que marcaram as alas direita e esquerda, além da população ‘neutra’, condicionada pelo medo de sair de casa, de ser preso, de encontrar um “terrorista”, medo de perder a vida.

Sabendo desses impactos e inspirado pelo vigor que os seriados televisivos receberam nos últimos anos, realizar uma série ambientada na época da ditadura é uma maneira de resgatar a memória - nunca perdida, mas um tanto omitida - de um período conturbado, além do inusitado das ações e das escolhas, de acordo com o que as séries, especialmente as americanas, ilustram por meio de seus personagens, e que se traduzem em sucesso e audiência.

O contexto da ditadura militar, ainda, propõe grande apelo dramático e narrativo, pouco explorado na televisão brasileira, que recentemente ganhou fôlego com a promulgação da Lei 12.485/2011, cujo objetivo é o de promover maior produção e circulação de conteúdos televisivos. Ou seja, este nicho cultural no país está em franca ascensão.

A premissa geral deste projeto de série é o que um ganho súbito de poder e controle pode acarretar na vida do cidadão de classe média comum, e os impactos e escolhas que afetam não apenas a ele, mas todo seu círculo social ao redor, especialmente o familiar. A trama está inserida em um contexto duro, sombrio e extremamente difícil. Ao seu término o povo brasileiro encontrou uma saída, mas questiona-se o que teria ocorrido no âmbito individual, o que cada um assimilou desse período e que ainda hoje pode se manifestar em seu consciente/inconsciente.

Será através das escolhas que este texto procurará levar ao conhecimento das personagens a fundo, sendo o exercício dessa construção que leva o autor a realizar este trabalho.

METODOLOGIA

Este trabalho discorre sobre a fase de pré-produção de uma obra audiovisual. Aqui serão propostas algumas etapas que serviram de base para a construção do enredo, focando-se inicialmente no ambiente, para então prosseguir com os personagens. Partiu-se da pesquisa da época militar no Brasil como um todo, selecionando um determinado período de tempo considerado relevante. A seguir, foi estudada a significação de herói, a análise do texto em nível discursivo, as ideologias promovidas dentro do contexto da ditadura militar brasileira, e, por fim, a concepção de um roteiro televisivo. Ainda houve espaço para uma análise das referências que dialogam com "A Torre", bem como um panorama do atual mercado audiovisual brasileiro.

Num primeiro momento, o método aplicado na realização do projeto se pauta no procedimento histórico, analisando a sociedade no início da década de 70, apreendendo os dados mais importantes contidos nas obras de Élio Gaspari (2002) e Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luis Weis (1998); ocorreu também o método de procedimento indireto, relacionando esse período com a coleta de dados por meio de entrevistas com pessoas que vivenciaram o regime, tendo atuado ou não, contra a ditadura militar.

Terminada esta fase, foi definido o que se entende por herói, a partir dos estudos publicados por Joseph Campbell (1988, 1990), Flávio Kothe (1987) e Christopher Vogler (1998). Tais autores abordam estruturas que analisam o percurso do herói-protagonista durante sua jornada.

Em seguida, foram observados os procedimentos teórico-metodológicos apresentados por Diana Barros (1988), no tocante à semiótica, no intuito de se explicar a tematização e a figurativização do texto, e que constituem parte do nível discursivo, como base para se analisar as relações entre enunciador e enunciatário, que ocorre em pontos-chave do roteiro piloto, por meio do personagem principal, Orlando. A partir de José Luiz Fiorin (1988) observam-se, as definições de ideologia e discurso, devidamente relacionadas com outros personagens importantes do contexto e suas representações.

Paralelamente, este trabalho se pautou nos ensinamentos de Robert McKee (2006), William Rabkin (2011), Ellen Sandler (2008) e Richard Walter (2010) no tocante à criação de um projeto televisivo e na construção de um roteiro para uma série de televisão. Com os

dados de personagens e história rascunhados, passou-se à fase de argumentos, escaletas para, enfim, conceber-se o piloto deste projeto, e determinar outros tópicos como potencial de venda, o mercado atual brasileiro para séries e roteiristas, além, dos referenciais estéticos.

CAPÍTULO II

PESQUISA

1. PERÍODO HISTÓRICO

A construção desta pesquisa sobre o período histórico está aqui exposta em função dos atributos necessários para compor o ambiente, e os retratos de personagens que figurariam, pelo menos, ao longo de uma primeira temporada, em relação às ambições deste projeto de série para a TV.

São atenuados, portanto, o aprofundamento de questões governamentais; o modo de organização e operação da polícia e do exército, bem como o funcionamento de órgãos como o DOPS (Departamento de Ordem Política e Social), a Oban (Operação Bandeirantes), e os DOIs (Destacamento de Operações de Informações), entre outros. Não é do âmbito desta obra, também, o conhecimento extenso dos grupos de oposição e das relações entre si, bem como suas organizações de condutas internas. Omitiu-se a menção a importantes personalidades da época, tal como o controverso delegado Sérgio Fleury, e os heróis da resistência, a exemplo de Carlos Marighella, Carlos Lamarca e Frei Betto, para citar alguns.

A maior preocupação desta pesquisa é, portanto, construir um universo verossímil, com personagens possíveis, e que possuam referências em pessoas e situações reais. Respeitando, claro, os limites que a ditadura militar brasileira estabeleceu, tanto com relação ao exercício de quem era de 'direita', 'esquerda', e até a população neutra. O foco maior de todo este trabalho é, na medida do possível, destituir-se do viés político e, talvez, maniqueísta, pelos quais tantas obras audiovisuais abordam este período.

Desta forma pretende-se um olhar especial sobre a dita classe média intelectualizada, o cotidiano da prisão e da clandestinidade, além da iminência e realidade da tortura.

1.1 DA OPOSIÇÃO AO TERRORISMO

Segundo a passagem:

Assim como à esquerda se desenvolvera a ideia segundo a qual o dever do revolucionário era fazer revolução, criou-se à direita o entendimento de que os revolucionários de 1964 tinham o dever de erradicar o terrorismo, a subversão e até mesmo aquilo que denominavam de 'contestação do regime'. (GASPARI, 2003, p. 191)

Tem-se a impressão de que qualquer ato ligado à oposição era passível de punição, de muitas maneiras essa afirmação é correta. Dora Girelli, em seu depoimento para o documentário "Os Eremitas" (2012), obra deste mesmo autor para um colóquio, afirma que durante muito tempo, foi dominada pelo medo. Conta Girelli que "a imagem de terrorista era bandido, era gente que matava, era gente que era ruim.". Contudo, a teatróloga admite que, ao encontrar rostos conhecidos em cartazes de terroristas procurados, eram pessoas de bem. Vivia-se um período confuso.

Antes de partir para uma análise mais precisa sobre o que significa ser um terrorista, deve-se primeiro expor os grupos mais suscetíveis a essa classificação, ou seja, membros da classe média intelectualizada: estudantes politicamente ativos, professores universitários, profissionais liberais, artistas, jornalistas, publicitários etc. Há também, os setores oposicionistas de maior destaque no combate ao regime, como políticos profissionais do Movimento Democrático Brasileiro (MDB), a Igreja (desde a alta hierarquia até as pastorais e comunidades de base) e, ainda, as oposições sindicais e populares de modo geral.

Fazer oposição podia assumir uma infinidade de significados. De fato, as formas de participação e o grau de envolvimento na atividade de resistência variavam desde ações espontâneas e ocasionais de solidariedade a um perseguido pela repressão, até o engajamento em tempo integral na militância clandestina dos grupos armados – aqui, sim, uma definição mais próxima do termo "terrorista".

Entre esses dois extremos, ser de oposição incluía assinar manifestos, participar de assembleias e manifestações públicas, dar conferências, escrever artigos, criar músicas (...); emprestar a casa para reuniões políticas, guardar ou distribuir panfletos de organizações ilegais, abrigar um militante de passagem; fazer chegar à imprensa denúncias de tortura, participar de centros acadêmicos ou associações profissionais, e assim por diante. (ALMEIDA, WEIS, 1998, p. 327-328)

Tais envolvimento eram marcados pela incerteza e o medo de que qualquer coisa ruim pudesse acontecer aos oposicionistas do regime militar. Comenta Girelli: "Eu imaginava

(...) que ia ficar presa (...), que não se podia fazer nada.". Incomodava, igualmente, a maneira como a prepotência que o milagre econômico proporcionara a grande parte da população, o que incidia sobre a forma como conduzia sua vida, assim como o desinteresse geral em se informar sobre o destino dos desafortunados do regime, a partir do momento em que eles simplesmente 'desapareciam'.

O autoritarismo procura diminuir a participação política e autônoma, promovendo a desmobilização. Segundo o sargento Darcy Rodrigues, em sua entrevista para o documentário, os resistentes foram "compulsados" [*sic*] a tomar uma posição que fugia aos parâmetros normais da época: "Os partidos não existiam (...), sindicatos fechados, organizações estudantis fechadas, ou seja, não havia outra coisa a fazer, senão tomar uma posição mais radical contra aquele estado de forças.". Sendo assim, a resistência ao regime traz a política para dentro da órbita privada. Primeiramente, porque a atividade política só existiria se ocultada dos órgãos repressivos, na clandestinidade. Reprimida, a atividade política podia produzir consequências diretas sobre o dia a dia. "Pode implicar perda de emprego; mudança de casa; afastamento da família, dos amigos e parceiros; e, ainda, prisão, exílio, morte." (ALMEIDA, WEIS, 1998, p. 327)

Não raro, os extremistas, denominados 'guerrilheiros', seguiam um "Manual" de conduta, escrito por Carlos Marighella, um dos terroristas mais procurados do país. O texto ensinava que o guerrilheiro urbano "é algo mais que super-homem" (GASPARI, 2002, p. 143), uma vez que o indivíduo deveria ser capaz de suportar todo tipo de adversidade física, ser profundo conhecedor de técnicas de luta e defesa pessoal, bem como saber enfrentar qualquer espécie de terreno natural, além de aprender a se localizar com bússolas e outros tipos de instrumento, e, ainda, saber falsificar documentos "para viver numa sociedade que ele pretende destruir" (IDEM). Acima de tudo, o guerrilheiro era um amigo do Povo e da Liberdade, um revolucionário político, e ardente patriota.

Segundo Gaspari (2002), a luta das forças armadas fracassou porque não se lutava pela redemocratização; essa era apenas uma etapa para se alcançar o objetivo final de transformar o país em outra ditadura, e certamente socialista. O Brasil seria tomado por uma vanguarda revolucionária que alguns denominavam "Cubão". Ao contrário do que aconteceu com outras formas de resistência na Europa nazista e até na própria Cuba, as organizações de esquerda não tiveram, e nem buscaram, adesões fora de sua área de atuação. A sociedade podia até não

estar interessada em apoiar a ditadura militar, mas interessava menos ainda fornecer suporte a uma ditadura do proletariado. Isso se deve, em grande parte, à abordagem revolucionária - diga-se, violenta - das organizações.

Segundo afirma Ventura sobre os membros da classe média intelectualizada da época, havia a impressão de que: "não faziam outra coisa: mais do que fazer amor, mais do que trabalhar, mais do que ler, fazia-se política. Ou melhor, fazia-se tudo achando que se estava fazendo política. A moda era politizar (...). (VENTURA, 2006, p. 248).

1.2 O MILAGRE ECONÔMICO

O período de 1969-1974, o qual paira o estudo e a referência deste trabalho, abrange acontecimentos tais como ondas de cassação de mandatos e suspensão de direitos políticos, o estabelecimento da censura à imprensa e às produções culturais, as demissões nas universidades, o exagero da violência repressiva contra os grupos de oposição, armados ou desarmados. É o período de intensificação da tortura, dos alegados desaparecimentos e de supostas mortes acidentais. Em dezembro de 1968, foi decretado o Ato Inconstitucional nº 5, que viria a caracterizar o período, simultaneamente ao festejado "milagre econômico". O ato garantia ao Presidente da República o poder de estabelecer o recesso por tempo indeterminado do Congresso Nacional e de qualquer outro órgão legislativo em esfera estadual e municipal, além de cassar mandatos e suspender os direitos políticos de qualquer cidadão por dez anos. Poderia, ainda, ser realizado o confisco dos bens daqueles que fossem incriminados por corrupção. Não suficiente, o AI-5 suspendia as garantias individuais ao permitir que o *habeas corpus* perdesse a sua aplicação legal. Autoridades militares poderiam, assim, prender e coagir os cidadãos de forma arbitrária e agressiva.

A Copa do Mundo de 1970 foi transmitida ao vivo, um acontecimento que paralisou o país. Após a decisão, viveu-se uma espécie de carnaval em junho, e com o fôlego da vitória, o Brasil ainda passava por um ciclo de crescimento econômico inédito na história nacional. Os *slogans* promovidos pelo governo de um "Brasil Potência", ou dos adesivos "Brasil: ame-o, ou deixe-o" nunca fizeram tanto sentido.

De acordo com Gaspari (2002), contados os números, 9,5% de crescimento do PIB em 1969, 11% de expansão industrial, e inflação estabilizada abaixo dos 20%, provavam o aumento da qualidade de vida. Um ano depois, em 1970, o crescimento foi de 10,4%. A oposição, que em 1968 saía às ruas clamando por democracia e desenvolvimento, vira-se diante de um governo que oferecia ditadura e progresso.

Os ricos ficaram mais ricos, e os pobres não necessariamente mais pobres. Apenas trabalhadores rurais sentiram uma queda no salário mínimo; nas indústrias, o salário se mantivera em alta contínua. Entendeu-se que a ditadura era se não a causa, indiscutivelmente, a garantia de prosperidade. "O Brasil tornara-se a décima economia do mundo, oitava do Ocidente, primeira do hemisfério sul." (GASPARI, 2002, p. 208). Para a classe média, foi o tempo de melhorar de vida, de comprar Fuscas zero, e passar a televisão em preto-e-branco para a empregada, quando já se podia adquirir um televisor em cores.

O aprofundamento do autoritarismo coincidiu, então, com este surto de expansão da economia - o festejado "milagre econômico" - "que multiplicou as oportunidades de trabalho, permitiu a ascensão de amplos setores médios, lançou as bases de uma diversificada e moderna sociedade de consumo, e concentrou a renda a ponto de ampliar, em escala inédita no Brasil urbanizado, a distância entre o topo e a base da pirâmide social." (ALMEIDA, WEIS, 1998, p. 332-333).

Entretanto, enquanto o país presenciava seu milagre, a imprensa foi o único setor da atividade econômica que permitia - e também praticava - agressões à pátria.

1.3 DAS PROFISSÕES

No ramo profissional, a própria natureza do trabalho e as condições nas quais era exercido, tendiam a expor seus praticantes, de alguma maneira, à tentação ao oposicionismo e a determinar o tipo de oposição praticado. Em alguns casos, trabalho, política, e vida afetiva praticamente coabitavam, casos como os dos estudantes universitários, jornalistas e advogados que são acompanhados a seguir.

"Na universidade, ao mesmo tempo em que você está vendo um mundo diferente (...), você está vendo essa libertação na parte afetiva, e você cai num mundo de grande ebulição."

Este trecho do documentário "Os Eremitas" (2012), proferido por Clodoaldo Cardoso, expõe a situação que o jovem universitário encontrava ao ingressar numa instituição de ensino superior. O convívio e a proximidade de professores e alunos em instituições de elite, a exemplo da USP, era intensa, reforçada pela hostilidade ao regime. Já desde o ensino médio, os cursos da área de Ciências Humanas, em particular, seduziam os jovens, especialmente porque neles a vida privada e política se fundiam numa experiência única. Os jovens universitários, visando à contestação da ordem burguesa e do regime, expressavam-se pelo modo de falar, de se comportar e até de se vestir, cujo objetivo final, era o de transformar a sociedade.

Em sua paixão por mudar o país, os jovens encontravam no marxismo as razões pelas quais a esquerda ainda não havia se emancipado, e através da corrente buscavam novas soluções. Na concepção da época, a única forma de participar do processo de mudanças, era militar num desses grupos. No final dos anos 60, o clima de revolução foi eclipsado pelo vigor do AI-5, acelerando as detenções e violências institucionalizadas, demissões de professores e o ingresso dos estudantes mais radicais nas guerrilhas urbanas, embora no final não chegassem a lugar algum. "Não foram poucos os que desistiram da política ou 'desbundaram' (...) uns trataram de ter emprego e levar vida normal, outros foram fazer contracultura." (ALMEIDA, WEIS, 1998, p. 371).

Os jornalistas eram os únicos empregados de empresas privadas. A condição de ser assalariado inevitavelmente restringiria suas atividades subversivas. As empresas esperavam deles lealdade e propunham perspectivas na carreira, e isso colidia com seus projetos e práticas de resistência à ordem autoritária. A imprensa mudava drasticamente seu modo de organização, modernizando-se cada vez mais e decretando o fim de circulações menores, como os tabloides "O Pasquim", "Opinião" e "Movimento", pois a televisão era uma realidade cada vez mais acessível, e o jornalismo agora ganhava um marco com a estreia do Jornal Nacional em 1969.

Ser jornalista de oposição significava, na prática, ater-se a regras essenciais à profissão: informar e fazer pensar. Elas foram se tornando cada vez mais valiosas para a resistência democrática, à medida que a censura oficial, somada à censura interna, estreitava a variedade de assuntos publicáveis e a maneira de abordá-los. As determinações de chumbo do AI-5, combinadas à crença no milagre econômico, alienavam grandes parcelas da população

alfabetizada, da dimensão política sobre questões que lhe deveriam dizer respeito. "Desse modo, a oposição jornalística não consistia em outra coisa senão em querer transmitir ao público os fatos que contavam, com precisão e objetividade, e as diversas ideias que pudessem iluminá-los." (ALMEIDA, WEIS, 1998, p. 358).

A quem interessasse, caberia a missão de decifrar a informação camuflada ou distorcida pela autocensura. "Ao trazer dentro de si a denúncia do autoritarismo, as ideias e fatos divulgados conteriam também a semente da restauração democrática." (IDEM).

Por sua vez, os jornalistas filiados ao comunismo eram os mais organizados profissionais de oposição. Formados, davam a devida importância à ocupação de postos nas redações, de modo a formar redes de proteção recíproca que também visavam a gerar emprego para outros militantes e simpatizantes. De acordo com os autores, isso não significa que o seu ativismo fosse necessariamente mais combativo ou temido do que o dos colegas de outros ramos da esquerda. Dizem que suas figuras mais conhecidas no meio mereciam até a confiança dos donos de jornal. "Estes mantinham os "comunas" nos empregos, fingindo não saber aquilo que eles fingiam não ser." (ALMEIDA, WEIS, 1998, p. 357).

Sob o terrorismo do Estado, do pouco ofício que poderiam realizar, os "advogados valiam-se ao menos do tardio acesso aos seus clientes presos – consumada a fase de interrogatório e, quem dera, da tortura - para desempenhar a função humanitária de elo de ligação entre os presos e suas famílias." (ALMEIDA, WEIS, 1998, p. 339-340). Na prisão, a presença cotidiana de um advogado era indício de vida. O que representava um intervalo de alívio e de esperança para os cativos era sinônimo de pressão psicológica para quem advogava. No texto de "Carro-Zero", (ALMEIDA, WEIS, 1988) conta-se das ameaças de oficiais da polícia e do exército contra advogados, que, se não conheciam o mesmo destino de seus clientes, conviviam com uma série de intervenções como correspondências rasgadas, telefonemas grampeados e o medo crescente de que qualquer mal pudesse se estender a seus familiares. Comum, o autoexílio era uma alternativa prática e viável.

Que poderia ser mais político e corajoso colocam os autores, que "se empenhar em desmascarar as farsas montadas pelos órgãos repressivos e sacramentados em documentos oficiais das Forças Armadas?" (ALMEIDA, WEIS, 1998, p. 341). Tratava-se, ao mesmo

tempo, de desvendar a verdade sobre casos específicos de "desaparecimentos" e assim expor a verdadeira face da ditadura.

Os empresários em geral, por sua vez, tinham algo além de interesses econômicos em jogo para não aborrecer os generais com cobranças "por mais democracia, liberdade de pensamento". Eles estavam convictos do poder da chamada "nova ordem mundial" desde que a guerra fria aportara no continente. Com a adesão de Cuba à ordem soviética, os empresários compartilhavam com os militares a certeza de que a democracia brasileira, imatura e despreparada, estava na mira do movimento comunista internacional.

1.4 CLANDESTINIDADE, PRISÃO E TORTURA

Acerca do despotismo dessa época, afirma Gaspari (2002) que no saguão dos elevadores de um centro policial, havia uma placa com os dizeres "Contra a Pátria não há direitos".

A lógica desse pensamento se dá na concepção de que o país está acima de tudo, portanto qualquer defesa vale contra quem o ameaça. O conceito embasa a estratégia da época: "havendo terroristas, os militares entram em cena, o pau canta, os presos falam, e o terrorismo acaba." (GASPARI, 2002, p. 17)

Enquanto de um lado, os debates políticos ocorriam dentro da segurança das casas; de outro a paranoia imperava ao "olhar com atenção aos carros parados nas imediações, antes de entrar em casa; tentar driblar a censura nas redações ao escrever a notícia (...), saber onde estava preso algum suposto desaparecido; ouvir relatos do cárcere e torcer para não acabar ali." (ALMEIDA, WEIS, 1998, p. 334). Era comum que se mudasse de casa, de cidade, até de nome. A vida como era conhecida, de trabalho ou estudo, de conviver com parentes e amigos, era o que se sacrificava em nome da clandestinidade. O sustento vinha da organização, cuja fonte eram os bancos e os quartéis militares, onde estavam as armas. "Enquanto fosse possível, fingia-se levar uma vida normal para aplicar a curiosidade alheia. Depois, nem isso, submergia-se de vez." (ALMEIDA, WEIS, 1998, p. 376)

Quem partia para a clandestinidade, independente do motivo, passava a viver dentro da organização, em todos os sentidos, confinado dentro das casas, relacionando-se quase que

exclusivamente com outros companheiros. Conviviam com armas, equipamentos gráficos, material de propaganda, e deviam estar sempre prontos para abrigar quem a organização enviasse, com o dever de não levantar nenhuma suspeita. O mais difícil e imprescindível era construir um cenário de normalidade, fingindo ser bom estudante ou membro de uma família que cumpria suas funções sociais normais, mantendo relações cordiais com vizinhos e senhorios. As relações entre os membros estavam sujeitas à imensa instabilidade do abandono repentino.

O cotidiano na clandestinidade se resumia à complicada tarefa de manter contato com outros militantes, de outros aparelhos, a fim de marcar reuniões, transmitir informações e planejar ataques. Fazia-se também a reconstituição dos quadros da organização, que eram rotineiramente dizimados pela polícia. Os contatos se davam em lugares públicos, os chamados "pontos".

Cobrir um ponto era sempre um risco, pois não havia a garantia de que o companheiro iria aparecer, e, no caso de captura e interrogatório, a polícia poderia estar por perto, preparando uma emboscada. Entretanto, poucos militantes tiveram atuação clandestina durante todo o período militar. A conclusão do estilo de vida se dava por morte, prisão, ou pelo abandono voluntário do autoexílio, ou então do "desbunde", retornando a uma rotina normal.

A decisão de cair na clandestinidade não parece ter sido difícil, em especial para os que a tomavam pela primeira vez. Sair dela espontaneamente, ao contrário, era um ato imerso em dilacerações morais. A solidariedade com os que ficavam, com os que já estavam presos, e a memória dos que haviam morrido tornavam excruciante a escolha entre continuar e partir. (ALMEIDA, WEIS, 1998, p. 386)

Ser preso, portanto, era um risco a que se expunham todos os que, de alguma forma, faziam oposição ao autoritarismo, incluídos aí os que não eram nem a favor, nem contra o regime, mas ainda assim detidos e maltratados, antes que alguém percebesse o engano. A prisão, então, era uma possibilidade ao mesmo tempo esperada e surpreendente, uma sombra no cotidiano de cada um. O detento ficava incomunicável e totalmente à mercê dos captores. Na melhor das hipóteses sairia dali sem grandes danos, mas violado, com a memória ocupada pelas súplicas, urros e insultos que atravessavam as paredes. Na pior das hipóteses, viveria no

limite, uma experiência de medo, dor, desespero e também de luta incansável pela sobrevivência.

No documentário "Os Eremitas" (2012), Carlos Pittoli declara, após chocante relato de tortura, que havia chegado a um ponto em que não se importava mais com a própria vida. Após seis meses incomunicável, ninguém desejava a morte simbolizada por um ato de coragem, principalmente porque não havia mais perspectiva, ou qualquer tipo de valor. "Ainda que a certa altura a mente prefira a morte à confissão, aquele corpo dolorido se mantém vivo, permitindo o suplício. A dor destrói o mundo do torturado ao mesmo tempo que lhe mostra outro, o do torturador, no qual não há sofrimento, mas o poder de criá-lo." (GASPARI, 2002, p. 41).

O que faz da tortura um trunfo, é que ela realmente funciona. Oficiais do Estado e os torturadores em questão valiam-se da ferramenta da tortura em determinados momentos, contra certas ameaças, para atingir objetivos específicos. Os primeiros acreditavam que o fim da prática cabia a partir de suas decisões - e os torturadores também. Desse conflito, nascia o poder que os oficiais utilizavam em defesa do Estado; para os torturadores, no entanto, significava a perda desse mesmo poder e é essa minoria que despreza o ato tido como imoral, que o põe em funcionamento.

Para funcionar, o porão expande-se além das fronteiras de sua clandestinidade. Ele precisa de diretores de hospitais, médicos e legistas dispostos a receber presos fisicamente destruídos, fraudar autos de corpo de delito e autópsias. Outro vínculo natural surge nas fimbrias da plutocracia, junto à qual a máquina de repressão vai buscar dotações extra-orçamentárias. Por mais que esse serviço seja conduzido com discrição, sua mecânica acaba fazendo que apareçam tanto o empresário prestigiado na sua comunidade em função das conexões que montou no porão, como o torturador que pretende se transformar em homem de negócios. (GASPARI, 2002, p. 29)

A mudança para o presídio pode ser comparada como um trânsito do Inferno ao Purgatório. Em primeiro lugar, significava que os órgãos de segurança reconheciam que eles estavam presos. O fim da fase de incomunicabilidade era uma garantia de vida e, possivelmente, o término do suplício físico. O que fazia a experiência ser um pouco mais suportável, era a solidariedade para com os outros presos, seja num gesto ou mensagem de carinho, ou compartilhando frutas e remédios. Até a relação com carcereiros e funcionários menores podia ser decisiva, na troca por informações, cartas para a família, alimentos, itens

de higiene etc. Era ainda ter a permissão de receber visitas, de dormir numa cama com lençol, cozinhar a própria comida, tomar banho de sol, ouvir rádio e assistir TV, de receber livros e revistas - ainda que às vezes os censurassem ou os retivessem. Ao mesmo tempo, ainda que com a atuação dos advogados, a perspectiva era a de passar anos na cadeia.

2. REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

2.1 PRA FRENTE BRASIL

O filme "Pra Frente Brasil" (1982), dirigido por Roberto Farias, trata de um equívoco cometido pela polícia da época, que prende e leva à tortura um homem inocente, afirmando que ele conspira contra o governo, o que traz grande angústia aos familiares e pessoas próximas, principalmente à esposa que tenta, em vão, localizá-lo durante todo o filme.

A obra aborda uma das questões mais pertinentes ao contexto militar: sequestros efetuados pelo governo para interrogar e desaparecer com suspeitos de movimentos subversivos. Jofre, personagem de Reginaldo Faria, é um simples trabalhador que, ao desembarcar no aeroporto de Galeão, divide o táxi com um desconhecido, no horário de *rush*. O veículo passa a ser perseguido pela polícia e Jofre acaba sendo sequestrado sem motivo aparente. Levado a um cativeiro situado num sítio no interior fluminense, ele é questionado e torturado a respeito do homem com quem esteve no táxi, morto ainda no carro. Jofre alega que a única coisa que sabia do companheiro era seu nome, Sarmento. Os torturadores não acreditam, julgando-o mais um comunista que não quer trair seu grupo.

O contexto do filme é o período durante a Copa do Mundo de 1970, evento que afasta a população alienada das questões políticas do país e dialoga com o conflito vivido pela família em busca de Jofre. Antes apoiadores do governo do General Médici, a investigação feita pela mulher e pelo irmão dele, ao acionarem a polícia, encontram informações discrepantes a respeito do paradeiro do desaparecido. A história termina sem nenhuma resposta satisfatória e Jofre encontra um destino trágico.

A atmosfera tensa que o filme traz, sobre questões não respondidas e angústia familiar, é o maior empréstimo feito em "A Torre". "Pra Frente Brasil" questiona a credibilidade da

polícia, a posição da verdade, e insinua o que acontecia aos militantes de grupos de oposição, e também com quem nada tinha a ver com os fatos.

2.2 CIDADÃO BOILESEN

O documentário "Cidadão Boilesen" (2009) dirigido por Chaim Litewski conta a trajetória de vida de Henning Boilesen, importante administrador de empresas na década de 60 e que, conforme apontam os fatos, colaborou diretamente no financiamento e realização da tortura no período, até ser morto em 1971.

Os entrevistados relatam diversos momentos compartilhados com Boilesen, formando uma personalidade paradoxal: de marido e pai dedicado a cruel torturador, em nome do entretenimento. Sua trajetória começa quando arrecada uma quantia em dinheiro, junto de outros empresários, para a criação da Oban, setor da polícia com função específica de combater a guerrilha urbana que se opunha à ditadura militar. O documentário também trata de sua infância na Dinamarca, seu anonimato nos dias de hoje, e realiza uma breve investigação sobre as circunstâncias de sua morte, provavelmente causada por vingança. Se por um lado havia família e amigos defendendo sua personalidade nobre, do outro, próprios agentes da Oban denunciavam seus feitos.

"Cidadão Boilesen" adota um tom humorístico, com músicas agitadas, referentes à época em questão. Simulando um não partidarismo, o diretor propõe aqui uma alternativa à pieguice de depoimentos chorosos e emotivos, exaltando cada um dos pontos de vista e as figuras a eles associadas.

"A Torre" encontra o coração de sua história neste documentário, ao tratar da atividade de um grupo de empresários que, em colaboração com a polícia, instala um cativeiro na zona rural de São Paulo, aparentemente com a finalidade de suposta justiça para o país.

Causa espanto a veracidade desse tipo de situação que ocorria de forma dissimulada entre membros da sociedade brasileira da época. Pretende-se assim, incomodar, e despertar a curiosidade do público ao realizar este projeto.

2.3 ANOS REBELDES

"Anos Rebeldes" (1992) minissérie produzida pela Rede Globo, e com autoria de Gilberto Braga, relata a influência da ditadura militar sobre um grupo de jovens na década de 60. Protagonizado por Malu Mader no papel de Maria Lúcia, e Cássio Gabus Mendes no papel de João Alfredo, a história gira em torno do casal: ela, uma moça de classe média, cujo maior sonho era ter um quarto próprio; e ele, um jovem cujo interesse por política e o envolvimento com movimentos de esquerda só aumenta com o passar dos anos. Para completar, há a figura de Edgar (Marcelo Serrado), cuja função serviu para compor o triângulo amoroso entre eles.

A mensagem de "Anos Rebeldes", no contexto do impeachment de Collor, propondo a necessidade de mudar os destinos do país. Entretanto, a minissérie retrata os conflitos do período sem se aprofundar em questões importantes como tortura, prisão, ou perseguição. Quando tais fatos ocorriam, eram apenas mencionados, deixando a carga dramática por conta de Maria Lúcia, que sofria ao ver João envolvido com aquela situação e uma cena ou outra protagonizada por Heloísa (Cláudia Abreu), o personagem com o melhor arco, em sua defesa pela democracia.

Portanto, "Anos Rebeldes" serve como contraponto a este projeto. Em tempos atuais, em que a decisão moral dos personagens e suas ações assim justificadas são a tradução de um bom drama, não há espaço para enredos planos e convencionais; dessa forma, acredita-se que a exploração dramática que o período militar brasileiro possui é muito vasta para ser exibida, daí o fato de a minissérie ter recebido tanto destaque por meio de um triângulo amoroso torna-se um tanto incoerente. Em outras palavras, os horrores da ditadura militar, ao interferir diretamente na vida de um personagem, pedem para que ele reaja de alguma forma - não adotando posicionamentos neutros.

2.4 BREAKING BAD

O seriado norte-americano "Breaking Bad" (AMC, 2008) mostra a degradação moral de um pacato professor de química, que se transforma num poderoso traficante de metanfetamina. Suas ações, antes realizadas para custear o futuro e o bem-estar de sua

família, uma vez que sua morte por câncer estava próxima, revelam, aos poucos, os verdadeiros desejos de Walter White: ser reconhecido pelo que faz, e, finalmente, estar no comando de um grande império. Diversos são os fatores que levam Walt a tomar sua decisão de entrar para o mundo do tráfico, como a propensão, ou escolha, de ir para o 'mal', nos quais este trabalho foi inspirado, fornecendo elementos que contribuem de forma incisiva para o impulso inicial das ideias de “A Torre”.

Embora ainda não se pense num arco totalmente negativo para Orlando Torres, é a sujeição e a propensão ao 'errado' que se deve considerar. Em sintonia com Walt, Orlando também se identificará com o poder e o comando, entrando em um túnel aparentemente sem saída, além de arrastar consigo vários dos envolvidos em sua vida. De outro modo, enquanto "Breaking Bad" tem em Walt um personagem que pode ser interpretado universalmente, este projeto retratará um momento histórico do Brasil e, conseqüentemente, seus personagens assumirão características e ações condizentes com o período.

O peso de "Breaking Bad" se mostra tão efetivo neste trabalho, que suas diversas influências serão descritas adiante.

3. OUTRAS REFERÊNCIAS MENORES

Para auxiliar a compor a trama e a ambiência de "A Torre", bem como questões que surgem no decorrer do enredo, outras referências podem ser destacadas:

"A Morte e a Donzela" (1994 - Roman Polanski) é a transposição cinematográfica da peça teatral de Ariel Dorfman e trata do aparecimento de um misterioso homem no meio da noite em uma cabana, cuja proprietária acredita ter sido ele o homem que a torturou anos antes, e agora pretende fazer o mesmo com ele. É uma obra sobre vingança, mas, sobretudo, que enfoca a incerteza. Teria sido ele realmente seu maior carrasco? O que fazer diante de uma situação dessas?

"Batismo de Sangue" (2007 - Helvécio Ratton) é o relato de Frei Betto sobre o convento de frades dominicanos que se torna uma forte resistência à ditadura militar brasileira. Baseado em fatos reais, é um filme sobre a cruza da tortura e o peso do exílio e da clandestinidade.

O seriado americano "The Walking Dead" acompanha um grupo de sobreviventes de um apocalipse zumbi. É possível fazer uma analogia com a "A Torre" onde o ambiente, tomado por mortos-vivos assemelha-se ao contexto da ditadura, sendo as decisões tomadas por Rick, o personagem principal, e que resultam no destino dos membros do grupo, semelhante ao que Orlando Torres procura fazer para atingir seus objetivos dentro de seu sítio de tortura.

4. MERCADO BRASILEIRO DE TELEVISÃO

4.1 LEI DA TV PAGA

Em 2011, foi promulgada a lei 12.485, considerada o início de uma nova etapa na cultura e na democracia brasileira.

A lei atesta que canais pagos devem cumprir certas exigências, entre elas: "veicular majoritariamente, no horário nobre, conteúdos audiovisuais brasileiros que constituam espaço qualificado, sendo metade desses conteúdos produzidos por produtora brasileira independente".¹ Essa lei irá contemplar o público, enriquecendo a diversidade da programação da TV paga, gerando, conseqüentemente, milhares de empregos no mercado cultural.

O artigo 3º descreve os princípios a serem seguidos no que concerne às atividades deste segmento de televisão por assinatura:

- I - liberdade de expressão e de acesso à informação;
- II - promoção da diversidade cultural e das fontes de informação, produção e programação;
- III - promoção da língua portuguesa e da cultura brasileira;
- IV - estímulo à produção independente e regional;
- V - estímulo ao desenvolvimento social e econômico do País;
- VI - liberdade de iniciativa, mínima intervenção da administração pública e defesa da concorrência por meio da livre, justa e ampla competição e da vedação ao monopólio e oligopólio nas atividades de comunicação audiovisual de acesso condicionado.²

¹ Brasil. Lei nº 12.480, de 12 de setembro de 2011. Dispõe sobre a comunicação audiovisual de acesso condicionado; altera a Medida Provisória no 2.228-1, de 6 de setembro de 2001, e as Leis nos 11.437, de 28 de dezembro de 2006, 5.070, de 7 de julho de 1966, 8.977, de 6 de janeiro de 1995, e 9.472, de 16 de julho de 1997; e dá outras providências. Diário Oficial da União. 12 set 2011; Seção 1:1.

² IDEM

Trata-se de uma lei que obriga serem 3 horas e 30 minutos semanais dedicados ao conteúdo nacional. A Ancine (Agência Nacional do Cinema) não tem poder decisório sobre o conteúdo a ser exibido. Essa parte cabe ao canal, sendo o restante controlado pelo poder de audiência e interesse comercial. A maior contribuição do Estado se restringe a promover um aumento de interesse do consumidor, e uma diversidade de produtos.

A lei 12.485/11, portanto, permite uma grande revitalização do mercado audiovisual, especialmente no que se refere à criação de novos programas, abertos para todos os gêneros e formatos.

4.2 A CRISE NA CRIAÇÃO

A partir da lei que obriga os canais de TV por assinatura a cederem uma parcela da grade horária para conteúdos exclusivamente brasileiros, tem-se questionado a qualidade e a falta de mão-de-obra no processo criativo de desenvolver novas séries (ficção e não ficção) e documentários.

Alega-se que faltam bons roteiristas e que consigam ser capazes de produzir uma série. Newton Cannito e Bráulio Mantovani, roteiristas com anos de experiência, concordam que existe falta de profissionalismo em relação às produtoras, e que as condições de trabalho no Brasil são precárias, de acordo com artigo publicado por Gabriel Carneiro (2013) no site da "Revista de Cinema"³.

Reconheceu-se a importância do roteiro para qualquer que seja o formato audiovisual; entretanto, o roteirista é ainda visto como um "datilógrafo de luxo", segundo Cannito (2013). As ideias costumam vir do diretor ou produtor do projeto, sendo o roteirista pago para desenvolvê-las. Quando o projeto é financiado a partir de editais, tanto parte do pagamento, como a autoria, são comumente repartidas entre esses profissionais. Até mesmo produtores independentes não possuem autonomia para desenvolver projetos próprios, visando alcançar a demanda exigida nesse novo cenário do mercado, uma vez que "a cota e os incentivos para a produção televisiva são muito pequenos e os veículos não dependem desta produção para os seus negócios".

³ Revista de CINEMA é o principal veículo de difusão do cinema brasileiro, em atividade desde 2000.

O artigo de Carneiro conta com uma entrevista do produtor Paulo Schmidt:

No cinema, há a necessidade de se criar histórias para outros gêneros, mas isto depende muito dos distribuidores. Eles estão definindo o gênero que o povo brasileiro deve assistir. A lei que estabelece uma cota para produção nacional na TV por assinatura requer conteúdos que estejam alinhados ao perfil e grades dos canais, como seriados, por exemplo, e neste formato os roteiristas brasileiros não têm experiência e formação. (SCHMIDT, 2013)

Atualmente, o país conta com cerca de cinco pós-graduações exclusivamente dedicadas à roteirização e dezenas de cursos de audiovisual, cujas grades obrigam o aluno a cursar ao menos dois semestres na aprendizagem da escrita técnica, embora também haja centenas de cursos livres. Cannito (2013) acrescenta que a formação acadêmica não é suficiente e que o aprendizado se estende ao longo do estudo de dramaturgia em si, bem como ao consumo incessante de filmes e obras para a TV. Apesar de revitalizado, ainda há falta de reconhecimento do mercado perante esses profissionais. O meio audiovisual precisa ser valorizado como uma indústria, e mais investimentos devem ser feitos nesse segmento, bem como uma postura ética e profissional de outros cargos do setor.

4.3 A VEZ DOS SERIADOS

Apesar dos problemas acima descritos, no Brasil, o seriado de ficção **tem obtido** destaque. Isso fica claro em uma análise do histórico cultural da televisão, com a exibição das telenovelas. De certa forma, o produto ainda é o mesmo e não há sinais de que está perdendo fôlego. Diferentemente, o público está aberto a novos formatos e novas plataformas, sendo missão dos profissionais atenderem à demanda por meio de histórias cativantes e originais, centralizadas na figura de um herói principal.

Os seriados dispõem de diversos gêneros, formatos, públicos e orçamentos. Podem ser de ficção *live action*, documentais, *realities*, ou animações. Há um sem-número de possibilidades. Ao contrário dos filmes, ou outros formatos de produção, os seriados possuem o diferencial da longa duração. Carneiro, dando voz a Marco Altberg, presidente da ABPITV (Associação Brasileira de Produtoras Independentes de Televisão), alega que:

Os programas seriados fidelizam o espectador dos canais por assinatura. É melhor, para uma programação, obras continuadas do que edições únicas. Além disso, a obra seriada ganha em escala econômica. Como nesse mercado de TV por assinatura existem diferentes canais, com diferentes características, o mercado vai buscar o gênero, no caso ficção ou documentário, que melhor serve à grade de programação. (ALTBERG, 2013)

Tornou-se um padrão considerar-se o que for necessário, em relação à história, para se produzir novas temporadas, com previsão de pelo menos três anos. Projetos que não visam à continuidade, como minisséries, aplicam-se mais aos moldes da televisão aberta. Para se criar uma indústria saudável e consolidada, é preciso que se tenham modelos de negócio de longo prazo e com ganhos de escala.

Ainda segundo o presidente Altberg, o parâmetro atual do mercado tem sido apostar em temporadas de 13 episódios com duração média de 26 minutos. Há espaço, entretanto, com séries de 26 capítulos por temporada, de 11 minutos - mais comuns a desenhos animados - até 1 hora de duração. O drama costuma se desenrolar entre 7 a 13 episódios por temporada, com duração de 45 minutos, sem contar os intervalos comerciais. Séries de comédia não costumam ultrapassar os 30 minutos, estendendo-se por 24 episódios, em média.

A comédia e o erotismo são os gêneros que mais vendem no país. Carneiro apresenta em seu artigo o canal "Multishow"⁴, pertencente ao grupo Globosat⁵, cuja grade de programação conta com diversos títulos de comédia e, após o horário nobre, dedica-se a conteúdos eróticos. A tendência em outros canais é forte. A produtora Mixer⁶ tem o seriado "O Negócio" (HBO, 2013) cujo mote fala sobre a prostituição de luxo. "Oscar Freire 279" (Multishow, 2011), por exemplo, trata da escolha de uma arquiteta em se tornar garota de programa de luxo. No cinema, as obras mais rentáveis no último ano foram "Minha Mãe É Uma Peça" e "Crô - O Filme", entre outros títulos. Tais obras são extensões de conteúdos já exibidos na TV, e ainda são as que mais chamam a atenção do grande público.

Jason Kehe, da revista Wired⁷, escreve que nos últimos anos, a exposição sexual em séries da HBO tem sido acoplada a pontos importantes da história, não sendo exibidos de

⁴ Canal de televisão por assinatura com ampla variação de estilos na programação na área do entretenimento.

⁵ Empresa brasileira considerada a maior programadora de TV por assinatura da América Latina, pertencente às Organizações Globo que também é proprietária da Rede Globo de televisão.

⁶ Produtora do segmento audiovisual brasileiro, com sedes em São Paulo e Rio de Janeiro.

⁷ Revista norte-americana, de publicação mensal, que aborda questões envolvendo a tecnologia e sua influência sobre a sociedade, cultura, economia e política.

forma gratuita apenas. Comparando os programas da HBO norte-americana, há uma discreta tendência a fazer do sexo uma espécie de aliado para a contribuição dramática do enredo.

De qualquer maneira, todos os projetos servem aos canais e seus públicos, devendo, portanto, seguir sua linha editorial. Cabe aos novos profissionais estarem atentos às novas exigências e se arrisquem no experimentalismo. Não em um experimentalismo simples, mas uma inovação criada em novos processos e novos conteúdos, misturando linguagens, temas e formatos de diferentes produtos, descobrindo, ao mesmo tempo, novos públicos.

Este trabalho visa à construção de um projeto de série televisiva. "A Torre" é uma história de época, dentro dos gêneros drama e suspense. Ao que tudo indica, há espaço para que obras como essa figurem na tela, atendendo às atuais demandas do mercado, atingindo parcelas de um público específico, e promovendo a atividade de roteirização de forma profissional e criativa.

CAPÍTULO III

FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1. SEMIÓTICA FRANCESA

Para que se possa iniciar a análise do objeto proposto, deve-se, antes, fundamentar o referencial teórico que apoiará a análise do *corpus* do trabalho. Dessa forma, será abordado um panorama geral da semiótica francesa, a partir, principalmente, das colocações de Diana Barros (1988, 2002).

A teoria semiótica desenvolvida por A.J Greimas e seus colaboradores tem como preocupação o estudo do texto e do discurso, tomando ambos como unidade de análise. No estudo realizado sobre o plano do conteúdo do piloto do seriado "A Torre", foram aplicados os conceitos apresentados pela semiótica sob a forma de um percurso gerativo do sentido. Em linhas gerais o percurso gerativo do sentido segue do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, mobilizando três etapas ou níveis de análise: fundamental, narrativo e discursivo.

1.1 Nível Fundamental

O nível fundamental é o mais simples e abstrato dos níveis e é nele que se determina o sentido mínimo da construção de um texto, sua base. As relações mínimas do texto são fundamentadas numa oposição semântica que pressupõe uma relação de contrariedade entre /s1/ vs. /s2/. Junto com a relação de contrariedade é estabelecida também uma relação de contradição, em que uma vez operada a negação se recusa a existência do outro termo; /não s1/ vs. /não s2/ ou /s1/ vs. /s2/.

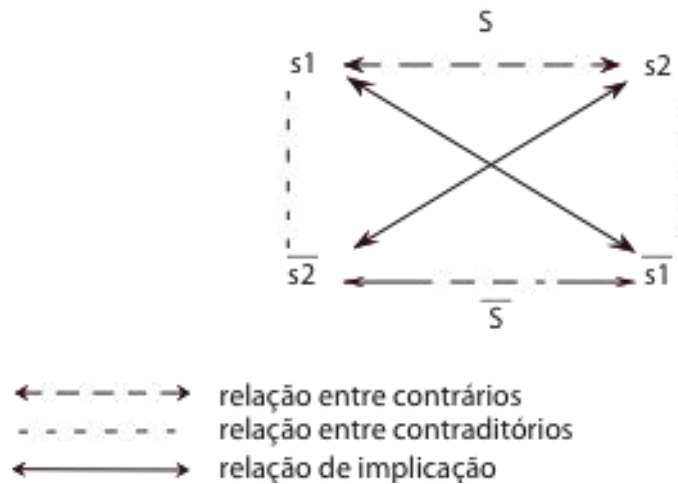


Figura 1 - Quadrado Semiótico

Cada categoria semântica de base é qualificada como eufórica ou disfórica, sendo a euforia classificada como positiva e a disforia como negativa; e ambos os valores são determinados pelo universo axiológico do texto e não do leitor.

1.2 Nível Narrativo

Uma narrativa mínima ocorre quando conseguimos identificar um estado inicial, uma transformação e um estado final. O nível narrativo é onde o sujeito do fazer vai atrás dos valores aplicados aos objetos, ou seja, onde as transformações acontecem. Durante a procura, o sujeito se depara com contratos e conflitos, inerentes aos relacionamentos humanos e não humanos representados nos textos.

Segundo Barros (2002), as unidades sintáticas da narrativa mantêm relação hierárquica, partindo do **programa**, passando pelo percurso e finalizando num **esquema narrativo**. O programa narrativo é um enunciado de fazer (junção) regendo um enunciado de estado (transformação).

O sujeito, na teoria semiótica, é o actante que se relaciona transitivamente com o objeto, e o objeto, por sua vez, é o que mantém laços com o sujeito. Quando um objeto recebe investimento, esse objeto torna-se um objeto-valor, pois é por meio dele que o sujeito pode alcançar os valores desejados. Há programas narrativos de diferentes naturezas (aquisição/privação) e essas naturezas relacionadas com o discurso (transitivo/reflexivo)

possuem denominações como: programa de doação, apropriação, espoliação e renúncia. A partir desses programas, os objetos transitam entre os sujeitos, estabelecendo relações com eles. Tais tipologias de caracterização dos programas permitem definir dois tipos fundamentais: a competência e a performance. Enquanto a competência é uma doação de valores modais, a performance apreende valores descritivos. Na competência o sujeito de fazer e estado são realizados geralmente por actantes diferentes, e na performance pelo mesmo actante. Caracteriza-se o programa de competência como um programa de uso, e o de performance como um programa de base.

O percurso narrativo é uma sequência de programas relacionados por pressuposição. O encadeamento lógico de um programa de competência com um programa de performance constitui, por exemplo, um percurso narrativo denominado *percurso do sujeito*. Nesse percurso, o programa de performance pressupõe o programa de competência, já no percurso do destinador-manipulador, há duas etapas: a atribuição de competência semântica e a doação de competência modal. Ou seja, para que a manipulação seja efetiva e um contrato estabelecido, o manipulado deve *crer* nos valores do manipulador, criar uma cumplicidade com ele, para que então “permita” ser manipulado. A manipulação se dá por meio de quatro maneiras principais: *tentação*, *intimidação*, *provocação* e *sedução*. A tentação e a sedução estimulam o querer-fazer, enquanto a provocação e a intimidação estimulam um dever-fazer. Outro percurso proposto é o do destinador-julgador, que julga o sujeito conforme os valores do contrato estabelecido na manipulação, definindo os estados do fazer em: verdadeiros, falsos, mentirosos ou secretos.

Resumindo, cabe ao destinador-julgador comprovar se o sujeito cumpriu o compromisso assumido na manipulação, no último estágio do percurso do sujeito ou sanção.

1.3 Nível Discursivo

O nível discursivo é o patamar mais superficial do discurso, o mais próximo da manifestação textual. As estruturas narrativas convertem-se em estruturas discursivas quando assumidas pelo sujeito da enunciação, que faz uma série de escolhas de pessoas, de tempo, de espaço, de figuras, transformando a narrativa em discurso.

As projeções da enunciação são aquelas em que se permitem analisar os recursos utilizados, a fim de persuadir o enunciatário da “veracidade” de determinado discurso. Surgem, dessa forma, os recursos de proximidade ou distanciamento da enunciação, de realidade ou referente, e as relações argumentativas entre enunciador e enunciatário.

Neste nível podem-se identificar também percursos temáticos, revestidos por meio da figurativização. De acordo com Barros (1990, p. 137), o percurso temático de comunicação, é aquele em que o enunciador se coloca como destinador-manipulador, responsável pelos valores em jogo e capaz de levar o destinatário-sujeito, seu enunciatário, a crer e a fazer. O enunciatário, por sua vez, interpreta a persuasão realizada pelo enunciador, crendo nele, e fazendo o que se espera. No procedimento de figurativização, figuras do conteúdo recobrem os percursos temáticos abstratos e atribuem-lhes traços de revestimento sensorial. O enunciador utiliza as figuras do discurso para levar o enunciatário a reconhecer “imagens do mundo” e, a partir daí, a acreditar na verdade do discurso.

Este trabalho fundamentar-se-á apenas neste nível semiótico, uma vez que se aproxima mais dos objetivos de análise do objeto em questão.

2. DISCURSO E IDEOLOGIA

Entende-se por discurso a expressão textual constituída por temas e figuras. Fiorin (1988) argumenta que nele existem o campo da manipulação consciente e o da determinação inconsciente. No primeiro, o enunciador utiliza instrumentos argumentativos e outros procedimentos da sintaxe discursiva, para criar efeitos de sentido de verdade, visando convencer o interlocutor. No campo da determinação inconsciente, opera a semântica discursiva, "pois o conjunto de elementos semânticos habitualmente usado nos discursos de uma dada época constitui a maneira de ver o mundo numa dada formação social." (FIORIN, 1988, p. 19)

Em outras palavras, para Barros (1990) o discurso é uma prática social determinada por uma formação ideológica, sendo, simultaneamente, lugar de elaboração e de difusão da ideologia. Esta é constituída por representações que são usadas para justificar e explicar a ordem social, as condições em que o indivíduo vive, e suas relações com seus semelhantes. A

ideologia é construída a partir da realidade e dela faz parte. Não é um conjunto de ideias que surgem da mente de filósofos ou políticos, ou noções que aparecem espontaneamente. Sendo assim, Fiorin conclui (1988, p. 30) que a ideologia "é determinada, em última instância, pelo nível econômico.". Ainda que numa sociedade coexistam tantas visões de mundo quantas forem as classes sociais, a ideologia que impera é a ideologia da classe dominante. Fiorin (1988) usa como exemplo, o modo de produção capitalista, em que a ideologia dominante é a ideologia burguesa:

A ideologia (...) determina-se também em relação às classes sociais e suas práticas, pois cada visão de mundo prende-se a um dado grupo, cujos elementos compartilham os mesmos valores, pensam e agem de modo semelhante. Ao aceitar esse conceito de ideologia não se deixa tampouco de reconhecer o papel da ideologia da classe dominante e sua tarefa de ocultamento e dissimulação. A diferença mais marcante entre as duas formas de considerar a ideologia está no fato de que a ideologia como visão de mundo permite relativizar a "verdade", ao mostrar que há vários saberes ligados às diferentes classes, e reconhecer contradições em cada forma de ver o mundo, especialmente na visão dominante, criticando-a e a ela resistindo. (BARROS, 1990, p. 150).

Diana Barros (1990) afirma, portanto, que a comunicação possui um caráter manipulador do discurso manifestado, servindo como objeto de persuasão entre enunciador e enunciatário. Não é possível que um discurso seja neutro, pois a intenção da narrativa e os fins argumentativos daquele, reforçam um direcional ideológico. Outro aspecto é que a recepção do enunciado como comunicação, se faz a partir do discurso, e nele "estão inscritos o fazer emissor e persuasivo do enunciador e o fazer receptor e interpretativo do enunciatário, por meio de análise sêmio-narrativa e discursiva do texto." (BARROS, 1990, p. 138).

O texto é um veículo de manipulação consciente, em que o interlocutor organiza da forma que lhe convier, os elementos de expressão que pode empregar para difundir seu discurso. O texto, assim, é individual, enquanto o discurso é manifestado socialmente. Em relação ao nível discursivo, onde o homem se encontra "preso aos temas e às figuras das formações discursivas existentes na formação social em que está inserido." (FIORIN, 1988, p. 41), no lugar da textualização, existe grande liberdade para se compor um discurso.

3. DEFINIÇÃO DE HERÓI

Extensos foram os estudos e as definições encontradas em diversos autores para a classificação do herói e seu percurso. Para este trabalho, segue-se a vertente proposta por Joseph Campbell (1990), que identificou nos mitos diferentes culturas pontos que se aproximam dos estágios da saga do herói. Sucintamente, "o herói é alguém que deu a própria vida por algo maior que ele mesmo". (CAMPBELL, 1990, p. 131). Relaciona-se, também, o estudo publicado por Kothe em "O Herói" (1987), cujo excerto sobre heróis clássicos discorre sobre a diferença básica entre heróis trágicos e épicos, dentro da narrativa clássica.

Na concepção de narrativa, dentro do contexto sobre sistemas e dominantes, Kothe define sistema como um "conjunto de elementos coerentes entre si e distintos do seu meio." (KOTHE, 1987, p. 7), afirmando que na dominante "está a chave do sistema" (IDEM), na qual residem todos os elementos do sistema, e também resulta de todos eles. Para compreender o sistema, é necessário encontrar o significado da dominante, mas, para isso, é preciso que se saiba o que não é da natureza da mesma: "A dominante não é mera divisão em capítulos, cenas ou estrofes, também não é simplesmente a estrutura profunda ou o gesto semântico da obra." (IBIDEM). Pode ser explicada como uma força que age em todo o sistema, que une todas as suas partes. Segundo o autor, ela é a instância que decide o que nele cabe ou não, bem como o modo pelo qual aí vai se integrar; concluindo seu raciocínio, Kothe afirma que as narrativas seriam sistemas cujas dominantes apresentam, normalmente, algum tipo de herói.

Campbell (1990) explica que uma jornada acontece quando ocorre uma desestruturação no *status quo* de um ambiente ou situação: um desafio se apresenta e alguém deve solucioná-lo. "A façanha convencional do herói começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa (...). Essa pessoa então parte numa série de aventuras que ultrapassam o usual, (...) para recuperar o que tinha sido perdido" (CAMPBELL, 1990, p. 131-132). Sendo assim, o herói tem a função de levar a história para um determinado desfecho, em cada um de seus pontos, até que o *status quo* se reequilibre. Na realização da façanha, entretanto, o herói se transforma, e os métodos e ações que realiza podem ser questionados.

Vogler (1998) confere ao herói um argumento baseado na psicologia: "o arquétipo do Herói representa o que Freud chamou de ego - a parte da personalidade (...) que se considera distinta do resto da raça humana." (VOGLER, 1998, p. 64). Este arquétipo representa a busca de identidade e totalidade do ego. Vogler argumenta que para o ser humano se tornar

completo, ele deve enfrentar guardiões e monstros, contando com diversos auxílios durante o processo, que ocorre tanto interna, quanto externamente, caracterizando, assim, o que Campbell (1988) denominou como "Jornada do Herói". Ou seja, para atingir determinado objetivo, ele deve incorporar essas partes destoantes para se tornar um ser integral.

Corroborando a análise do ego, Campbell propôs o "Expediente Pedagógico":

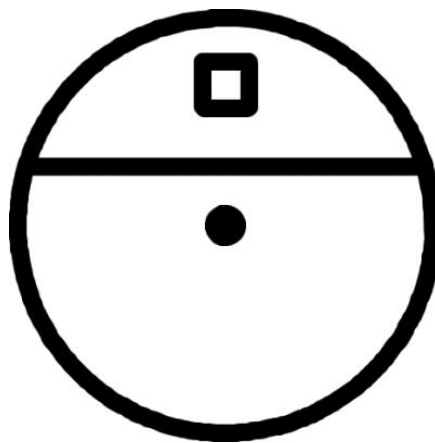


Figura 2 - Expediente Pedagógico

Platão disse (...) que a alma é um círculo. (...) Desenhei uma linha horizontal, atravessando o círculo, para representar a linha divisória entre o consciente e o inconsciente. O centro, de onde provém toda a nossa energia, eu o representei por um ponto, no centro do círculo, abaixo da linha horizontal. (...) Acima desta linha está o ego, que eu representei por um quadrado: é o aspecto da nossa consciência que identificamos como o nosso centro. Mas (...) está muito distante do centro. Pensamos que isso é que está comandando o espetáculo, mas não está. (CAMPBELL, 1990, p. 151).

Retornando a Kothe, o herói é a representação e a definição máxima de uma narrativa; em sua figura, estão inscritos todos os propósitos; ele é o fio condutor que fará uma história ter seu sentido de unidade, entendendo unidade por começo, meio, e fim: seja dentro da narrativa completa, como no interior de um capítulo, uma sequência, uma cena.

Na narrativa clássica, tragédias e epopeias gregas, o herói é dividido em herói épico e herói trágico. Kothe explica:

Ainda que passe por grandes dificuldades e provações, e ainda que venha a constituir boa parte de sua grandeza através de uma série de "baixezas" (matar, mentir [...], enganar [...]), a narrativa épica clássica, adotando o ponto de vista do herói, trata de metamorfosear a negatividade em positividade, e o herói épico tem, por isso, um percurso fundamentalmente mais pelo elevado do que o herói trágico, cujo percurso é o da queda. Mas a queda do herói trágico é o que lhe possibilita resplandecer em sua grandeza, assim como as "baixezas" do herói épico é o que o "elevam". (KOTHE, 1987, p. 12)

O argumento permite a retomada de Vogler, que atesta que "O arquétipo do Herói geralmente representa o espírito humano numa ação positiva, mas também pode mostrar as consequências da fraqueza ou relutância em agir." (1998, p. 70). Sob esses dois aspectos, a moral do herói é questionável.

Dessa forma, pode-se evidenciar o conceito de "anti-herói", cujas definições convergem para a construção do herói neste trabalho. Vogler (1998) esclarece que o anti-herói não é o oposto de um Herói, ele pode ser um marginal ou um vilão, do ponto de vista da sociedade, mas promove a solidariedade da plateia ou do leitor. "Com frequência, trata-se de homens honrados, que se retiraram da corrupção da sociedade e agora operam na sombra da lei." (VOGLER, 1998, p. 71).

O termo "anti-herói" é equivalente ao herói problemático da literatura. De acordo com o Dicionário Eletrônico Houaiss⁸, o "personagem principal de uma obra literária, cuja personalidade, modo de agir e de pensar parecem entrar em conflito com a sociedade circundante, considerada de modo negativo".

"Herói" vem do grego *héros*, e em uma de suas definições encontra-se "indivíduo capaz de suportar exemplarmente uma sorte incomum (p.ex., infortúnios, sofrimentos) ou que arrisca a vida pelo dever ou em benefício de outrem." (IDEM)

A moral do herói, portanto, reside no sacrifício. Vogler (1998) argumenta que é comum que se pense no herói como aquele dotado de força e coragem, "mas essas qualidades são secundárias em relação à capacidade de sacrifício - esta, sim, é a verdadeira marca do Herói." (p. 67).

⁸ Acesso em 3 de janeiro de 2014

Para finalizar este tópico, Campbell sintetiza o conceito de herói construído neste trabalho: "O objetivo moral [do herói] é o de salvar um povo, ou uma pessoa, ou defender uma ideia. O herói se sacrifica por algo, aí está a moralidade da coisa." (CAMPBELL, 1990, p. 135).

CAPÍTULO IV

ANÁLISES

1. NÍVEL DISCURSIVO

1.1 PROJEÇÕES DA ENUNCIÇÃO

Tomando como objeto de estudo o episódio piloto do seriado "A Torre", a missão desta análise é estabelecer no nível discursivo do percurso gerativo de sentido, como ocorreu a construção desta narrativa audiovisual.

Se tomarmos como base algumas de suas principais referências, sabidamente o filme "Pra Frente Brasil" e o seriado "Breaking Bad", são apresentadas, no início destas obras, situações que instigam imediatamente a curiosidade do espectador. Desse modo, o sujeito manipulador é representado pelo autor das histórias, que se utiliza de um efeito de *proximidade* com o sujeito do fazer, para que o público se sinta convidado a acompanhar a trama. De acordo com Barros (1988), parte-se do princípio de que o discurso visa persuadir o destinatário de sua “verdade” e a enunciação é sempre pressuposta, criando uma ilusão de verdade cujos efeitos básicos utilizados são: proximidade/distanciamento e realidade/referente.

Em "A Torre", o mesmo princípio de suas referências é seguido. A narrativa, salvo algumas orações⁹, apresenta o uso constante de 3ª pessoa. Isso caracteriza o que se denomina aqui por *distanciamento*, pelo não envolvimento entre leitor/audiência com a narrativa. Por outro lado, o gênero *Crime*, e o subgênero *Thriller*¹⁰, que qualificam a obra de acordo com McKee, apresentam, de acordo com o ritmo das cenas, o efeito de *proximidade*. Desse modo, tomando como exemplo o *teaser*, estabelece-se uma série de recursos para fisgar o leitor. Entre eles, durante o preparo de um café da manhã:

1) uma mancha amarelada na camiseta de Orlando; 2) sobre a bandeja: gases, mercúrio, cartela de analgésico, além de canapés; 3) revólver sobre o balcão e a posse da arma.

⁹ Tais orações estão relacionadas ao conceito de "Voz Narrativa": descrição de como o autor conta uma história. É a voz que faz as vezes de um personagem, as vezes um comentário, que provê informações passadas, insights, ou descreve as ações de uma cena.

¹⁰ *Thriller*: subgênero de Crime, cuja história se passa a partir do ponto de vista da vítima.

Tais elementos estão presentes na mesma cena e levantam algumas dúvidas, como o porquê da mancha amarela na camiseta, que lembra sangue; a suposição de alguém estar doente e ferido; a quebra de sentido ao servir canapés; a posse de arma indica estar preparando-se para enfrentar algum perigo.

Segundo Barros (1988), o sujeito da enunciação opta por diversos recursos no momento da projeção do discurso, a fim de atingir determinado efeito de sentido e, com este sentido, determinado resultado. Neste caso exemplificado, a intenção do sujeito da enunciação é seduzir o leitor para que se passe à cena seguinte ou, ao menos, que tais dúvidas sejam logo sanadas.

Continuando, a *proximidade* é um recurso bem colocado e utilizado no discurso do episódio em questão, pois se acompanha a saga de um aposentado que se envolve num esquema de torturas, em plena ditadura militar. Em grande parte da narrativa, observa-se tudo pela ótica de Orlando, e, por ser o protagonista, o que implica ser aquele que sofre mais riscos, a classificação que o efeito de sentido utilizado provoca o da *proximidade*, é o mais adequado. Esse ponto de vista, ancorado no presente, tem como consequência um déficit sobre o andamento da trama principal. Para suprir essa falta, inserem-se as subtramas como a de Laura dos Anjos que, até o final do episódio, não se sabe qual a ligação com Orlando. Há também algumas cenas que Elena conduz sozinha, a partir da qual se infere que não deve demorar para que esta subtrama interfira na trama principal. Seja em Laura, ou Elena, o recurso da *proximidade* é o dominante, pois o ponto de vista é o dessas personagens.

O outro recurso destacado, o efeito de realidade ou referente, equivale a uma ilusão de que a estória contada, poderia se tratar de uma história real. A realidade à qual o enredo se refere é a cidade de São Paulo, no início da década de 70, no vigor da ditadura militar. Os elementos imperantes são, portanto, o medo e a paranoia de sair na rua, porque algo de ruim pode acontecer; a constante busca por terroristas, a quem o Estado tem por inimigos; a questão da tortura, um fato ao mesmo tempo utópico, para grandes parcelas da população, mas também uma realidade para quem o vivenciava; e claro, a cidade grande com sua caracterização típica de trânsitos, grandes prédios, maior concentração de pessoas etc. Há ainda, também, a questão do chamado "milagre econômico", em que a classe média pôde aumentar sua qualidade de vida. Todos os elementos citados compõem a obra de maneira que contribua para sua dramaticidade, independentemente do grau de envolvimento.

Não se pode esquecer, também, do fato de que os irmãos Orlando e Elena são indivíduos que cresceram na zona rural do estado de São Paulo. Portanto, o fato de Elena não ter um "H", pode, mas não necessariamente, indicar falta de conhecimento gramatical por parte dos pais que lhe deram o nome. Ilustra-se, igualmente, o comportamento rústico de Orlando, que se traduz em sua profissão (mestre de obras), e em seu modo de pensar restrito. O efeito de realidade e referência traduz-se no comportamento de Elena, que, por ter diploma de ensino superior, advogar, e ser casada com um europeu, confere-lhe um ar de superioridade em relação ao irmão, ao mesmo tempo em que esconde suas verdadeiras raízes.

Além dos efeitos de proximidade e de referência, as relações argumentativas entre enunciador e enunciatário também são fundamentais para que se possa identificar e compreender as estratégias que o autor utiliza na conquista e manutenção de seu leitor.

Dois aspectos principais da manipulação precisam ser examinados: o contrato que se estabelece entre o enunciador e o enunciatário e os meios empregados na persuasão e na interpretação. Pelo contrato, o enunciador determina como o enunciatário deve interpretar o discurso, deve ler “a verdade”. O enunciador constrói no discurso todo um dispositivo veridictório, espalha marcas que devem ser encontradas e interpretadas pelo enunciatário. Para escolher as pistas a serem oferecidas, o enunciador considera a relatividade cultural e social da “verdade”, sua variação em função do tipo de discurso, além das crenças do enunciatário que vai interpretá-las. O enunciatário, por sua vez, para entender o texto, precisa descobrir as pistas, compará-las com seus conhecimentos e convicções e, finalmente, crer ou não no discurso. (...) O discurso constrói a sua verdade. Em outras palavras, o enunciador não produz discursos verdadeiros ou falsos, mas fabrica discursos que criam efeitos de verdade ou de falsidade, que *parecem* verdadeiros ou falsos e como tais são interpretados. Por isso, emprega-se o termo “veridicção” ou “dizer-verdadeiro”, já que um discurso será verdadeiro quando for interpretado como verdadeiro, quando for dito verdadeiro. (BARROS, 2008, p. 60-62)

O autor deste projeto buscou em indivíduos e situações reais, a referência para compor o enredo e os personagens da série. Procurando sair da esfera de seguir uma ideologia política, imperante na época em questão, o autor deu ao seu protagonista uma visão neutra, de quem nada ou pouco tinha a ver com os trâmites utilizados pelo Estado, em relação ao modo de governar e no combate à oposição. Esta neutralidade é o modo encontrado de aproximar protagonista e leitor/audiência, e o desejo nobre, de ter sua família de volta, saudável e em segurança, compõem elementos capazes de despertar a empatia necessária para estabelecer o objetivo do autor. Orlando será regido por motivos pessoais ao se envolver com a tortura - o

ganho de dinheiro para cuidar de Zilma, mas também com o aumento da qualidade de vida que não acompanhou o milagre econômico, bem como desfrutar do conforto que sua irmã possui.

Poderia haver outra saída, Orlando poderia escolher não se envolver com aquilo, mas Amir lhe esclarece quem são os inimigos do Estado, o que ele ganharia, além da arma que o motorista portava, são fatores que conduzem Orlando, forçosamente, para essa decisão contrária à ética. Na tentativa de reumanizar o protagonista, as informações que o prisioneiro Samuel possui sobre Regina, que o aposentado acredita ser sua filha, acendem em Orlando a vontade de se desfazer daquele esquema, procurando provar para Samuel que ele é um homem confiável.

Dessa maneira, o autor confirma a tentativa de enquadrar Orlando numa dúvida moral, entre fazer o certo e o fácil, evitando se aprofundar na luta ideológica entre direita x esquerda, priorizando, por outro lado, interesses próprios. E não é justamente aqui que o leitor/audiência se colocará? O que você faria diante de uma situação como essa?

1.2 TEMAS E FIGURAS

Abordados os pontos relacionados ao envolvimento entre enunciador e enunciatário no discurso e os recursos argumentativos utilizados pelo enunciador da mensagem, a fim de persuadir e transmitir valores ao enunciatário, passar-se-á à análise da semântica discursiva para identificar os temas e figuras que permitem ao discurso que se obtenha o efeito de realidade.

A semântica discursiva descreve e explica a conversão dos percursos narrativos em percursos temáticos e seu posterior revestimento figurativo. A disseminação discursiva dos temas e a figurativização são tarefas do sujeito da enunciação, que assim provê seu discurso de coerência semântica e cria efeitos de realidade, garantindo a relação entre mundo e discurso. (BARROS, 1988, p.113)

Aplicando esses conceitos ao objeto de estudo em questão, observa-se que temas como *família*, *poder*, e *tortura* permeiam o primeiro episódio e dão o tom do seriado como um todo.

Em relação ao primeiro, as figuras que endossam o tema familiar, surgem na relação de Orlando com sua mulher - o zelo, a preocupação quando ela adoece -, e com sua irmã - a vontade de Elena querer ajudá-lo a encontrar Regina, a oferta de dinheiro que ela lhe faz. O tema aparece por si só na figura de Orlando. Retornando ao *teaser*, infere-se o cuidado com que ele prepara o café da manhã, e a vontade de cuidar de próximo, assumindo a figura de pai. Igualmente, a própria busca pela filha desaparecida já deixa o tema em evidência.

O segundo tema, o do poder, se faz mais presente no exercício de força e manipulação de Amir sobre Orlando. Elementos figurativos como terno de boa qualidade, motorista particular, escritório, amigos empresários, compõem o tema, porém, esse é ainda mais óbvio na relação de Amir com seus amigos e com os prisioneiros. Outra figura de poder, além dos homens da alta sociedade, é a do delegado, que em apenas um diálogo, e expressão corporal, estabelece a relação entre ele e o protagonista desta estória.

A tortura, então, relaciona-se com ao menos um aspecto da forma de poder exercida. As figuras da tortura são a nudez involuntária dos prisioneiros, a agressão física e moral, o uso de fios elétricos e assim por diante. Complementam esse quadro, ainda, o sangue, os ferimentos, remédios, e a própria resistência dos cativos em não cederem as informações que a polícia procura.

Para finalizar este tópico, encontra-se em Barros (1988) os meios de acesso à instância da enunciação. Em primeiro lugar, pela determinação de enunciador - o autor - e enunciatário - o leitor/audiência -, graças aos procedimentos narrativos e discursivos empregados na manipulação, e pela definição do sujeito construtor do discurso, tendo como base o objeto de análise deste estudo; já em segundo lugar, o meio de acesso ocorre por meio da caracterização sócio-histórica do sujeito da enunciação, partindo-se de elementos externos ao texto em questão, ou seja, da intertextualidade. A análise de outros textos, que atuam no contexto do objeto de análise, permite alcançar os fatores históricos e sociais constitutivos da enunciação.

Este trabalho final, como projeto de série, trata do *contexto metalinguístico*, um tipo de contexto que caracteriza a situação de enunciação espacial e temporal, que serve para localizar produtor e receptor no tempo e no espaço, e, a partir daí, o sujeito da enunciação. "Determina o que o enunciador pensa de seu discurso, do enunciatário, dos objetivos da

produção, do ato de produzir, assim como as razões que levaram à fabricação do texto." (BARROS, 1988, p. 144)

Em relação ao contexto histórico-social da série, a ditadura militar, corresponde ao *contexto externo*, pelos valores que produtor e receptor manipulam, sendo tanto de classe social, grupo, época, ou cultura.

2. DISCURSO E IDEOLOGIA

No tópico anterior, foram abordados processos de sintaxe e semântica discursiva para explicar o discurso e seus elementos, a fim de convencer o interlocutor das "verdades" expostas na manifestação textual, e de construção de sentido, do objeto de análise deste projeto. Seguindo o estudo, entende-se por ideologia as representações que exemplificam e justificam a ordem social, as condições de vida do homem, e a maneira como eles se relacionam.

A formação ideológica se faz então a partir de uma prática social, o discurso, e é neste, simultaneamente, onde a ideologia é elaborada e difundida, enquanto que o texto é organizado pelo homem da maneira que lhe convier, utilizando elementos de expressão que estão à sua disposição. "O texto é, pois, individual, enquanto o discurso é social." (FIORIN, 1988, p. 41). Dessa maneira, no nível discursivo, o homem está atrelado aos temas e às figuras que se manifestam na formação sociológica em que está inserido. O autor atesta, portanto, que a ideologia que impera é a ideologia da classe dominante.

No exercício da construção deste objeto de análise, o roteiro do primeiro episódio de uma série televisiva, que se passa no contexto da ditadura militar brasileira, este autor valeu-se de um discurso de certa forma crítico. Porém, como Fiorin afirma, "esse discurso crítico não surge do nada (...), mas se constitui a partir dos conflitos e das contradições existentes na realidade." (IDEM, p. 44). Explanados os conceitos, pode-se seguir adiante.

"A Torre" tem como personagem principal, um homem cuja opinião política não é articulada. Assim como tantos milhões de brasileiros, ao menos do que se vale para a década de 70, ele seguia com o fluxo, adequando-se da maneira que lhe era permitida pelos sistemas econômico e social impostos. Para fins de identificação com o leitor/audiência, este

personagem é tido, de início, como neutro. Por neutro, neste contexto, subentende-se a não afiliação à uma ala política, direita ou esquerda, e subseqüentes variações.

Ao longo de sua trajetória, este personagem será manipulado pelo discurso de um poderoso empresário, Amir, representação da classe dominante da época, que age em favor de uma ideologia - a da direita, a qual dava suporte ao militarismo, ao confisco de uma variedade de direitos dos cidadãos, e era a favor da supressão da democracia, ainda que "temporária".

Sem grandes dificuldades, Orlando, o protagonista, age de acordo com as influências de direita, expressas através das figuras de combate e aversão ao terrorismo, colaboração com a tortura, e melhora de nível social (ainda que o ganho de capital para este fim tenha ocorrido por vias particulares).

Não se pode prosseguir na construção ideológica de Orlando, sem mencionar outros personagens importantes que compõem o enredo da série. Caso seja comparado um roteiro a um romance, em que "há vários enunciadores de segundo grau [personagens] a quem o narrador delega voz" (IBIDEM, p. 50), e baseando-se no conceito de que se personagem é conflito, e conflito é ação¹¹, suas ideologias são expressadas através de suas ações e de seus diálogos. "A análise, em síntese, não se interessa pela "verdadeira" posição ideológica do enunciador real, mas pelas visões de mundo dos enunciadores (um ou vários) inscritos no discurso." (FIORIN, 1988, p. 51).

Outros personagens que se inserem na ideologia de direita são todos do grupo de empresários que frequentam o sítio, em maior ou menor grau, pois neste objeto de análise, pouco se sabe sobre eles. Há também o delegado Demétrio Vianna e os policiais subalternos, Pelé e Grã-Fino. Este grupo é classificado por meio de suas ações contra os terroristas, e infere-se que acreditam e apoiam o controle do país por um regime autoritário.

O personagem de Eurico Gentile pode ser, do mesmo modo, incorporado a este grupo, uma vez que cumpre as funções de cuidar dos prisioneiros em favor da tortura. O médico, por outro lado, expressa um descontentamento que tende à neutralidade, ou indiferença, ao confessar a Orlando que encara aquilo como um simples trabalho, e não, necessariamente, um prazer ou dever para com a Pátria.

¹¹ Richard Walters, *Essentials of Screenwriting*, p. 21

Ao longo do episódio, entretanto, Orlando se depara com personagens que entram em conflito com a vigência da direita. A primeira delas é Elena Shaermann, irmã do protagonista, cujas marcas que indicam sua afinidade com a esquerda, são o iminente autoexílio do país por não suportar a carga psicológica de lidar com intimidações da polícia, e seu envolvimento com prisioneiros, procurando libertá-los e amenizar suas penas de crimes cometidos contra o Estado, por conta de sua profissão de advogada.

Elena entra em conflito ideológico com Orlando na cena de discussão em frente ao IML, quando Orlando usa o termo 'terroristas', expressando seu repúdio, acalorado pela suposição de sua filha desaparecida pertencer a tal grupo. Elena se choca com o comportamento do irmão frente a um assunto tão delicado.

Em seguida surge outra faceta que compõe a esquerda, a de Laura dos Anjos, cujas marcas figurativas são associadas ao envolvimento com a terrorista Selma, apenas mencionada. Como se verá no aprofundamento da personagem, no capítulo V deste trabalho, Laura colaborou com a oposição, vivendo dentro de aparelhos clandestinos de resistência. Essa personagem, entretanto, demonstra uma inclinação à neutralidade, ou, ao menos, à conformação com o poder militar.

Há, também, os personagens Bruninho, Beto, e Samuel, três terroristas cujas figuras são a posse de armas, a violência contra a classe dominante, em função de uma ideologia comunista, e, claro, na condição de perseguidos pela polícia, e posteriormente, torturados.

Como o protagonista, a personagem de Zilma, sua esposa, não expressa uma posição ideológica em nenhum momento deste objeto de análise.

Orlando, ao deparar-se com o que significava ser de 'direita', e, ao conhecer Samuel, que possui informações que lhe podem ser valiosas sobre sua filha, ele passa a querer colaborar, ainda que indiretamente, contra esses aspectos do autoritarismo de que discorda. Em outras palavras, contra a tortura. Pode-se expressar, através do gráfico a seguir, as correntes ideológicas que motivam Orlando, em função dos fatores de mudança (Amir e Samuel) e de seus objetivos externos (cuidar de Zilma, encontrar Regina).

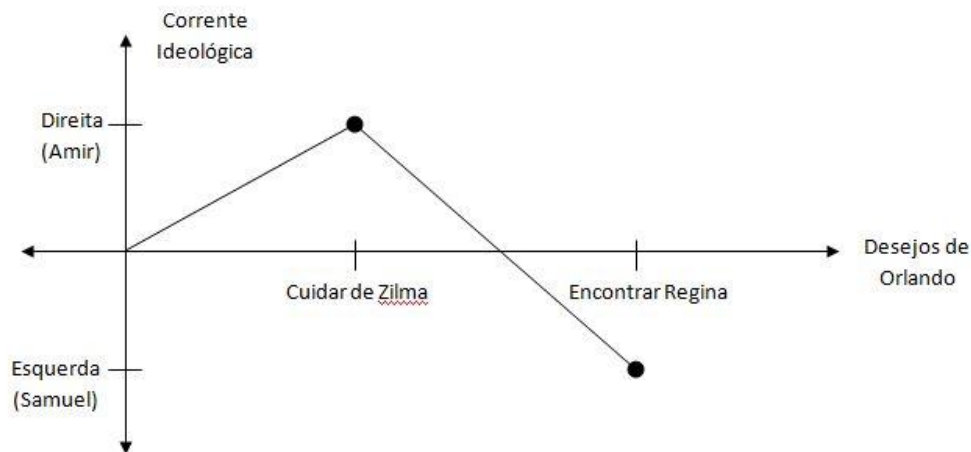


Figura 3 - Gráfico Ideologias x Desejos de Orlando

Deve-se levar em conta o fato de que, em função das variáveis e dos desejos, oscilará a "ideologia" de Orlando, operando conforme lhe convier.

Diz Fiorin (1988) que não se pode falar na posição ideológica do enunciador, neste caso, o autor deste trabalho, por conta da possibilidade de ele ocultar sua verdadeira visão de mundo, indo de encontro a um discurso ideológico diferente. "Preocupa-se ela [a análise] não com o enunciador real, mas com o enunciador inscrito no discurso, ou seja, com aquele que no interior do discurso diz *eu*." (FIORIN, 1988, p. 49).

O autor deste trabalho abstém-se, portanto, de indicar sua ideologia, uma vez que este projeto concerne ao exercício da atividade de roteirização, bem como ao aprofundamento prático e teórico da construção de uma narrativa audiovisual.

3. SISTEMA E DOMINANTE

A dominante de um sistema, numa narrativa, é geralmente alguma espécie de herói. Tomando o enredo deste projeto de série como um sistema - uma narrativa que inclui os atos, os pontos de virada, as subtramas, as personagens -, sua dominante é retratada na figura de Orlando Torres, o protagonista de "A Torre".

Enquanto 'chave do sistema', Orlando é resultado de todos os elementos dessa narrativa e reside em cada um deles. "A Torre" trata de uma estória que se passa no contexto militar brasileiro e relata o percurso de um aposentado na busca por manter sua família unida

e confortável. É através de Orlando que todas as outras partes desta obra serão compostas; seu relacionamento com os outros personagens e as ações promovidas pelos mesmos, sempre, de algum modo, retornarão a Orlando. De acordo com essa estruturação proposta por Kothe (1987), uma narrativa é um ciclo completamente integrado, composto de diversos níveis.

O texto desta estória tem início com o adoecimento de Zilma Torres que vai desencadear o envolvimento de Orlando com a tortura, embora também lhe traga informações sobre sua filha desaparecida. Até mesmo as tramas paralelas, como a de Laura dos Anjos e do bebê, vão acabar cruzando o caminho do protagonista, bem como o adiamento da viagem de Elena, e a relação entre Zilma e Enrico, vão afetar o destino de Orlando e da estória no geral.

Isso não se mantém apenas nas relações pessoais como se estende para os conflitos internos e externos. Analisando de uma maneira geral, "A Torre" é uma narrativa sobre os horrores da ditadura e seu impacto na vida de cidadãos comuns. Sob outro ponto de vista, esta estória fala de nada mais do que problemas familiares. Quaisquer que sejam as visões adotadas, todo este sistema só é operado por meio do protagonista e de sua relação com os demais elementos da obra.

4. O CHAMADO À AVENTURA

A jornada do herói tem seu início a partir da desestruturação do *status quo*, o qual se denomina "chamado à aventura". "A façanha convencional do herói começa com alguém a quem foi usurpada alguma coisa (...). Essa pessoa então parte numa série de aventuras que ultrapassam o usual, (...) para recuperar o que tinha sido perdido." (CAMPBELL, 1990, p. 131-132).

Ao se observar a vida de Orlando Torres, no ato I do episódio piloto de "A Torre", obtém-se as seguintes conclusões: trata-se de um funcionário aposentado de uma grande construtora, que possui uma relação desgastada com a irmã, e leva uma vida com pouco, ou nenhum luxo. Ele não sabe onde se encontra sua única filha, e descobrimos que sua esposa precisa de um tratamento médico adequado. Este último item é o que podemos classificar como uma mudança significativa em sua vida até então, e Orlando é compelido a agir.

A doença de Zilma acende em Orlando o dever de juntar dinheiro, uma vez que sua renda não é suficiente para um tratamento adequado. Através desse fato, observa-se como sua vida está estabelecida, de acordo com os itens acima mencionados.

Entretanto, no ato II, Orlando tem a oportunidade de conseguir reverter o *status quo*, se voltar a trabalhar para Amir, herdeiro da construtora "Leão". O trabalho envolve a reforma de seu próprio sítio para o recebimento periódico de empresários em busca de diversão, à custa da tortura dos chamados 'terroristas', de acordo com o contexto em que vivem. Entre os atos I e II, uma série de motivos leva Orlando a colaborar: além da necessidade de dinheiro, há a recusa de Elena em vender o sítio, para o propósito anterior; Orlando é vítima de sequestro, confundido com Amir; e este mesmo lhe faz a oferta de usar seu sítio, utilizando uma série de recursos persuasivos para que Orlando concorde com a "aventura".

A partir do momento em que Orlando aceita a proposta é que sua vida muda irreversivelmente. O *status quo* é parcialmente restabelecido; afinal, ele precisava de dinheiro e assim o consegue, mas outros aspectos de sua vida tomam novos rumos. A jornada de Orlando está apenas começando.

Se o mestre de obras está apto a prosseguir, Campbell afirma que sim, pois "a aventura para a qual o herói está pronto é aquela que ele de fato realiza." (CAMPBELL, 1990, p. 137).

5. AS MARCAS DO HERÓI EM ORLANDO TORRES

5.1 SACRIFÍCIO E MORALIDADE

Uma vez que o sacrifício é a marca do herói, podem-se listar alguns exemplos que comprovem esse traço em Orlando.

Observa-se que Orlando sofre com a desunião de sua família, expondo, assim, uma de suas maiores fraquezas. A favor dela, Orlando aceita trabalhar para Amir, e, conseqüentemente, trabalhar em prol da tortura, em prol da manutenção da ditadura militar no país. Na visão imposta a ele, Orlando estaria fazendo um grande bem à sociedade, ajudando a eliminar os bandidos que causam uma infinidade de problemas. Contudo, quando ele presencia a tortura, volta à realidade. De uma maneira moralmente distorcida, seu sacrifício reside em apoiar os métodos que a polícia utiliza para combater o crime.

Sob outro ponto de vista, deve-se considerar o que Orlando tem a perder e a ganhar antes e depois de sua primeira sessão de tortura.

No início, se Orlando não conseguir dinheiro, a vida de sua esposa estará em risco. Sua atitude é fazer um empréstimo no banco, o que, de certo modo, caracteriza uma espécie de sacrifício, uma vez que ele não tem condições para arcar com as despesas seguintes. Logo em seguida, a proposta do sítio lhe confere oportunidades maiores além de cuidar de Zilma, pois poderá crescer economicamente, proporcionando um conforto maior a si e a sua família, alcançando um patamar social próximo ao de sua irmã, advogada, além de, indiretamente, quitar o empréstimo que acabara de fazer. O sacrifício aqui passa a ser o de 'fechar os olhos' para a tortura, e contentar-se com seu novo *status*, em função, também, de desejos puramente pessoais.

Entretanto, após tomar consciência acerca de a que está se submetendo, e o fato do prisioneiro Samuel ter possíveis pistas sobre Regina, os valores para Orlando invertem-se outra vez. No momento da tortura, Orlando se recusa a agredir aqueles que lhe fizeram mal, talvez por receio ou por compaixão, mas sua imagem perante os empresários torna-se levemente denegrida. Há também, nas primeiras cenas do episódio, o *teaser*, em que se evidencia que Orlando está disposto a arriscar tudo o que conquistou, ficando do lado do terrorista. Neste trecho, Orlando afirma veementemente, "Eu não sou como eles.", fala que registra seu conflito claro seu posicionamento, ainda que neste estágio da leitura, o leitor não sabe o que está em risco.

Novamente, Orlando não age por uma questão social, mas por uma questão pessoal. Se matasse Amir, ou algum dos empresários, provaria a Samuel que ele é um homem confiável, mesmo tendo em vista que o tratamento de Zilma pode se comprometer, bem como a sua própria moral de bom cidadão, pois se tornaria um assassino. Desse modo, pode-se observar que Orlando não pretende realizar um desejo egoísta, como melhorar sua qualidade de vida, mas reencontrar sua filha - satisfazendo seu desejo maior, de reunir sua família -, e fazer o que está em seu alcance para acabar com a tortura.

Se, de acordo com a definição, herói é aquele que arrisca a vida pelo benefício de outrem, estão aí expostas as marcas do sacrifício em Orlando e a dimensão de sua dificuldade

em tomar decisões, quaisquer que sejam, pois provocarão graves consequências em seu destino e naqueles ao seu redor.

5.2 HERÓI ÉPICO OU HERÓI TRÁGICO?

Kothe (1987) sintetiza em sua obra que o conceito de herói se encaixa, com uma variação ou outra, nas definições de heróis épicos e heróis trágicos.

O herói épico é aquele com nível social geralmente elevado que se depara com grandes dificuldades. A maneira que este herói encontra de ultrapassar as diversidades pode residir em atitudes duvidosas como matar e enganar, mas visando um percurso e um objetivo nobre. Este herói, portanto, expressa "sua grandeza através de uma série de 'baixezas'." (KOTHE, 1987, p.12).

Já os heróis trágicos, são aqueles "que nunca conseguem ultrapassar seus demônios íntimos, e são derrotados e destruídos por eles." (VOGLER, 1998, p. 72). O percurso desse tipo de herói baseia-se na queda, e é justamente isso que o eleva.

Na análise deste trabalho, Orlando Torres constitui a figura do herói épico no que concerne às maneiras pelas quais se vê obrigado a realizar atos inaceitáveis, em nome de sua família. Através dessas ações é que se conhece o protagonista de um modo especial, pois ele sofrerá com isso, o que propiciará a aceitação de sua personagem pelo espectador.

De outro modo, o trágico aparece em Orlando por seu percurso ser fundamentalmente o da queda. Ainda que o objeto principal deste estudo não sejam as sinopses dos próximos episódios, sabe-se que Orlando vai ganhando poder e controle sobre as situações que lhe surgem e ele se afeiçoa cada vez mais ao novo *status*, afastando-se de sua moral e princípios.

5.3 ANTI-HERÓI

Como as marcas do sacrifício em nome de um bem maior, são suficientes para designar o arquétipo do herói, no tópico anterior, provou-se que Orlando Torres é um herói

legítimo. Segundo Vogler (1998), que se o herói é responsável por promover a solidariedade do espectador, a figura do anti-herói também deve cumprir essa função.

Relembrando o autor, os anti-heróis são "homens honrados, que se retiraram da corrupção da sociedade e agora operam na sombra da lei." (VOGLER, 1998, p. 71). Orlando Torres, portanto, tem um objetivo nobre - o de ter sua família 'normal' e reunida -, mas conforme as oportunidades surgem em seu caminho, suas escolhas o encaixarão em um lado ou outro da moralidade.

Assim como será estudado, em tópicos seguintes, a trajetória de Walter White, de "Breaking Bad", sabe-se que o protagonista desta série cede seus objetivos a princípio tão nobres como os de Orlando, para desejos profundamente egoístas, de se manter no poder e no controle de um pequeno império. Entretanto, isso ocorre ao longo de cerca de 60 episódios. Ao que o futuro de "A Torre" indica, Orlando irá se deparar com situações semelhantes às de Walter, devendo essa análise de herói, anti-herói, e até de vilão, ser postergada.

De qualquer maneira, a definição proposta por Vogler, e do herói problemático, aquele personagem cujos modos de agir e de pensar entram em conflito negativamente com o ambiente em que vive, são suficientes para rotular Orlando, neste primeiro episódio, como um anti-herói, afinal, apesar de acabar não querendo, ele é responsável pela tortura de homens (inocentes ou não), em troca de dinheiro para, entre outros motivos, cuidar de sua família.

5.4 EGO

Joseph Campbell (1990) promoveu a definição de "expediente pedagógico", em que o homem age de acordo com o ego, no espectro da consciência, e não de acordo com seu verdadeiro "eu", presente no inconsciente. Este verdadeiro "eu" não exclui o nível da consciência, pelo contrário, é nela que o "eu" irá se manifestar, destituindo-se do ego operante.

A "Jornada do Herói" é na verdade um encontro com o "eu" verdadeiro, pois o herói se confrontará com o sacrifício, e é dessa "provação" que um completo e integrado ser humano irá ressurgir.

Tendo como base o primeiro capítulo de "A Torre", é possível inferir que Orlando Torres é um homem centrado em princípios hoje arraigados. Ter uma família implica ele cumprir o papel do "homem da casa", sendo o responsável por todos, e protegê-la é seu único e maior objetivo. Contudo, sua relação com a irmã mostra que ele é ressentido pelos níveis sociais divergentes em que se encontram, e que Orlando lhe atribui um dever - o de encontrar Regina - que devia ser seu, uma vez que é ele o homem da casa.

Há também sua relação com a esposa, uma personagem passiva e mesquinha. Como Orlando, ela também acredita que é ele o responsável pelo bem-estar de todos, atribuindo-lhe a pressão e o dever de cuidar dela, não importando por quê.

No nível interno do conflito, onde se encontra o tema e as verdadeiras motivações das personagens - elementos que serão melhor explicados no capítulo seguinte deste trabalho -, observa-se que Orlando destoa de si próprio, mas sabemos também que sua forma de pensar era bem mais incisiva no contexto da década de 60 e 70. De acordo com Campbell (1990), enfrentar as adversidades, ou, no caso, os monstros e guardiões, são o que farão dele o herói verdadeiro.

Orlando tem a missão de combater estes conflitos internos, do modo de pensar imutável, do exercício de uma sociedade opressora, como também lidar com os conflitos externos, no que diz respeito aos que nutre pela esposa, irmã, filha, e em relação ao ambiente em que vive. Será só a partir deste momento em que Orlando admitir suas próprias falhas e encontrar seus verdadeiros desejos que seu rumo estará claro e sua missão cumprida.

6. BREAKING BAD

Não é do intuito deste trabalho fazer um estudo aprofundado sobre "Breaking Bad" (AMC, 2008), a série dramática norte-americana que arrebatou dezenas de prêmios durante os seis anos em que esteve no ar. Entretanto, "A Torre" possui uma variedade de referências na obra, que servem tanto para justificar seu enredo, como para mostrar que opta pelos novos caminhos que foram abertos desde o início de "Breaking Bad", no que diz respeito ao futuro da televisão - e da indústria do entretenimento como um todo.

6.1 O HERÓI EM BREAKING BAD

As intenções iniciais de Walter White são nobres: sacrificar-se em nome de sua família, uma vez que ele estará morto em pouco tempo. Se, segundo Vogler (1998), a verdadeira marca do herói é o sacrifício, surge de imediato um bom exemplo de herói. Conforme a obra progride, o tratamento de Walt se mostra bem sucedido e sua doença entra em remissão. Isso não o impede, entretanto, de continuar cozinhando metanfetamina. Walt parece gostar de seu novo trabalho e o poder que a ele vem atribuído. Pouco a pouco, as intenções do protagonista mudam de suas origens nobres - ainda que contestáveis, por se tratar da fabricação de drogas pesadas - para objetivos sombrios e egoístas.

Walt se vê lançado numa jornada: "não era sua intenção, mas de repente você se vê ali. Você enfrentou morte e ressurreição, vestiu um uniforme e se tornou outra criatura. (...) É o tipo de aventura em que o herói não tem ideia do que está fazendo, mas de repente se surpreende num mundo transformado." (CAMPBELL, 1990, p. 137). Ora, ao receber um diagnóstico positivo, é dada a Walt uma nova oportunidade de se lançar numa jornada. Vestir um uniforme, pode ser simbolizado pelo chapéu preto e desbotado que Walt usa, quando se autodenomina "Heisenberg", tornando-se 'outra criatura', adquirindo uma personalidade escura, e má. Simbolicamente, pode estar figurativizado até mesmo pela roupa de proteção amarela que vestia, quando cozinhava a droga.

Se para Kothe (1987) são as 'baixeiras' que elevam um herói épico, e as grandezas fazem resplandecer um herói trágico, Walter White paira sobre o conceito do anti-herói. Ele não possui nenhuma habilidade extraordinária além de seu conhecimento em química, e é sua condição social que lhe dá um empurrão para mergulhar no universo do tráfico de entorpecentes. Walt se aproxima da figura do pícaro, em que Vogler (1998) atesta que é um arquétipo que prima pela mudança. As origens do pícaro, nas antigas novelas espanholas, apontam que esta figura promovia atividades ilícitas, solidarizando-se com a marginalidade em que o público comumente se encontrava. Apesar da função dramática de alívio cômico - o que não é o caso de Walt - as ações criminosas do pícaro eram bem recebidas e até celebradas, como forma de catarse.

Sendo assim, Walt permanece como herói ou transforma-se num vilão? Se, com base em Vogler (1998), o anti-herói é o homem honrado que age nas sombras da lei, Walter White,

ao longo da exibição de "Breaking Bad", se desfaz de sua honra, destituindo-se, assim, de seu *status* de herói. Considerando as intenções de um indivíduo, se ele comete maus atos para um propósito sombrio - aqui, um propósito egoísta - infere-se que Walter White torna-se, de fato, um vilão.

Contudo, não se pode destituir Walt de sua heroicidade tão facilmente. Ele é a dominante que impera em todo o seu sistema. Campbell afirma que "a aventura para a qual o herói está pronto é aquela que ele de fato realiza. A aventura é simbolicamente uma manifestação do seu caráter." (CAMPBELL, 1990, p. 137-138). Aonde reside o caráter e a moralidade de Walter, seja ela aparente desde o seu início, ou apenas quando Heisenberg toma forma, não será mais objeto de análise deste trabalho.

6.2 CONCEPÇÃO E ESTÉTICA

"Você pega o Mr. Chips e o transforma no Scarface." Essa frase foi escrita pelo criador e produtor, Vince Gilligan, para descrever o que viria a ser o seriado dramático de maior sucesso dos últimos anos.

Mr. Chips é o personagem central do filme "Adeus, Mr. Chips" (1939), baseado no romance homônimo de James Hilton. A história relata o romance de um professor por uma garota, e desiste de seus próprios sonhos para deixá-la contente. A obra apresenta um final feliz: Mr. Chips sofre certa repressão em seu ambiente de trabalho, mas acaba sendo respeitado por todos. Em "Breaking Bad", o protagonista Walter White é uma reprodução de Mr. Chips nos primeiros momentos, no que toca ao zelo por sua família e a rotina de trabalho à qual se submete para prover o mínimo para sua mulher e filhos.

O outro personagem citado por Gilligan, cujo nome é também título da obra, "Scarface", trata de um homem que não tem medo de matar para alcançar seus objetivos, cuja força motora é o ganho de poder através do tráfico de cocaína. Prepara-se, desse modo, o terreno pelo qual "Breaking Bad" virá a caminhar ao longo de suas cinco temporadas.

O mote de "Breaking Bad", fala sobre um brilhante químico rebaixado a professor de ensino médio, cuja mulher está grávida, seu filho possui paralisia, e ele descobre ter câncer terminal. As coisas começam a mudar, quando Walt vê um antigo aluno seu escapando de

uma batida policial. Acompanhado de seu cunhado, chefe do esquadrão antidrogas, eles apreendem quase 1 milhão de dólares em um laboratório caseiro de metanfetamina. Walt decide, então, propor parceria a Jesse, uma vez que ele deveria conhecer as pessoas certas para vender a droga, visando, finalmente, a prover o dinheiro necessário para sua família quando ele morresse. Conforme Walt vai se envolvendo na criminalidade, e o telespectador acompanha seu processo de degradação moral - personificado em Heisenberg, seu nome 'artístico' -, vemos, simultaneamente, a iminente queda de sua família e todos os envolvidos no esquema. A desculpa de que 'era tudo pela família', aos poucos dá lugar a um prazer pessoal, e a vontade de se manter no poder a qualquer custo. Até o título "Breaking Bad", uma expressão coloquial que significa "Chutar o balde", "Ir para o Inferno", remete à passagem para um outro espectro da moralidade.

Vince Gilligan (2011) trata o ambiente como um personagem à parte. Nas primeiras concepções da trama, Walt e sua família moravam na Califórnia, e todo o enredo usaria elementos do já muito explorado estado para compô-lo. Incentivos fiscais transferiram a trama para a cidade de Albuquerque no Novo México, uma cidade praticamente no meio do nada. Já não seria possível repensar a série sem os diálogos no deserto, e sem a importância que o ambiente árido e isolado confere para a dramaticidade da história. Aqui "Breaking Bad" se aproxima de um faroeste, muitas de suas cenas são gravadas com as guerrilhas situadas nos locais mais ermos, e as ameaças e tiroteios complementam a referência.

O seriado também faz uso do princípio do dramaturgo russo Anton Chekov: a "Arma de Chekov". Trata-se de um princípio dramático que requer que todo elemento cenográfico numa narrativa seja essencial e único. Ao longo dos episódios da série, objetos que pareciam não ter grande importância são resgatados em momentos cruciais.

"Breaking Bad" inovou em diversos sentidos. Começando por transportar um herói comum do cinema para a televisão (e fortalecendo o destaque da TV em relação à Hollywood nos últimos tempos)¹²; passando à proposta de um seriado fechado ao longo de cinco temporadas, em desde o seu início, seu final já estava determinado; apelo visual calcado no experimentalismo com câmeras, luzes, cores, além de um singular *design* de som. Apesar de Walter White não ter sido o primeiro herói controverso desta nova fase da televisão americana, já figurado por Tony Soprano em "The Sopranos" (HBO, 1999), Dexter em

¹² Disponível em: <http://www.brainstorm9.com.br/40337/entretenimento/breaking-bad-regras-televisao/>

"Dexter" (Showtime, 2007) e Don Draper em "Mad Men" (AMC, 2007), para citar alguns exemplos, Walt consolida a tendência de se construir uma história direcionada e centrada no personagem principal, especialmente na consequência de suas escolhas - e prova como isso é fórmula de sucesso.

6.3 BREAKING BAD E A TELEVISÃO

Como atesta Carlos Merigo (2013), em seu artigo publicado pelo site "Brainstorm9"¹³, a grande vantagem dessas novas séries é a veiculação em um canal fechado, onde não se depende de grandes anunciantes, e cujo público é bem específico. Permite-se o espaço para a criação e o experimentalismo, ainda que possa haver riscos. No caso de "Breaking Bad", ainda contou-se com outro grande trunfo: com a possibilidade de ser cancelada na terceira temporada, o serviço de transmissão "Netflix"¹⁴ deu novo fôlego à série, disponibilizando os episódios a cada semana e alcançando um número ainda maior de fãs. Ou seja, as novas séries tendem a transcender o próprio canal, ganhando força e fidelidade por si só.

Assim como outras séries de sucesso, a exemplo de "Lost" (ABC, 2004), em que se acompanhava o destino de sobreviventes numa ilha misteriosa, "Breaking Bad" era desconstruído meticulosamente em fóruns de discussão na Internet, na tentativa de desvendar alguma pista solta. O canal AMC produziu, ao longo da metade da última temporada, o programa "Talking Bad", em que eram discutidos durante 30 minutos, o que acabara de acontecer no episódio exibido, junto de um convidado especial. Perguntas de fãs eram recebidas por e-mail, pelas redes sociais e por telefone. O show continuava no ar por mais 15 minutos, exclusivamente na rede. Estes são exemplos de que a televisão deixou de ser uma mídia passiva, e é um passo consolidado na adaptação à TV interativa¹⁵.

¹³ Veículo online brasileiro independente que fala sobre criatividade e inspiração, seja na publicidade, internet, negócios, social media ou comunicação digital em geral.

¹⁴ Empresa norte-americana que oferece serviço de TV por Internet, com mais de 44 milhões de assinantes em mais de 40 países assistindo a mais de um bilhão de horas de filmes, séries de TV e produções originais por mês.

¹⁵ A televisão interativa descreve uma série de técnicas que permitem que os telespectadores interajam com o conteúdo da televisão como visualizá-lo. Para permitir a interatividade, televisores e conversores digitais devem dispor de capacidade para receber as aplicações e executá-las.

Grande vantagem das séries em canais pagos é o maior controle que o criador passou a ter sobre sua obra. Assim como ocorre nas novelas brasileiras, em que o autor é a figura principal durante todo o processo, o criador de série passou a obter um status de celebridade antes reservado a diretores de cinema. O criador, denominado agora de *showrunner*, não é apenas o roteirista principal, mas atua, grande parte das vezes, também como produtor executivo. Essa função também tem se estendido às estrelas do programa, mostrando preocupação e comprometimento com a manutenção e a qualidade da série, como fez Bryan Cranston, o ator que deu vida a Walter White.

Outra consequência do programa televisivo visto como uma marca, é que, segundo Merigo, "em uma época de fragmentação do público, os canais de TV estão conseguindo estabelecer conexão e fidelidade com o espectador, algo que os grandes estúdios de cinema (...) não tem." Há grande expectativa em saber - e consumir - o que grandes canais como HBO, AMC, Showtime e até o próprio Netflix farão a seguir. De Vince Gilligan a Steven Spielberg, é claro que os nomes envolvidos ainda são importantes. Porém, se é que já não o ultrapassou, depois de "Breaking Bad" a televisão nunca esteve tão próxima de alcançar o cinema.

CAPÍTULO V

RELATÓRIO DE PRODUÇÃO

A última parte deste trabalho trata da produção do projeto de série, relatando desde a concepção e as ideias iniciais, até a abordagem das fases que levaram à escrita final do roteiro.

Para cada uma dessas etapas, reúnem-se as técnicas e conceitos formulados por Robert McKee (2006), autor mais influente sobre o roteiro audiovisual no momento; Richard Walter (2010) que, juntamente com McKee, dá enfoque maior à realização de um roteiro cinematográfico, embora a estrutura da estória de um episódio de TV seja similar; William Rabkin (2011), cuja obra discorre sobre a feitura de um piloto original; e Ellen Sandler (2008), que possui uma abordagem e didática diferentes dos autores anteriores, explicando as teorias para a realização de um roteiro *spec* de televisão, a construção de um episódio de uma série já existente.

Simultaneamente aos estudos de tais autores, se fará a análise do roteiro piloto de "A Torre". Por se tratar de uma experiência muito particular a ser trazida à luz no formato de um relatório, a partir deste momento será empregado o discurso em primeira pessoa (singular ou plural).

1. CONCEPÇÃO

O formato e a abordagem deste trabalho de conclusão de curso passaram por diversas modificações, até que se transformassem em "A Torre".

Partindo do fato de que no ano de 2014 o golpe militar completaria 50 anos, acreditei que seria interessante explorar o período de uma forma dramatizada e diferente do que já havia sido apresentado na televisão brasileira até então.

No recesso de aulas entre 2011 e 2012 me aprofundei no estudo sobre o período militar brasileiro, lendo livros e assistindo documentários. Em seguida tracei alguns perfis de pessoas que viveram na época, e com quem gostaria de conversar para ter acesso às informações de

maneira mais pessoal e próxima da minha realidade. Entre esse perfis estavam aqueles que eram crianças, estudantes, membros de organizações clandestinas, profissionais liberais, e civis que tiveram contato com os conflitos. Ao longo de 2012 entrevistei alguns desses perfis e os apresentei num colóquio da faculdade, na forma de documentário. Neste momento, denominei o trabalho como "Os Eremitas".

O título veio da referência à figura que o "Ermitão" transmite: um "velho sábio, (...) apoia-se num bastão que simboliza simultaneamente sua longa peregrinação e sua arma contra a injustiça e o erro que encontra." (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1986, p. 375) Sendo assim, "A Torre" foi, num primeiro momento, um projeto de série que contemplava diversas histórias, ao estilo do programa "Brava Gente" (Globo, 2002). Cada episódio trataria a ditadura brasileira de forma cronológica, sob diversas óticas e diferentes conflitos. Escrevi algumas sinopses que se adequassem ao formato, tendo como base alguns roteiros do programa e outros que gostaria de usar como influência, como "The Walking Dead" (AMC, 2010), em que o ambiente é muito adverso e os personagens devem encontrar uma maneira de lidar com a situação.

Tendo as sinopses formadas, resolvi procurar um roteirista para me orientar, alguém no mercado de trabalho e com interesse acadêmico, visando assim compor a banca avaliadora deste trabalho de conclusão. Recebi várias indicações e algumas opiniões sobre o meu projeto. A mais verdadeira e interessante era a que propunha uma mudança drástica. Meu projeto possuía cenários demais, personagens demais, e o ambiente era muito mais denso do que os dramas internos, ofuscando tanto a exploração do período, como a história como um todo. Além de um custo de produção altíssimo.

Exerci o terror de qualquer roteirista: o desapego. E isso foi libertador.

Meu foco passou a ser aquele que realmente me faria querer assistir à série, assim como despertaria o interesse em outras pessoas. Que tivesse várias temporadas, com um protagonista empático, e que principalmente, deveria ter algo de mim ali. De todos os personagens desenvolvidos fiquei com apenas um, "Esmeralda", que veio a se chamar "Elena". De todas as premissas rascunhadas, descartei todas.

Revi e li os roteiros da minha série favorita - e campeã de discussão e audiência -, "Breaking Bad" (AMC, 2008). A premissa de "Breaking Bad" já me chamava a atenção há

tempos. A pressão sobre o protagonista é imensa e suas escolhas é que faziam dele um personagem crível e identificável. Cada atitude possuía uma consequência, e eram esses os fatores principais que levaram a série adiante. Como passar isso para o meu projeto?

"A Torre" finalmente começava a tomar forma.

A partir do meu conhecimento sobre o período militar, resolvi dar destaque à classe média, especialmente àquelas pessoas que pouco ou nada tinham a ver com os conflitos políticos e sociais do país. O livro "Histórias da Vida Privada no Brasil v.4" (1998), especialmente o capítulo "Carro Zero e Pau-de-Arara" oferecia uma diversidade de perfis de profissionais liberais e famílias que passaram por momentos delicados na época.

Optei por um personagem que fosse funcionário público e que sofresse muitas privações materiais e dificuldades na própria família. "Os Eremitas" agora era "O Eremita" e sua premissa tratava deste homem, Orlando, um aposentado que se descobre avô, e cuja filha suicida o fazia investigar o caso com a ajuda de sua irmã advogada. Orlando, entretanto, era um personagem fraco. Suas motivações eram fracas. Quem ele viria a ser? Qual seria seu arco dramático? E se a filha não morresse? E se o bebê não aparecesse? Quem era o vilão? Deveria existir um vilão? O que Orlando realmente queria?

Ao longo de alguns meses e muitos cartões com detalhes importantes colados na parede, a estória foi tomando forma. Coisas que deveriam acontecer no futuro, descartes, pontos de virada, revisões, opiniões... A ditadura, enfim, serviria como um pano de fundo necessário para a continuidade da estória.

Baseada em depoimentos e fatos verídicos, "A Torre" ganhava seu título definitivo, e eu possuía um projeto de série original, dentro dos gêneros drama e suspense em mãos.

2. ESTÓRIA

Cada obra deve ser pessoal. Ela deve se abstrair da vida real para descobrir suas essências, não se tornando uma abstração que foge da noção da vida como ela é. Uma estória deve ser como a vida, mas não literal a ponto de ser superficial, além do que é óbvio para quem vê.

Walter baseia-se no princípio aristotélico de começo, meio e fim para a construção de uma narrativa. Esse conceito se aplica não só ao todo, como a cada uma das partes. Cada cena tem seu começo, meio e fim. Cada micro parte, como linhas de diálogo também devem seguir o mesmo princípio.

Todas as cenas de um filme, ou de um episódio de uma série, devem ter um propósito, serem integradas umas com as outras, prezando pela unidade e pelo ritmo da obra. Sandler (2008) define ritmo como uma sucessão de perdas e ganhos, do ponto de vista do protagonista, do mesmo modo que McKee (2006) define o *beat*, como uma sequência de ações e reações.

Se ação define personagem, então personagem define ação. Para determinar qual ação um personagem deve tomar e em qual circunstância, o escritor deve conhecer o personagem. Ação e personagem, combinados com diálogo, e colocados na circunstância apropriada, misturam-se ao único elemento mais importante do processo de escrita: a estória.¹⁶ (tradução do autor)

Do ponto de vista da estória, McKee (2006) propõe um design composto de cinco partes, análogo à "Jornada do Herói" proposto por Joseph Campbell em "O herói de mil faces" (1994), que se fazem presentes em qualquer estória bem construída.

A primeira destas partes é o *Incidente Incitante*, é o acontecimento que vai desequilibrar a vida do protagonista, o ponto de partida que o levará a atingir seus objetivos. Walter (2010) ensina que é no começo de uma obra em que irá ser exposto o tom da narrativa, introduzir o protagonista, suas necessidades e seus conflitos, bem como estabelecer o mote do filme - o que levará o protagonista a praticar determinadas ações e assim caminhar para o meio da estória.

Walter complementa o pensamento, na transição entre o incidente incitante e o próximo item do design. "Invariavelmente, começos terminam assim. Tudo parece bem e em seu lugar.

¹⁶ Do original: If action defines character, then character defines action. To determine what action a character should take and in what setting, the writer should study the character. Action and character, combined with dialogue and placed in the properly integrated setting, add up to screenwriting's single most important element: story. (WALTER, 2010, p. 21)

Então, de repente, tudo está errado e desconexo. É no meio que as complicações aparecem." (tradução do autor).¹⁷

As *Complicações Progressivas* são a geração de sucessivos conflitos irreconciliáveis, encorpando as forças do antagonismo e endossando a estratégia que Sandler (2008) aborda ao escrever o segundo ato sob o ponto de vista do antagonista.

A *Crise* é o momento da decisão, em que se lutará de uma vez por todas contra as forças que se opõe ao protagonista, acarretando tanto o sucesso, ao alcançar o objetivo, quanto em seu fracasso. Ao falhar, não haverá outra oportunidade de satisfazer esse desejo. É um verdadeiro dilema.

Profundamente atrelado à crise, o *Clímax* é o momento da mudança de valores, absoluto e irreversível. Se a crise é o momento da decisão, o clímax é o momento da ação.

A *Resolução*, por fim, trata das cenas finais da obra, com a função de recompor o espectador após o clímax, e estabelecer a mudança de valores ocorrida. Num episódio de uma série televisiva, entretanto, a resolução nem sempre é aparente, uma vez que terminar o episódio no clímax, é ferramenta para fazer o espectador continuar acompanhando a série.

No caso de "A Torre", o incidente incitante aparece no momento em que Zilma, esposa do protagonista Orlando, desmaia e é levada ao hospital. Sua desconhecida doença leva Orlando a fazer um empréstimo, a fim de pagar um bom médico e exames adequados. As complicações progressivas figuram logo a partir do Ato I, quando Elena nega o pedido de seu irmão de vender o sítio que possuem, passando ao momento do sequestro, seguido pela oferta de Amir em usar o sítio em troca de dinheiro, a reforma do mesmo, até a tortura e o cativeiro dos prisioneiros.

A crise trata das cenas do *teaser*, nas quais Orlando tenta saber de Samuel as informações que ele possui sobre Regina, que o protagonista acredita ser sua filha desaparecida. Concomitante ao problema de Zilma está a questão do desaparecimento de Regina, cuja procura Orlando não sabia por onde começar, optando pela espera, e por alguma informação vinda de Elena, que lida diariamente com casos semelhantes. A partir do

¹⁷ Do original: Invariably, beginnings end this way. All seems right and well and fit. Then, in a flash, all is wrong and nothing at all fits. It is in the middle that the complications play out. (WALTER, 2010, p. 73)

momento em que o problema de Zilma está sob controle, Orlando vê a oportunidade de se dedicar a esse incidente, exposto antes do início desta estória.

O conflito da crise baseia-se no dilema de valores que Orlando se depara: colaborar com a tortura faria dele um homem tão repugnante quanto os empresários que financiam aquilo tudo? Essa é a deixa para o clímax: quando Orlando afirma a Samuel que não é como aqueles homens, visando provar ao prisioneiro que ele é contra aquela situação - com o objetivo de, em última análise, saber onde está Regina: ele aponta a arma para a porta que está sendo forçada, e dispara no instante em que ela é aberta. Apesar do alarme falso, Orlando opta por agir contra seus 'inimigos', invertendo o quadro negativo que vinha sofrendo, para um positivo, ainda que momentaneamente, em que toma uma atitude.

A resolução fica a cargo das cenas finais, em que vemos Orlando dirigindo pela estrada, Elena interrogando prisioneiros com a foto de Selma dos Anjos em mãos, e a misteriosa Laura, que vai ao encontro do protagonista, estabelecendo um gancho decisivo para o episódio seguinte.

O envolvimento de subtramas e os diferentes objetivos do personagem principal, confirmam o que Rabkin (2011) conceitua a respeito de uma série: "O modo como uma série funciona, não é seguir uma estória, mas, ao invés, explorar uma variedade de conflitos estabelecidos no piloto. Quaisquer sejam (...) eles irão providenciar a base para cada estória, não importando por quanto tempo a série ficará no ar." (tradução do autor).¹⁸

3. O PILOTO E O ESTABELECIMENTO DE CONFLITOS

O piloto deve ser escrito para estabelecer uma franquia. Rabkin (2011) atesta que o público deve reconhecer o programa de imediato. Além de um parâmetro, como trilha sonora, por exemplo, no piloto devem estar presentes os personagens, o estilo da estória e dos diálogos, a relação dos personagens e, principalmente, o conflito - até o final da série. O conflito central é o que levará os episódios adiante e garantirá o sucesso da franquia.

¹⁸ Do original: The way a series works is not to follow one story, but instead to explore a set of conflicts that have been established in the pilot. (...) Whatever they are (...) they will provide the basis for every story, no matter how long the series runs. (RABKIN, 2011, p. 15)

McKee (2006) define conflito por uma ação que se toma frente a um objetivo, mas cuja reação pode não ser a esperada, a cargo das forças do antagonismo. O conflito é composto então por três níveis:

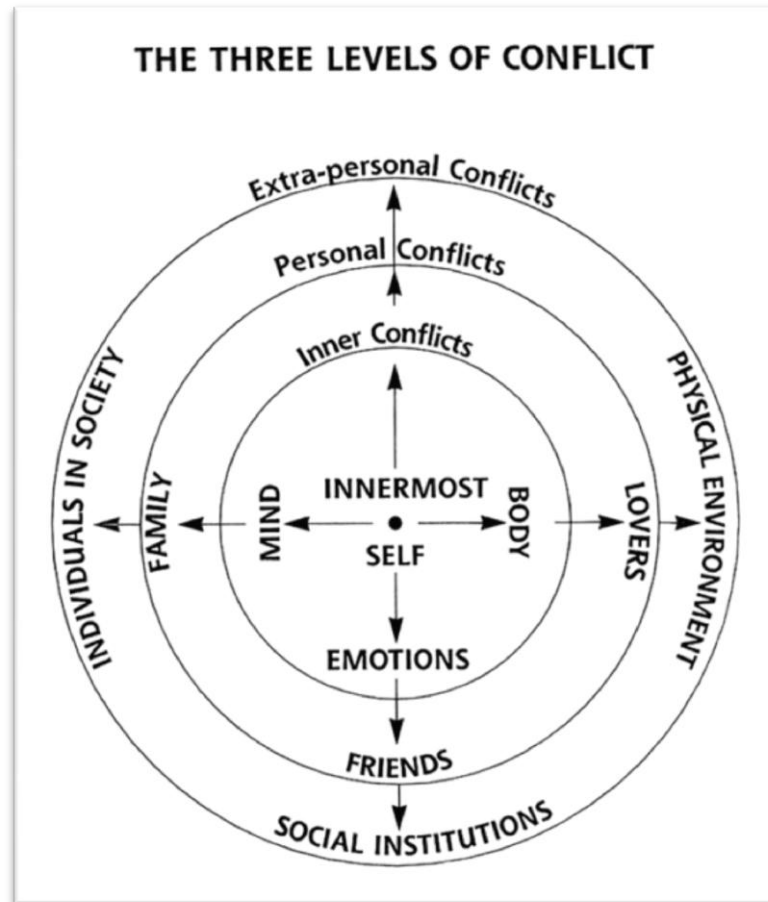


Figura 4 - Os Três Níveis de Conflito

O *conflito interno*, em que o antagonista é o próprio ser, a exemplo de mente x emoções, mente x corpo etc. O *conflito pessoal*, que abrange os relacionamentos de maneira mais profunda e íntima do que os papéis sociais, como pais x filhos, aluno x professor. E o terceiro nível trata dos *conflitos extra-pessoais*, choques entre instituições sociais x indivíduos, bem como problemas no próprio espaço x tempo.

Uma história só se desenrola a partir do momento em que um conflito é criado, que McKee (2006) denomina por "brecha". Uma sucessão de brechas, ou seja, ações tomadas e não correspondidas da maneira esperada, levam o protagonista a arriscar-se cada vez mais em direção ao seu desejo.

Esmiuçando ainda mais o conceito, obtemos a definição de *beat*, que será retomada adiante, mas que, por ora, baseia-se no princípio de que para cada ação, há uma reação correspondente e isso confere ritmo cena a cena.

Sandler (2008) exemplifica: trata-se do personagem receber uma resposta ou deparar-se com uma situação que não esperava, desequilibrando-o. Pode-se até apelar para uma mentira, em que o personagem evita um constrangimento que será escancarado mais tarde. Com o mesmo efeito, evitar dizer algo importante, adiando-o. A autora ainda sugere que o conflito seja apresentado logo no *teaser* de abertura, instigando a curiosidade do espectador.

Em "A Torre", alguns dos exemplos desses conflitos e brechas: logo no *teaser*, vemos a intenção de Orlando preocupando-se em proporcionar um café-da-manhã farto, na medida do possível, com o objetivo de estabelecer uma simpatia com Samuel e, assim, obter informações sobre sua filha. Entretanto, ao perguntar sobre Regina, Samuel avança sobre ele, ocorrendo uma briga. Reagindo, Orlando ameaça-o matar com uma arma. De imediato, então, temos o que aparenta ser o conflito central da série: onde está Regina?

Na cena em que janta com Elena e os sobrinhos, Orlando quer saber a posição da irmã em relação à venda do sítio: negação. Em resposta, Orlando menciona a internação de Zilma na frente dos sobrinhos, momento em que Elena o provoca lembrando-o da ajuda financeira que Youssef Ibrahim lhes proporcionava. Essa troca de farpas ocorre até o final da sequência. Outro exemplo é durante o sequestro: enquanto ocorre o tiroteio entre policiais e terroristas, Orlando tenta se desvencilhar da corda que prende suas mãos. Em resposta, Bruninho encosta sua pistola em sua cabeça, fazendo com que Orlando urine nas calças.

Ao longo do roteiro piloto deste projeto, primei pelo estabelecimento de ações e reações inesperadas entre Orlando e os demais personagens, garantindo um ritmo tenso durante todo o episódio. De acordo com os níveis de conflitos, neste episódio temos o conflito interno, como se pode ver na relutância entre Orlando querer e não querer torturar os prisioneiros, e ao longo da série, entre mudar sua maneira de encarar o conceito de "família". O conflito pessoal é evidente no relacionamento do mestre de obras com Elena e sua esposa. E o conflito extrapessoal reside na luta entre terroristas x empresários. Em última instância, trata-se da luta pela democracia contra a ditadura.

O enfrentamento desses conflitos é também apresentado de acordo com Campbell (1990) no capítulo anterior deste trabalho.

Além desses níveis de conflito, Rabkin (2011) aponta dois tipos. O primeiro trata daquele tipo de conflito que propõe a premissa básica do programa. O segundo tipo, mais profundo, é o que dá significado a tudo. Um conflito interno que se choca com o conflito externo. O grande propósito do segundo conflito é propor o tema.

4. TEMA E PREMISSA

A tarefa de um roteiro não é o de posicionar-se sobre um determinado assunto, por mais nobre que seja. A tarefa é simplesmente a de contar uma história. O tema é o que determina o conflito central da trama, entretanto a sua busca é alvo de severas modificações ao longo da escrita do roteiro.

Walter (2010) atesta que, para se comprometer com o tema em seu roteiro, o escritor deve mais do que apenas conhecer o tema, ele deve apropriar-se dele. Sandler (2008) adiciona: "O que torna uma história original não é o tema (...), mas sim a maneira específica como você decide ilustrar o seu tema. E isso vem de você, das suas observações e da sua vida." (SANDLER, 2008, p. 59)

Acoplada ao tema vem a premissa, também denominada por '*logline*', que descreve em poucas linhas as etapas do conflito a ser explorado naquele episódio ou filme. O conceito de premissa proposto por Sandler (2008) se aproxima do que McKee (2006) chama de ideia governante, que "pode ser expressa em uma única sentença descrevendo como e por que a vida passa por mudanças de uma condição de existência no início à outra no final." (MCKEE, 2006, p. 119).

De outro modo, a "premissa é a ideia que inspira o desejo do escritor por criar uma história" (MCKEE, 2006, p. 115-116).

Tecnicamente, na premissa deve estar presente a situação inicial do conflito, o ponto de virada dele mesmo, e o confronto ou consequência, resultante do conflito.

Assim como o tema, a premissa não é estática. Desde que ela contribua para o crescimento da estória, ela pode ser mantida, mas se a narração toma um rumo diferente, devemos priorizar sua evolução.

Analisando o roteiro de "A Torre", podemos inferir que o tema geral da série é explorar os limites do ser humano em nome de sua família, ou ainda o do clássico "ganho de poder".

A premissa pode ser expressa desse modo: 'Após Zilma adoecer, Orlando Torres tem a oportunidade de tornar o sítio onde cresceu um centro de torturas, em troca de dinheiro para cuidar de sua esposa, envolvendo-se com um perigoso grupo de empresários.'

5. DA SINOPSE À ESCALETA

Neste ponto, Ellen Sandler (2008) aborda passos para a construção e revisão da trama antes do estágio de escrita final do roteiro. A sinopse é uma breve narrativa da estória. Nesse estágio, a sinopse serve como guia para o escritor, e ela "deve conter pontos de virada do enredo mais específicos do que as da premissa. Também deve dar indicações sobre as motivações dos personagens." (SANDLER, 2008, p. 77).

Muitas sinopses foram escritas ao longo da concepção do roteiro piloto. Sua última versão encontra-se em anexo, no apêndice deste trabalho.

O argumento é a estória escrita sob a forma de simples prosa narrativa, contando o que acontece do começo ao fim, ainda sem divisão de cenas ou diálogos. Em relação à formatação, o argumento de um episódio de uma hora possui cerca de quatro páginas em espaçamento duplo.

Sandler (2008) apresenta também o *beat sheet*, uma lista de acontecimentos importantes do enredo, redigida sinteticamente, de modo que esses eventos afetem diretamente seu personagem central. O *beat* é uma mudança de comportamento que ocorre por ação e reação, como já discorrido em tópico anterior. "*Beat a Beat*, esse comportamento em transformação molda o ponto de virada da cena." (MCKEE, 2006, p. 49)

Acompanhando o processo de escrita, a autora propõe o exercício das 'bandeiras vermelhas', uma maneira eficaz de encontrar falhas no argumento. Ela propõe a troca de

verbos fracos, ou pouco específicos, como 'contar', 'dizer', 'perguntar', 'explicar' por verbos com valor emocional, verbos ativos, tais como 'criticar', 'atacar', 'focar', 'confessar', 'mentir' etc, aumentando o impacto dramático na estória.

Outros verbos que merecem a bandeira vermelha são aqueles que incluem decisões, tentativas, e que exprimem um estado de ações, a exemplo de 'estar sentindo', 'estar pensando', 'estar fazendo'. Incluem-se aqui também os estados de sentimento, como 'estar triste', ou 'estar alegre'. Ambos os estados devem ser substituídos por ações que expressem tais estados, provocando um impacto dramático muito maior e palpável.

A escaleta que Sandler denomina 'tratamento' é a etapa de subdivisão de cenas, sendo mais específico do que no argumento, esmiuçando como as coisas acontecem, identificando cada cena pelo cabeçalho e descrevendo objetivamente as ações. Podemos, também, agrupar as cenas em atos. O ato "é uma série de sequências que culminam em uma cena climática, causando uma grande reversão de valores, mais poderosa em seu impacto do que em qualquer cena ou sequência anterior." (MCKEE, 2006, p. 136).

À seu modo, Sandler também propõe um *design* de estrutura básica de cenas, que ela denomina por apresentação (começo), interruptor (meio), e flecha (fim), com o propósito de verificar os *beats*, o ritmo das cenas e dos atos, através do exercício das 'gangorras'. Seu objetivo é o de denotar a positividade ou negatividade da cena.

Na apresentação, devemos considerar o porque de determinada cena estar acontecendo naquele momento específico. No interruptor, ela faz a analogia com um interruptor de luz, indicando o rumo de uma cena. Se o protagonista, por exemplo, começa uma cena no controle da situação, seria interessante que, ao final dela, ele perca esse controle.

Por fim, a flecha, é a razão responsável por conduzir o leitor/espectador para a próxima cena. Se o personagem retomará ou irá desestabilizar mais ainda o controle da situação.

A sucessão desses eventos de 'perda' e 'ganho', cumprem a função básica de sempre levar a estória para frente.

A seguir apresentam-se exemplos do uso que fiz destes exercícios, durante a construção da escaleta de "A Torre", antes de escrever a primeira versão do roteiro. Para fins de entendimento, a numeração no canto superior esquerdo indica o número da cena; em

seguida há uma linha de foco, a breve descrição da cena; os sujeitos envolvidos abreviei pelas iniciais. Note-se: Orlando = Or; Elena = El; Laura = La; Amir = Am; outro sujeito = X.

O desenho da gangorra em si é simplificado, e representa o que Sandler denomina por "Interruptor". A gangorra que aparece do lado esquerdo da imagem representa a situação inicial da cena (em equilíbrio, positivo, ou negativo), a da direita representa a transformação de valores da cena. Dessa espécie de equação pode-se perceber se a cena permanece no ritmo da anterior, ou se algo é modificado. O valor final é então representado por "N" (Neutro), "+" (positivo), "-" (negativo). Esse valor final é o que a autora aponta como "Flecha".

Há momentos em que pode-se encontrar situações continuamente no mesmo valor. Não seria uma regra, mas acredito que a desestabilização cena a cena, nas analogias aqui propostas, de interruptor de luz acendendo-se ou apagando-se, ou da gangorra subindo e descendo, confere verdadeiro ritmo para história.

Sendo assim, a Figura 2 a seguir possui uma bandeira vermelha pelo motivo de a cena permanecer neutra, ou, de outro modo, de que "nada acontece".

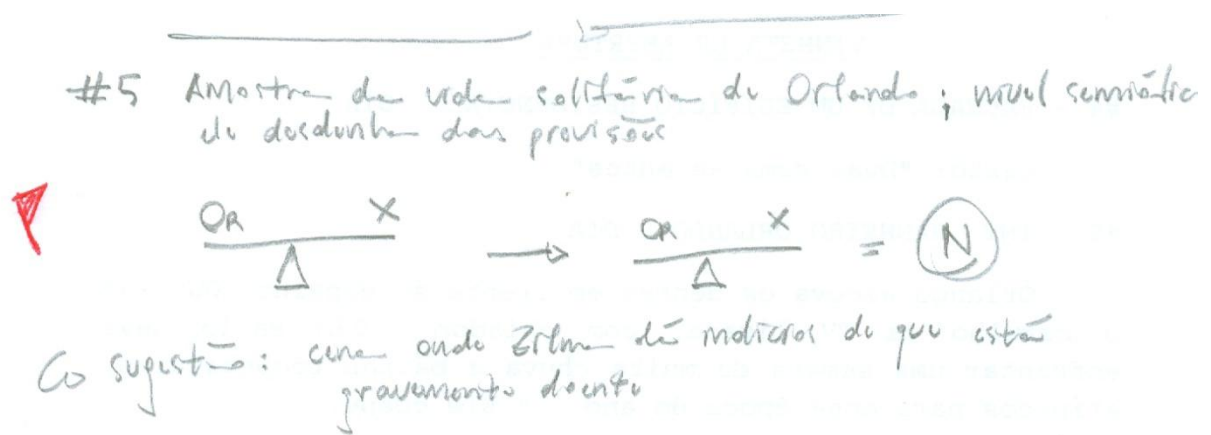


Figura 5 - Exercício da Bandeira Vermelha e Gangorra

#15 ~~Ele~~ e Orlando possui conflitos; ele sempre sai ganhando e Orlando perde

$$\frac{OR}{\Delta} \quad EL \quad \rightarrow \quad \frac{OR}{\Delta} \quad EL = \begin{matrix} OR \ominus \\ EL \oplus \end{matrix}$$

Figura 6 - Exercício da Gangorra

#23 ~~Caem~~ é interrogada por um frim.

$$\frac{LA}{\Delta} \quad X \quad \rightarrow \quad \frac{LA}{\Delta} \quad X = \ominus$$

Figura 7 - Exercício da Gangorra

#42 é uma tortura de verdade acontecendo bem na frente de Orlando. Amor se impõe diante do grupo.

$$\frac{OR}{\Delta} \quad X \quad \rightarrow \quad \frac{OR}{\Delta} \quad X = \ominus$$

$$\frac{AM}{\Delta} \quad X \quad \rightarrow \quad \frac{AM}{\Delta} \quad X = \oplus$$

Figura 8 - Exercício da Gangorra

6. PERSONAGEM

Citando McKee, a verdadeira personagem "é revelada nas escolhas que um ser humano faz sob pressão - quanto maior a pressão, maior a revelação e mais verdadeira a escolha para a natureza essencial da personagem." (MCKEE, 2006, p. 106). A pressão não apenas a revela, como é capaz de criar uma mudança na natureza interna da personagem, para melhor ou pior, ao longo da narrativa.

Os roteiristas, de acordo com Walter (2011), necessitam tornar cada personagem, humano. Suas imperfeições devem expandir a tolerância da humanidade que nos rodeia. Suas aflições devem nos tocar, suas conquistas devem nos trazer satisfação.

Personagens devem ser introduzidos e descritos da mesma maneira em que aparecem na tela. Walter (2011) acredita que até descrições simples como peso, altura ou cor só devem ser descritas se estritamente necessário, pois "as ações e diálogos dos personagens definem quem eles são." (tradução do autor)¹⁹

Encontra-se no caderno de apêndices, uma ficha de cada um das personagens, com detalhes sobre características físicas e gerais, além de uma tabela de interação entre as personagens (APÊNDICE C).

6.1 PROTAGONISMO E ANTAGONISMO

De modo geral, a estória deve retratar um problema do personagem central, e ele deve ser quem tem mais a perder ou a ganhar, bem como deve ser aquele que vai resolver o problema.

O protagonista é um personagem voluntarioso, cuja força de vontade deve ser poderosa o suficiente para sustentar seu desejo ao longo da estória, agindo em de acordo com os conflitos, criando mudanças significativas e irreversíveis. Ele pode ter um desejo inconsciente

¹⁹ Do original: "Characters' actions and dialogue define who they are." (WALTER, 2011, p. 93)

que se contradiz com seu objetivo consciente, aprofundando sua dimensão. "A decisão que ele [o protagonista] faz (...), irá defini-lo para a audiência." (tradução do autor)²⁰

McKee (2006) avalia que ele deve ter ao menos uma chance de alcançar seu desejo, pelo motivo de intensificar sua relação com o público, fazendo tudo o que for necessário para conseguir atingi-lo, desde que dentro dos limites estabelecidos pelo ambiente e pelo gênero à qual a estória pertence.

Por fim, e principalmente, o protagonista deve ser empático. Empatia significa a conexão que o personagem estabelece com o público, que o identifica por alguém "como eu". Através da empatia, testamos e estendemos nossa humanidade. "O público irá tolerar personagens na tela envolvendo-se em situações onde eles nunca se encontrariam, contanto que os personagens (...) reajam da maneira que eles reagiriam, sob as mesmas circunstâncias." (tradução do autor)²¹

De forma sucinta, Sandler (2008) descreve um roteiro para construir uma estória cativante: o que o personagem central quer; por que ele se importa com isso; quem o atrapalha na busca deste objetivo; qual é o risco (emocional e tangível) envolvido; o que ele teme; qual foi sua mudança de arco - tanto num episódio singular, como dentro daquela temporada e da série como um todo.

"A Torre" tem seu protagonista na figura de Orlando Torres, cujos objetivos e conflitos são a base para o enredo desta série.

Um mestre de obras recém aposentado que vê sua família se desestruturar cada vez mais: sua falta de recursos o impede de descobrir a doença de sua esposa, Zilma; e sua filha, Regina, está desaparecida por meses. Após sofrer um sequestro, Orlando é proposto a fazer de seu sítio abandonado, um centro de torturas, a mando de seu ex-chefe, Amir. Aceitando, Orlando melhora de vida e dá início ao tratamento de sua esposa, além de conseguir sair da influência e do ressentimento que possui pela irmã advogada, Elena, que está convicta de que

²⁰Do original: The decision he [the character] makes here (...) is going to define your character to the audience. (RABKIN, 2011, p. 34)

²¹ Do original: "audiences will tolerate characters on-screen getting into situations where they would never find themselves, as long as the characters (...) react the way the audience members themselves would react under those same circumstances. (WALTER, 2010, p. 86)

sua sobrinha é uma terrorista, para o horror do pai. No sítio, Orlando conhece Samuel, um prisioneiro que aparentemente possui informações sobre a localização de Regina. O aposentado terá então que se equilibrar entre não apenas fazer seu trabalho para Amir, mas também em ganhar a confiança do militante torturado. Acima de tudo, Orlando é pego de surpresa ao conhecer Laura, que lhe entrega um bebê alegando ser filho de Regina.

Orlando é uma representação da classe média brasileira da década de 70. Assim como a maioria dos brasileiros, ele não participava dos conflitos políticos e sociais do país e nada tinha a ver com a ditadura imposta. Seu desejo de curar sua esposa está tão baseado no fato de honrar a família, quanto a demonstração de seus reais sentimentos por ela. Regina é a ligação maior entre os dois. Além da preocupação esperada de qualquer pai em uma situação como essa, encontrar Regina é a forma de reunir a família e restabelecer a ordem onde o pai pôe contribui financeiramente para colocar a comida na mesa, e a mãe cuida da casa e cria filhos decentes.

Entretanto, Orlando é apresentado à possibilidade de receber muito dinheiro. Ressentido desde muito jovem por ajudar a construir um futuro brilhante para sua irmã, que ficou rica, possui uma família feliz, mas não reconhece isso, Orlando passa a realizar o sonho do brasileiro comum: usar do dinheiro como uma forma de se sobressair. Tanto em relação à vida de privações que levou, como em relação à própria família, satisfazendo assim um senso de justiça há muito ansiado. Além das questões morais propostas pela figura do dinheiro, o fato de que seu neto é possivelmente fruto de estupro, fará dele alguém com sede de vingança, suspeitando de todos os torturadores que encontrar no caminho.

Pretendo, através de Orlando, trilhar caminhos que, apesar de usarem elementos da ditadura, seriam facilmente identificáveis. O que você faria para conseguir muito dinheiro? Quais seriam seus limites e suas causas? E, depois de conseguir, como manter o fluxo e se estabelecer na nova vida? Como se portar ao descobrir que sua filha foi violada? Até onde você iria?

Orlando enfrenta os pesos da escolha. "Escolha não pode ser dúvida, e sim dilema, não entre o certo/errado ou bom/mau, mas entre desejos positivos ou desejos negativos de mesmo peso e valor." (MCKEE, 2006, p. 238).

A motivação interna de Orlando para topor ceder seu sítio, o lugar onde cresceu, como local de torturas, é um dos maiores desafios na construção deste personagem. Cada ação e cada consequência são analisadas com cautela para não perderem o foco do objetivo de ajudar sua família; da mesma forma, a produção da verossimilhança na crença em uma pessoa real, cujos desejos pessoais influenciam cada uma das decisões e repercutem não apenas em sua vida, mas na de todos os envolvidos.

Passando a análise de Orlando para a proposta de Sandler, temos:

- O que o personagem central quer?
R: Cuidar de Zilma; encontrar Regina; fazer parte de uma elite.
- Por que ele se importa com isso?
Porque família é a sua prioridade.
- Quem o atrapalha?
Amir, grupo de empresários; Elena.
- Qual é o risco?
Perder sua família; Continuar em classe social inferior; ser descoberto por Amir e os empresários
- O que ele teme?
Perder sua família; a própria vida; dinheiro.
- Qual foi sua mudança de arco?
Episódio: de aposentado classe-média ideologicamente neutro, a empregado rico e ideologicamente dúbio
Temporada: por meio de suas ações duvidosas, pai de família deixa sua família ainda mais desunida.
Série: mestre de obras aposentado, pacífico e ressentido, a pequeno empresário frio e poderoso, que revisa seu conceito sobre família.

A questão do antagonismo deve ser interpretada não apenas por meio da figura de um, como também pela de vários personagens. Ela deve ser tão profunda e fascinante quanto as forças que movem o protagonista em sua jornada, entendendo por antagonismo a soma das forças que se opõe ao desejo e a necessidade da personagem. A função que designa é propor constantes obstáculos, a fim de revelar a verdadeira personagem e levar a estória sempre adiante.

Neste projeto de série, Amir Ibrahim personifica o antagonista principal. Em menor escala, Elena Shaermann, bem como os outros empresários e policiais representam obstáculos que Orlando deve superar. Num olhar abrangente, o próprio contexto em que Orlando vive, a ditadura militar, é um macro-antagonista.

6.2 PERSONAGENS COADJUVANTES

Como os protagonistas, os personagens de apoio devem ter uma relação direta com o tema da franquia. Eles existem para empurrar o protagonista em alguma direção, extravasando o que, de outro modo, seria um conflito interno.

A função da personagem é trazer à estória qualidades da caracterização necessárias para fazer escolhas convincentes. (...) A combinação de qualidades deve permitir que o público acredite que a personagem poderia agir, e agiria, da maneira que age na tela. (MCKEE, 2006, p. 294)

A seguir, uma breve descrição dos principais personagens que figurarão ao longo de "A Torre".

6.2.1 Elena Torres Kiehl Shaermann

Elena é o contraponto de Orlando.

Sua profissão é a de advogada criminalista, especializada em ajudar os opositores ao governo da época. Os esforços de sua família para que se tornasse uma pessoa bem sucedida custaram-lhe a relação desgastada com o irmão fracassado e uma ingratidão ao não exaltar sua origem humilde. Prestes a voltar para seu marido alemão - porque ser casada com um europeu eleva seu *status* - e se mudar para a França com os filhos, ela quer ajudar o irmão a encontrar sua filha, como forma de redenção. Após descobrir os esquemas em que Orlando se envolveu, Elena pesará a decisão de aceitar os fatos e de manter sua credibilidade de advogada, um de seus maiores orgulhos.

A personagem de Elena sempre foi mais forte e mais clara que Orlando. Ao apoiar seu irmão envolvido num escândalo de torturas, ela perderá tudo o que construiu e que foi construído para ela e terá de recomeçar sua vida, a fim de mostrar que é uma mulher forte e capaz, de 'fibra', disposta a provar que os meios legais são sempre os melhores. Quis fazer

dela a imagem da mulher dos anos 70: independente, trabalhadora e dona de seu próprio destino e, portanto, empática ao telespectador atual.

O maior obstáculo é justamente não deixar que suas motivações ofusquem a estória de Orlando, que acabará sendo um peso e um novo desafio em seu caminho.

6.2.2 Zilma Rosa Guimarães Torres

Zilma é a esposa de Orlando, que virá a ser ao mesmo tempo um apoio e um atraso na vida do marido.

Dona de casa fiel à família, mas exigente demais com Orlando, Zilma descobre que está com tumor cerebral, e os recursos financeiros que possuem não são suficientes para cobrir exames e médicos melhores. Esperando que o marido faça algo por ela, num primeiro momento ela se mostra uma mulher fragilizada, convencida de que a filha os deixou por não poderem lhe dar mais conforto. Ao melhorar, ela fica sabendo do envolvimento de Orlando com o sítio - e não se importa, contanto que ele continue trazendo mais dinheiro para casa.

O papel de Zilma é o oposto do desempenhado por Elena. Ela, de forma muito negativa, representa tanto a passividade da mulher, quanto a figura do cidadão leigo. Diferentemente de Orlando, que sofre e carrega as consequências ao agir por uma das causas, Zilma, em última instância, é imagem do indivíduo que muda de lado visando interesses próprios.

Como autor, não consigo vislumbrar um futuro melhor para Zilma, senão a morte.

6.2.3 Amir Álvares Ibrahim

Amir Ibrahim é o vilão desta temporada.

Herdeiro da Leão Construtora e ex-chefe de Orlando, ele acredita que a ditadura é o melhor que poderia acontecer ao Brasil. Sua 'luta' contra os comunistas é exemplificada em sessões de tortura reservadas a ele e seus amigos empresários, como forma, também, de entretenimento. Amir quer deixar claro para todos que saiu da influência de seu pai, o falecido Youssef Ibrahim, e que é o homem certo e justo para comandar os negócios e colaborar com o

governo. Ele encontra em Bonifácio Menezes, empresário do ramo imobiliário, um competidor à altura para provar a que veio.

Tenho em Amir e no grupo de empresários, uma amostra da alta sociedade brasileira, a favor da ditadura militar e contra a ascensão do socialismo. Suas atividades ilegais foram influenciadas pelo documentário "Cidadão Boilesen" (2009), que sugere que era comum a prática de se divertir às custas da tortura. Entretanto, fiz de Amir um personagem mimado, infantilizado, e imaturo, que acredita que aquilo tudo é uma demonstração de poder, e ele está ali para entrar no jogo e, sobretudo, para ganhar.

A maior dificuldade que encontro em Amir é se o seu jeito pomposo e competitivo, será verossímil em relação a sua função de colaborador da tortura e homem de negócios influente e temido.

6.2.4 Demétrio Vianna

Demétrio é um dos homens que Orlando terá de conviver durante a manutenção do sítio.

Responsável por capturar e enviar terroristas para interrogações particulares, este delegado, com seu jeito xucro e grosseiro, além de ser um possível suspeito de ser pai do neto de Orlando, será facilmente identificável como alguém que vamos torcer para que se dê mal no fim.

O delegado representa, junto com Amir, outra faceta comum na luta contra os terroristas. Seu personagem, apesar de não mostrar objetivos pessoais expressivos nesta temporada, é alguém que apresenta grande potencial de exploração no futuro, quando a relação de Orlando com o sítio se estreitar e se tornar cada vez mais perigosa.

6.2.5 Eurico Gentile Filho

Eurico é o personagem mais dúbio desta série.

Filho de um homem poderoso que lhe facilita cargos e títulos por meio de favores, e que controla até seus interesses românticos, Eurico se vê cansado, e decidido a escapar da influência de seu pai.

Eurico é forçado a reanimar prisioneiros torturados, colaborando de forma direta com a tortura e a polícia, e confessa a Orlando que enxerga aquilo como um trabalho comum. Evitando tomar partido, ele se mostra um personagem neutro até o momento em que passa a cuidar de Zilma, e a partir desta relação saberemos que Eurico nutre um fetiche ao ver mulheres desacordadas e indefesas, não significando que ele se aproveita delas, necessariamente.

Este personagem é também outra figura comum em prisões e centros de tortura nas décadas de 60 e 70. Quis dar a ele o conflito emocional de participar daquelas atividades, o que afetarà sua psique e sua rotina. O maior desafio de Eurico é, portanto, saber, afinal, se suas escolhas e personalidade fazem dele um homem correto ou perverso. Essa dúvida ficará ainda mais evidente quando Orlando começará a tê-lo como suspeito principal de ter abusado de Regina e, conseqüentemente, de ser pai do bebê Moacir.

6.2.6 Laura dos Anjos

Laura é a minha representação dos militantes que lidavam com a carga emocional de deixar a vida clandestina para voltar ao cotidiano normal.

Como um último favor para Selma dos Anjos - e encerrando, assim, sua colaboração com organizações de esquerda - Laura usa este nome falso para conseguir a guarda de seu suposto sobrinho, Moacir, para então entregá-lo a sua verdadeira família: Orlando e Zilma Torres. Sem maiores informações sobre o paradeiro de Selma, Laura enfim retorna para a vida normal.

Entretanto, ela ainda se relaciona com um companheiro, Daniel, que constantemente lhe oferece oportunidades de lutar contra o Estado.

Desejo em Laura, explorar as dificuldades morais e emocionais de abandonar companheiros de luta para levar uma vida comum. Ainda está incerto como prevejo seu futuro, e que papel desempenhará no decorrer da série, além desta temporada.

6.2.7 Samuel Flores Luiz

Samuel é um dos únicos guerrilheiros representados nesta temporada.

Homem jovem e comprometido com os ideais comunistas, luta para o bem de sua organização e para retornar a democracia ao país. Membro da guerrilha urbana, Samuel não tem medo de enfrentar qualquer um que se coloque em seu caminho, mesmo que isso seja à base de sangue. Capturado pelo Delegado Vianna, ele é levado ao sítio, inaugurando a nova etapa na vida de Orlando.

Samuel responde a um superior, uma mulher conhecida por Regina, e cujas descrições levam o aposentado a acreditar que esta mulher é sua filha, e, portanto, irá ajudar o prisioneiro até onde puder, para obter mais informações sobre a moça.

O militante, assim como Amir, é responsável por levar Orlando ao extremo. A figura de Samuel é importantíssima para a construção desta narrativa, mas neste primeiro momento, pretendo usá-lo para me focar nas decisões que Orlando será obrigado a tomar, ao invés de me ater especificamente ao drama dos guerrilheiros e daqueles que lutaram por um país melhor. É neste ponto em que acredito que "A Torre" se diferencia de outras obras audiovisuais que tratam do período.

7.AMBIENTAÇÃO

O ambiente de uma estória é definido por McKee (2006) como quadridimensional, englobando período, duração, localização e nível de conflito. O período é o lugar de uma estória no tempo; a duração é a extensão de uma estória ao longo do tempo; localização é o lugar de uma estória no espaço; e nível de conflito é a posição da estória na hierarquia das lutas humanas.

Já Rabkin (2011) atesta que a escolha de um ambiente garante voz ao programa, através dos diálogos e coerência entre os personagens, e o estilo do *storytelling*. "Uma estória deve obedecer a suas próprias leis internas de probabilidade. A escolha de eventos do escritor, portanto, é limitada às probabilidades e possibilidades contidas no mundo que criou." (MCKEE, 2006, p. 77).

Sandler recomenda levar as ações para se desenrolarem em cenários incomuns, mas de uso recorrente ou simples de ser construído, permitindo que o ambiente influencie a cena. Um exemplo deste artifício no roteiro piloto é a cena do jantar em família de Orlando e Elena, cujas farpas só não são mais agressivas devido à presença das crianças.

A ditadura militar brasileira foi a única constante durante minha concepção sobre este trabalho de conclusão de curso.

Tendo em mente a visibilidade de que o cinquentenário do golpe de 64 seria em 2014, quis explorar o assunto por meio de um projeto audiovisual diferente do que já havia sido exibido até então.

Durante muito tempo, o período possuía um destaque muito grande, praticamente exercendo a função de um personagem magno. Entretanto, percebi que causaria mais impacto se a ditadura de fato interferisse na vida dos personagens, especificamente Orlando, tornando-se uma grande e desagradável surpresa.

Em "A Torre", a ditadura militar é um pano de fundo necessário para dar vida aos personagens, bem como as funções que eles designam. Vi neste ambiente uma época em que muitos acontecimentos ocorriam às ocultas; uma época de paranoia e descaso ao mesmo tempo. Tais fatores, pela repressão e investigação ferrenha, e, principalmente, pela tortura, acredito que sejam bons ingredientes para aumentar a pressão na estória. Como escapar desses empecilhos? Podiam humilhar e destruir o conforto das pessoas, mas jamais conseguiriam mudar ou manipular seus ideais e pensamentos - ou conseguiriam?

O fato de a estória acontecer na cidade São Paulo, também contribui para a tensão da narrativa, uma vez que importantes fatores ocorreram em cidades maiores, tais como a presença de presídios, guerrilha urbana e centros de tortura.

Sob outro ponto de vista, a trama de "A Torre" não poderia acontecer num momento mais atual, por exemplo, uma vez que as informações estão muito mais acessíveis, a comoção das pessoas é muito maior e a constituição brasileira reformulada. Uma estória com tortura nos dias de hoje, levar-nos-ia a pensar em psicopatas, e não naqueles que supostamente deveriam nos ajudar, como a polícia.

Ainda, a ditadura retratada em uma série, é um excelente exemplo de época, que pode gerar discussões e comparações com temas da atualidade, como a vida dos jovens, a luta pelos direitos das mulheres, argumentar sobre a noção de justiça e debater política.

Os brasileiros viviam em um contexto duro, sombrio e difícil. No final, a população encontrou uma saída, mas e no plano individual? E as marcas pessoais? Seria possível viver em paz? Procuro, através dessas e outras questões, desenvolver o caminho de Orlando entre suas escolhas, à medida que ele também passa a descobrir no que está se envolvendo e de que forma terminará.

No decorrer da trama, portanto, não apenas saberemos mais sobre Orlando, como a própria ditadura militar tende a crescer e interferir mais em seu destino.

8.SUBTEXTO

O roteirista deve fazer com que "o público interprete a vida interna [da personagem] a partir do comportamento externo" (MCKEE, 2006, p. 54), sem recorrer à trilha sonora com narração ou diálogos autoexplicativos. O escritor deve, essencialmente, escrever de dentro pra fora, colocando-se no lugar das personagens a todo instante, buscando alternativas que sejam compatíveis com sua psique.

Texto é a superfície de uma estória. São "as imagens na tela e a trilha sonora de diálogos, música e efeitos sonoros. O que vemos. O que ouvimos. O que as pessoas dizem. O que as pessoas fazem." (MCKEE, 2006, p. 239) O subtexto é o que se passa sob essa superfície, pensamentos e sentimentos que são ocultados pelo comportamento. Em síntese, texto é o que lemos, e subtexto, o que queremos dizer com aquilo.

Por exemplo, no primeiro ato do roteiro piloto deste trabalho, há a cena da preparação para o jantar de Orlando e Elena. Ela lhe pergunta se ele quer tomar vinho ou cerveja, e ele escolhe a segunda opção. Elena ordena então, que ele pegue os copos certos para a bebida, os quais Orlando interpreta por serem copos americanos comuns. Ao perceber o erro cometido, Elena troca os copos por tulipas, uma variação do copo, mais alto e esguio, e repreende Orlando.

Esta cena é sobre a preparação de um jantar e uma discussão sobre copos. Partindo para a análise do subtexto, infere-se, apenas neste trecho, que a relação entre os dois está desgastada; que Orlando não é tão elegante quanto sua irmã.

Sempre há um subtexto, uma vida interna que contrasta ou contradiz o texto (MCKEE, 2006, p. 242).

9. FEEDBACK - PESQUISA FOCAL E BRAINSTORM

O *feedback* é um processo importante na construção de uma estória. É nesse momento que iremos considerar as opiniões externas, e encontrar possíveis pontos confusos ao longo do enredo.

Para fins acadêmicos, foi utilizado o método de pesquisa qualitativo, que tem por objetivo "traduzir e expressar os sentidos dos fenômenos do mundo social. Trata-se de reduzir a distância entre indicador e indicado, entre teoria e dados, entre contexto e ação." (MAANEN, 1997, p. 520).

Uma das técnicas oferecidas pela pesquisa qualitativa é o grupo focal, uma técnica de pesquisa que coleta dados por meio das interações grupais, ao discutirmos um tópico específico sugerido pelo pesquisador, que assume um papel de facilitador do processo de discussão, enfatizando as opiniões sobre determinado assunto. Como técnica, ocupa uma posição intermediária entre a observação participante e as entrevistas em profundidade.

É preciso definir perfis - neste caso estudantes de Rádio e TV, interessados em roteiro e outros de diferentes grupos, como público alvo -, locais de aplicação do grupo, recurso para análise dos dados, número de participantes, e postura ética do moderador.

Em segundo lugar, é necessária a elaboração de um roteiro que o moderador seguirá. Questões como flexibilidade e objetividade devem ser levadas em consideração, pois permitem a interação do moderador com o grupo. Porém, é preciso ser cuidadoso para que o grupo não fique inibido, comprometendo a análise.

Quanto ao tamanho do grupo, recomenda-se que o grupo não seja grande e que tenha de quatro a dez participantes, para que todos tenham a chance de opinar e discutir amplamente os assuntos em pauta. Para este trabalho foram realizados questionários com dois grupos diferentes. O primeiro com seis participantes, e o segundo, com cinco.

Por fim, a análise deve ser realizada de modo a que os analistas possam relatar as argumentações e interpretá-las de acordo com o posicionamento dos participantes sobre o tema proposto para a discussão.

A técnica utilizada para coleta de dados no grupo focal foram questionários de observação individual (APÊNDICE D), os quais continham as informações abordadas nas dinâmicas. As fichas continham perguntas específicas sobre personagens e tramas, incentivando a opinião individual sobre o roteiro piloto e a série como um todo.

Para a coleta dos dados, foram aplicados processos diferentes. A primeira etapa foi uma leitura coletiva do argumento geral da primeira temporada. Em seguida passamos à leitura dinâmica do roteiro. Foi designado o papel de alguns dos personagens para os participantes, que leriam o diálogo, enquanto o autor agiria como o narrador. A cada final de ato era feita uma pausa para se discutir o andamento da estória até aquele ponto.

Ao final da leitura, cujo roteiro estava na quarta versão (de seis tratamentos), realizei uma série de perguntas, visando à discussão do grupo, o que caracteriza uma sessão de *brainstorm*²². As perguntas eram direcionadas a sequências específicas, tais como a do *teaser*, a da adoção do bebê por Laura, a da persuasão de Amir, o comportamento dos empresários durante a tortura etc. Também foram propostas diferentes soluções para determinadas cenas, as quais foram anotadas e arquivadas a fim de serem incorporadas, se necessário, às versões posteriores.

²² O *brainstorm* (do inglês, "tempestade de ideias"), é uma técnica de dinâmica de grupo. Trata-se de uma atividade desenvolvida para explorar a potencialidade criativa de um indivíduo ou de um grupo, colocando-a a serviço de objetivos pré-determinados.

A última etapa consistia no preenchimento do questionário, a ser entregue ao autor no final da proposta.

De maneira geral, as discussões propuseram olhares diversos e favorecedores à estória. A cada sequência questionada, chegava-se a um consenso entre todos os participantes. As respostas obtidas levaram à percepção de que o roteiro estava coerente, que os leitores se sentiram submersos no enredo, e queriam saber o que aconteceria em seguida. Foram elogiados, também, o nível de tensão e o ritmo rápido, bem como ocorreu a identificação com algumas das personagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do curso de Radialismo, envolvi-me com as diversas funções de uma produção audiovisual, mas desde o início sempre soube que a etapa que mais me motivava era a criação e a concepção de um projeto. Minha facilidade com o exercício da escrita apenas facilito-me a escolha de fazer dos roteiros uma profissão.

Ao todo este projeto se desenvolveu ao longo de aproximadamente dois anos, pois iniciei a pesquisa logo no começo do quinto período do curso, buscando conhecimento e referências sobre o assunto ditadura militar brasileira com os professores de ciências humanas, como Jefferson Goulart e Maria Angélica. Em 2012 apresentei para um colóquio um mini-documentário, "Os Eremitas", exibindo os depoimentos que colhi de pessoas que viveram o período, o que me auxiliou na obtenção do arcabouço histórico e social necessários à uma compreensão mais ampla. Durante todo o ano de 2013 dediquei-me exclusivamente à concepção da história que iria escrever, a qual passou por diversas e drásticas mudanças, mas necessárias ao aperfeiçoamento não só o enredo, como também de minhas habilidades técnicas, reforçando meu entusiasmo pela carreira de roteirista.

Paralelamente fiz as análises do texto em nível discursivo da semiótica, passando para o conceito de herói, pautando-me, principalmente, em Joseph Campbell e Vogler, e por fim relacionando José Luiz Fiorin e seu estudo sobre ideologia. Esses estudos teóricos tiveram uma importância fundamental para minha concepção do próprio herói, permitindo-me construir um personagem com estofamento e características singulares, que também teve como suporte o protagonista do seriado norte-americano "Breaking Bad".

Todos esses elementos contribuíram sobremaneira para minha formação técnica a respeito da construção de uma história bem fundamentada, bem como da necessidade de mergulhar na pesquisa dos dados e praticamente vivenciar, dentro do possível, a época em que os fatos ocorreram.

De maneira geral estou satisfeito e realizado com o trabalho desenvolvido, com o crescimento e amadurecimento que obtive ao longo desse tempo, e confiante num futuro de oportunidades para contribuir tanto para a indústria audiovisual, quanto para minha própria realização pessoal.

BIBLIOGRAFIA

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria semiótica do texto*. 4 ed. São Paulo: Editora Ática, 2008.
- CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito*. 1 ed. São Paulo: Palas Athena, 1990
- FIORIN, José Luiz. *Linguagem e Ideologia*. São Paulo, Ática, 1988.
- GASPARI, Elio. *A Ditadura Escancarada*. São Paulo, Ed. Cia da Letras, 2002.
- KOTHE, Flávio. *O Herói*. São Paulo: Ed. Ática, 1987
- MAANEN, J.V. *Reclaiming qualitative methods for organizational research: a preface*, In Administrative Science Quarterly. vol 24, n. 4. Dezembro, 1979
- MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*; tradução Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- PASKIN, W. *Netflix isn't just rebooting Arrested Development – it's revolutionizing TV*. In: Mad Math: From Netflix to twitter, biometrics and banana stands. How data powers the platinum age of television. Estados Unidos: Revista Wired. p.100 - 103. Abril, 2013.
- RABKIN, William. *Writing The Pilot*. Lexington, Estados Unidos da América. Ed. Moon & Sun & Whiskey Inc, 2011.
- RIDENTI, Marcelo *O Fantasma da Revolução Brasileira*. Assis, Ed. Unesp, 1993.
- SANDLER, Ellen. *Guia Prático do Roteirista de TV: estratégias criativas para roteiros de televisão*; tradução Isa Maura Lando. São Paulo: Bossa Nova, 2008.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *História da Vida Privada no Brasil (Volume 4) - Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- VENTURA, Zuenir. *1968: o Ano que Não Terminou* Rio de Janeiro: Planeta do Brasil, 2008.
- VOGLER, Christopher. *A Jornada do Escritor: estruturas míticas para escritores*; tradução Ana Maria Machado. 2.ed Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- WALTER, Richard. *Essentials of Screenwriting*. Los Angeles, Estados Unidos da América. Ed. Plume, 2010
- BREAKING Bad**. Criação: Vince Gilligan. Los Angeles: AMC, 2008.
- PRA frente Brasil**. Direção: Roberto Farias Embrafilme, 1982. 1 DVD, 105 min. color. son.
- A MORTE e a Donzela**. Direção: Roman Polanski. Fine Line Features, 1994. 1 DVD, 103 min. color. son.
- ANOS Rebeldes**. Produção Rede Globo, direção de Dennis Carvalho. Rio de Janeiro, Rede Globo de Televisão, 1992. 6 DVDs, 11 horas. color. son.

BATISMO de Sangue. Direção: Helvécio Rattón. Downtown Filmes, 2007. 1 DVD, 110 min. color. son.

CIDADÃO Boilesen. Direção: Chaim Litewski. Imovision. 2009. 1 DVD. 92 min. color. son.

A vez dos seriados para TV <Disponível em: <http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2013/11/a-vez-dos-seriados-para-tv/>> Acesso 01 nov 2013

“Breaking Bad” e as novas regras da televisão <Disponível em: <http://www.brainstorm9.com.br/40337/entretenimento/breaking-bad-regras-televisao/>> Acesso: 09 jan 2014

Breaking Bad | Heisenberg e a nova televisão <Disponível em: <http://omelete.uol.com.br/breaking-bad/series-e-tv/breaking-bad-heisenberg-e-nova-televisao/#.UupuuPldV8F>> Acesso 08 jan 2014

'Breaking Bad': Vince Gilligan On Meth And Morals <Disponível em: <http://www.npr.org/2011/09/19/140111200/breaking-bad-vince-gilligan-on-meth-and-morals>> Acesso: 11 jan 2014

'Breaking Bad:' Why the Ending Doesn't Really Matter <Disponível em: <http://variety.com/2013/tv/columns/breaking-bad-why-the-ending-doesnt-really-matter-1200579712/>> Acesso 10 jan 2014

Chekhov's Gun <Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Chekhov's_gun> Acesso 09 jan 2014

Ditadura, Copa de 70 e Identidade <Disponível em: <http://pitangadigital.wordpress.com/2012/12/17/555/>> Acesso: 02 jan 2014

Inovação de valor: estudando o formato dos seriados <Disponível em: <http://www.culturaemercado.com.br/pontos-de-vista/inovacao-de-valor-estudando-o-formato-dos-seriados/>> Acesso: 12 jan 2014

Lei 12.485 é liberdade de escolha para o cidadão <Disponível em: <http://www.culturaemercado.com.br/pontos-de-vista/lei-12-4851-e-liberdade-de-escolha-para-o-cidadao/>> Acesso: 12 jan 2014

Reportagem especial sobre a falada crise na criação <Disponível em: <http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2013/09/reportagem-especial-sobre-a-falada-crise-na-criacao/>> Acesso: 12 set 2013

APÊNDICE A

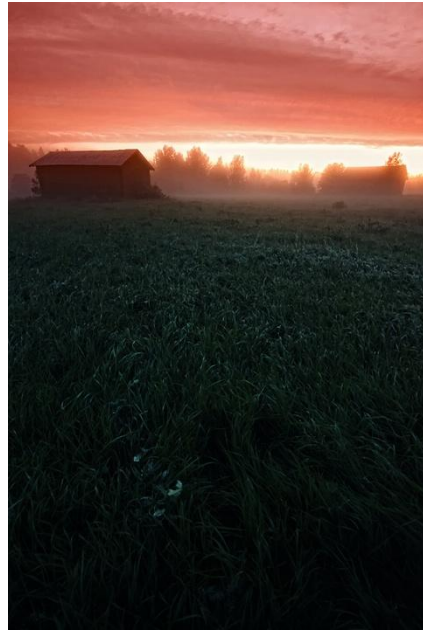
CAPA

Visando compor a capa do projeto final, a ser oferecido no mercado de trabalho, entrei em contato com o designer Rodrigo Pestillo Seles para idealizar uma ilustração que remetesse à alguma passagem da série.

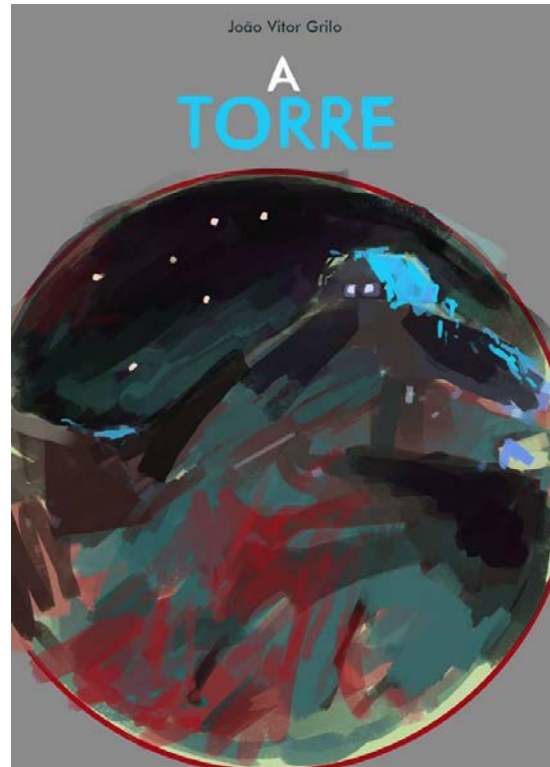
Pedi-lhe para fazer a casa do sítio, a "Torre" propriamente dita, num cenário noturno. Algo como "uma casa num morro". Queria deixar clara a sensação de isolamento, e a rusticidade do ambiente. O que aprecio em Rodrigo é seu traço grosseiro, abstrato e sem muita definição. Escolhi esse estilo porque acredito que complementa o ambiente em que se passa a estória.

Essas foram as referências estéticas que lhe passei:





Estes foram os dois primeiros rascunhos:



A versão final ganhou mais definição dos traços e mostra, além da casa, diversas esferas que se clareiam gradualmente, simbolizando a procura por uma mulher desaparecida, no caso, Regina. Estou contente com o resultado e com o trabalho profissional de Rodrigo.



A TORRE

APÊNDICE B

PROJETO E ROTEIRO

Nas páginas seguintes encontra-se o projeto idealizado para ser apresentado à produtoras de conteúdo audiovisual com enfoque no mercado televisivo e cinematográfico.

Os tópicos são os seguintes:

- a apresentação do projeto;
- a sinopse detalhada do primeiro episódio;
- pequenas biografias dos personagens principais;
- descrição dos cenários mais recorrentes;
- breves sinopses dos episódios da primeira temporada;
- o argumento do roteiro piloto;
- o roteiro do piloto.

A TORRE

por João Arcatron
DRAMA/SUSPENSE

APRESENTAÇÃO

São Paulo, 1972. A tortura e a perseguição de opositores ao governo ainda era uma realidade. A vida clandestina significava a entrada para o completo anonimato, e sair dela constituía um descaso tanto para com os que ficavam e lutavam, quanto para com os aqueles que tinham sido subjugados pela polícia. Ainda assim, os que foram deixados no cotidiano comum seguiam sem respostas e, inevitavelmente, os laços se provavam inseparáveis. O que esta série propõe é um novo olhar: para quem fica. O que você seria capaz de fazer para ter sua família de volta?

Este seriado conta a trajetória de Orlando Torres, um aposentado que se envolve num sítio de torturas, conseguindo dinheiro para tratar sua esposa doente, além de juntar pistas sobre o paradeiro da filha desaparecida.

"A Torre" pode ser entendida como "Breaking Bad na ditadura", e esta temporada é composta de 13 episódios com cerca de 50 minutos de duração, voltada a um público jovem adulto. Os gêneros que engloba são drama e suspense, equivalendo a um *thriller*, além de momentos de humor negro. "A Torre" é voltada para a televisão fechada e sua exibição foi planejada para canais que exibam séries dramáticas como HBO, AXN, FOX, FX, ID, e Universal Channel.

Durante esta primeira temporada acompanharemos a queda moral de Orlando, um homem de princípios éticos e sólidos, cujo gradual ganho de dinheiro e poder o afasta de seu objetivo principal: cuidar de sua família e reuni-la. Prevê-se, ao longo de quatro temporadas, que Orlando se tornará um ser humano repugnante, em nome de satisfações pessoais, mas ocorrerá, também, o momento de redenção e reconciliação.

As escolhas de Orlando afetarão não só sua jornada, como, em maior escala, a de sua irmã, a advogada Elena, cuja paralisação frente à tortura de opositores, que Orlando apoia, fará com que ela seja obrigada a se reerguer, provando ser uma profissional competente, e principalmente, humilde.

O final dos anos 60 viveu uma revolução de valores, que entrou em conflito com a parcela mais adulta da população. O legado dos novos costumes é um processo que se estende até os dias atuais, e pretende-se, através do protagonista, reconhecer o valor e o conceito do que se entende por 'família'. Entre os conflitos ideológicos de direita ou esquerda, vale aquele cujo benefício é pessoal.

SINOPSE

Orlando Torres é um mestre de obras de uma grande construtora cujas boas relações com o dono sempre lhe garantiram prestígios que demais empregados não possuíam. Após a morte do chefe, Orlando decide se aposentar e percebe que sua vida não ficou mais pacata: Zilma, sua exigente mulher fica doente, e sua única filha, Regina, está desaparecida. Orlando tem a oportunidade de ajudar sua esposa - e recuperar um pouco do conforto perdido - após a proposta do herdeiro da construtora, Amir, de usar seu sítio abandonado para torná-lo um centro particular de interrogações, onde ele, e seus amigos empresários, fazem o que julgam ser um bem para a sociedade. Nessa história, Orlando é um mero peão, mas ao associar-se a um dos prisioneiros, ele encontra justamente ali pistas sobre sua filha - e necessita lidar com a possibilidade de ela ser, mesmo, uma 'terrorista'.

PERSONAGENS PRINCIPAIS

Orlando Torres (52)

Um aposentado que se envolve num sítio de torturas, conseguindo dinheiro para tratar sua esposa doente, além de juntar pistas sobre o paradeiro da filha desaparecida.

Apegado aos valores tradicionais e morais onde família tem que ter pai que põe comida na mesa, mãe dona de casa, e filhos bem criados dentro de um casamento perfeito, o dedicado protagonista desta série vive um momento de desequilíbrio: sua esposa está doente, e sua filha, desaparecida. Vivendo num apartamento conquistado com o trabalho de mestre de obras, o agora aposentado Orlando indaga-se se não poderia ter feito mais por aqueles a que ama. Seu comportamento é base para os conflitos com sua irmã, Elena, que sob sua ótica, é muito mal-agraçada por tudo o que conquistou.

Orlando tem a oportunidade de propiciar um conforto maior à família, ao ceder o espaço do sítio abandonado de seus pais para Amir, que torna o local um centro particular de torturas, e faz de Orlando um cúmplice. A possibilidade de sua filha ser uma "terrorista" preocupa Orlando que, para tentar encontrá-la, colabora secretamente com um prisioneiro do sítio, Samuel, cuja parceria serve apenas para complicar ainda mais sua vida.

Elena Shaermann (36)

Desde seu nascimento, a vida de sua família foi dedicada a fazer de Elena alguém estudada e com bom emprego: tornou-se uma bem-sucedida advogada criminalista, que procura aliviar a pena daqueles condenados pelo governo por atentados contra o Estado. De malas prontas para a França para se juntar ao marido em autoexílio, Elena prolonga a moradia com os filhos no Brasil para auxiliar seu fracassado irmão Orlando, na esperança de resolver desavenças e conciliar valores. Tendo a firme convicção de que os meios legais são sempre os melhores, Elena não perde a oportunidade de exercer seu trabalho, custe o que custar.

Zilma Torres (48)

Dona-de-casa e fiel esposa de Orlando, Zilma sempre deu todo o suporte possível à família - e sempre o cobrou de volta. Apesar de sua situação precária atual, não sabendo nem que está com um tumor cerebral, Zilma exige do marido atitudes e ações que vão ao encontro aos seus próprios interesses. O fato de sua filha Regina tê-los deixado é uma evidência da falta dos pais, tanto no quesito afetivo, quanto no material.

Amir Ibrahim (44)

Herdeiro da construtora "Leão", Amir quer provar que é um homem de respeito, tanto para a sociedade quanto para seu seleto grupo de amigos empresários. Para a primeira, construindo a imagem de líder de uma empresa importante; para o segundo, promovendo, com o objetivo de entretenimento e de partidarismo político, a tortura de terroristas, esse mal que impede o país - e seus negócios - de seguir em frente.

Vendo o homem confiável e passivo que sempre foi, a oportunidade que Orlando lhe oferece de comprar um sítio num local absolutamente deserto, não poderia ter acontecido numa hora mais propícia.

Eurico Gentile (29)

Filho obediente e acomodado, Eurico sempre contou com o apoio do pai para ser um adulto de destaque e prestígio, cuja influência lhe rendeu desde a vaga numa faculdade de medicina até a escolha de suas namoradas. Para isso, entretanto, Eurico é obrigado a utilizar seus conhecimentos médicos num clube de tortura, onde os homens são amigos de seu pai. Libertando-se devagar das amarras familiares, Eurico dá os primeiros passos para uma vida independente, revelando aos poucos, um comportamento obscuro.

Laura dos Anjos (24)

Guerrilheira que abandonou a vida clandestina para se encaixar como pode numa sociedade condenada. Laura presta os últimos favores a antigos companheiros, esperando aliviar sua escolha tão dolorosa: entre eles adotar um bebê com seu nome falso e entregá-lo para os avós biológicos.

Samuel Luiz (25)

Guerrilheiro cujo grupo de ação tem como objetivo restabelecer a democracia, e posteriormente implantar o socialismo, Samuel é capaz de cometer crimes contra todos aqueles que apoiam a forma de governo autoritária imposta.

Após uma tentativa de sequestro malsucedida, acaba preso justamente no centro de atividades ilícitas daqueles a quem persegue. Lá conhece Orlando, que, por fim, acaba sendo seu único meio de dar continuidade a seus deveres patrióticos.

CENÁRIOS

O ambiente de "A Torre" é composto pela cidade de São Paulo, no início da década de 70, em plena ditadura militar. Seus cenários principais são o apartamento da família Torres, uma residência de classe média e decoração simples; a casa de Elena Shaermann, térrea, em estilo europeu, denotando alto padrão social; e o sítio onde acontecem as torturas, reformado por Orlando. Apesar do exterior ser composto de tábuas de madeira, seu interior foi reforçado desde o piso, até os móveis condizentes com a decoração da época.

Cenários de menor destaque envolvem o escritório de Amir Ibrahim, na construtora "Leão", revelando padrão altíssimo e formal; corredores de prisão e a sala de encontros onde Elena faz suas visitas; quarto de hospital particular, onde se encontra Zilma Torres.

SINOPSES

#1. Orlando Torres leva sua mulher às pressas para o hospital. Após fazer um empréstimo, Orlando é vítima de um sequestro relâmpago, confundido com Amir, que inflama o ódio de Orlando pelos terroristas, e lhe propõe usar o espaço de seu sítio abandonado em troca de dinheiro. Orlando vê, ali, sua oportunidade de encontrar Regina.

#2. Laura entrega o bebê Moacir para Orlando, seu avô. Para conquistar a confiança de Samuel, Orlando se disponibiliza a realizar um trabalho para ele. Elena acompanha Zilma na revelação de seus exames. Elena topa vender o sítio com Orlando.

#3. Elena descobre que Selma dos Anjos passou pela Casa de Férias, um centro de tortura desativado. Orlando combina com Amir um plano de compra para o sítio, e entrega um pacote para Samuel. Elena leva a família para um piquenique no sítio.

#4. Moacir passa mal no meio da noite, obrigando Orlando a recorrer a Laura para encontrarem um médico. Elena janta com o jornalista Joel Fagundes. Eurico demonstra um comportamento questionável. Orlando descobre que o jovem médico cuida de sua esposa.

#5. Orlando enfurece-se, quando Elena desistir de vender o sítio para Boni, por sua relação com a Casa de Férias. Orlando presencia a tentativa de fuga de Beto e o delata para o grupo, acarretando graves consequências. Orlando se aproxima de Eurico.

#6. Orlando pega Elena e Fagundes em flagrante de traição. Amir tira de Orlando a responsabilidade de cuidar do sítio. Orlando propõe entregar a Samuel qualquer um dos empresários do grupo. Fagundes descobre que a Casa de Férias se transferiu para um sítio.

#7. Orlando senta-se na mesa da família Ibrahim na festa da construtora Leão, relembando bons momentos. Laura se disfarça de acompanhante, seduzindo os irmãos Manfredo e os encaminhando para uma emboscada. Fagundes ameaça Orlando ao vê-lo numa conversa com Amir e Boni. Elena colhe depoimentos sobre a Casa de Férias.

#8. Fagundes deixa seu artigo para Elena. Orlando aparenta descaso com a procura de Selma dos Anjos e força Samuel a seguir com o plano. Fagundes é levado para o sítio. Orlando

deve ajudar o motorista de Amir a implantar uma cena de crime. Zilma realiza sua cirurgia na companhia de Elena, pois Orlando não aparece.

#9. Elena prepara-se para questionar Orlando sobre o sítio e sobre a ausência na cirurgia de Zilma. Orlando lê o artigo de Fagundes. Desconfiada, Elena descobre a verdade sobre o sítio. Orlando consegue acalmá-la. Ao ceder, um dos prisioneiros a acusa de traidora. Eurico se muda para um apartamento sozinho.

#10. Orlando recusa o pedido de Samuel para libertá-lo. O testamento de seu Ibrahim é lido, e Orlando é feito sócio minoritário da construtora, surpreendendo e enfurecendo Amir. Orlando repensa o pedido de Samuel. Zilma recebe alta.

#11. Não convencida sobre a possibilidade de Regina ser uma terrorista, Zilma propõe uma viagem em família para o interior do estado, procurando pelos lugares que a filha mencionou em cartas. Elena conta a verdade sobre as atividades de Orlando para a cunhada.

#12. O artigo de Fagundes é publicado. Orlando demonstra ter boa habilidade nos negócios. Amir descobre a fuga de Samuel. Orlando janta com Amir, e, no meio de um arrastão, ambos são levados por terroristas.

#13. Orlando é solto por Samuel. Elena embarca os filhos para a França, decidindo permanecer no Brasil. Eurico rompe com sua noiva. Amir consegue escapar e leva, além de Samuel, também Regina para o sítio. Verdades finalmente são reveladas. Orlando comete um ato arriscado.

ARGUMENTO DO PRIMEIRO EPISÓDIO

"A TORRE"

1x01: "Piloto"

Premissa: Após Zilma adoecer, Orlando recebe de seu ex-chefe, a proposta de reformar seu sítio para torturar terroristas, em troca de dinheiro.

Paisagens rurais passam uma sensação de isolamento e calma no nascer do sol; Orlando prepara café da manhã com cuidado. Ele põe as coisas sobre uma bandeja. Hesitante, ele pega o revólver sobre o balcão e o esconde consigo.

Orlando entra no quarto escuro. Ele retira as algemas de Samuel, o prisioneiro, e oferece o café da manhã; Orlando pergunta quem é Regina e Samuel cospe o pão em sua cara. Eles brigam. Orlando se recupera apontando a arma para Samuel, afirmando que não é como os outros homens. Eles ouvem o barulho da porta com defeito tentando ser aberta. Orlando ameaça o homem e aponta para a porta, tremendo, preparado para atirar.

Texto sobre a imagem: "Duas Semanas Antes". Orlando escova os dentes em seu apartamento. Um local simples, com recortes de jornais espalhados, móveis velhos e feios, além de um porta retratos da família, com a foto de uma jovem. Zilma, sua esposa, corta cenouras com dificuldade. Ouve-se um corpo caindo no chão. Orlando socorre Zilma.

Elena está na sala da diretoria da prisão. Em seu encontro com o diretor ela apresenta vários papéis e alega que o prisioneiro Daniel é inocente. O diretor ignora, mas Elena é teimosa. Irritado, o diretor aceita o pedido de soltura. Elena anda em um corredor cheio de celas, acompanhada de Daniel. Ela é ovacionada.

Orlando chega ao hospital dirigindo seu carro, em péssimas condições. Zilma vomita num balde, já de cama. O médico explica a Orlando que aquele hospital não possui estrutura para fazer exames adequados, mas a mantém em observação. Zilma não está bem; ela lembra o aniversário da filha deles, Regina. Carinhoso, Orlando desconversa.

Orlando janta com Elena e os sobrinhos na casa dela. Orlando comenta sobre o sítio e que está pensando em vendê-lo para ajudar no tratamento de Zilma. Elena é contra, o sítio está em seu nome também, e propõe encontrarem outra alternativa. Orlando insinua que teria mais dinheiro se pudesse ter guardado quando era mais jovem. Antes de ir embora, ela oferece dinheiro a ele, que recusa.

Em um banco, Orlando obtém aprovação de empréstimo. Ele sai do local quando encontra seu ex-chefe, Amir. Orlando cita o sítio que tem para vender. Ouve-se um tiro. Orlando é atingido na perna. O motorista de Amir chega correndo com uma arma para defendê-lo. Um terrorista se aproxima e coloca um capuz em Orlando.

Fuga da polícia. Entre dois terroristas Orlando exige, desesperado, saber o que está acontecendo. Ele apanha com socos e coronhadas. Os bandidos dizem que ele deve ser levado direto para Regina. Ele implora pela vida, alegando ter mulher e filha. Os terroristas estranham a afirmação e tiram seu capuz. O motorista, Samuel, o vê pelo retrovisor: eles sequestraram o homem errado, ele não é Amir. Eles o abandonam numa rua vazia.

Uma jovem, Laura, é inquirida por uma assistente social, enquanto caminham no pátio de um orfanato. Elas entram no berçário. Uma freira se aproxima com um bebê no colo. Ela entrega o menino para Laura, que quer adotá-lo.

Em seu escritório na construtora Leão, Amir explica a Orlando os motivos de ele ter sido sequestrado. Orlando ainda se recupera do choque. Amir é fraternal, e traz à discussão a questão do sítio. Ele está interessado.

Amir, seu motorista e Orlando estão no sítio, no sul de São Paulo. Há uma casa simples de madeira, uma represa e não há lavoura. É um local completamente deserto. Amir esclarece para Orlando: quer fazer dali um local de interrogatórios, onde a polícia poderá agir à vontade, em troca de dinheiro que poderá usar para cuidar de sua esposa e melhorar de vida. Orlando hesita. Amir refaz a proposta. Inflado de ódio e raiva contra os terroristas, Orlando aceita.

Orlando dirige um Fusca novo. Ele para no estacionamento do hospital, trazendo um buquê de flores para Zilma. Ele mente sobre o empréstimo.

Cenas rápidas de Orlando fazendo compras de materiais de construção, intercaladas com ele arrumando novos móveis em seu apartamento, e com ele reformando a casa do sítio, instalando telas e correntes; batendo martelo; tomando cerveja, etc.

Zilma vai para o quarto de um hospital particular.

Elena conversa ao telefone com o marido, e começa a se masturbar, mas frustra-se em seguida. Após desligar, ela recebe outra ligação, que a deixa perturbada.

Orlando abre a porta de seu apartamento para Elena. Ela estranha toda a decoração nova. Ele mente sobre o empréstimo. Desconfiada, mas ignorando, ela traz notícias ruins.

Laura observa dentro de seu carro Orlando e Elena saindo do prédio. O bebê dorme num cesto ao seu lado. Ela liga o carro e sai.

Orlando e Elena estão em uma sala do IML. Ela o conforta antes do legista retirar o lençol. O corpo de uma jovem identificada como terrorista é revelado. Orlando chora, de medo e alívio. Não é sua filha. Já na frente do local, Orlando enfurece-se com Elena: Regina nunca seria uma terrorista; e critica seu comportamento.

Orlando recepciona Amir, alguns policiais e outros empresários, além do médico Eurico. Orlando serve uísque e outras bebidas de um freezer e é interrogado pelo delegado, para que ele e os outros o conheçam. Orlando se choca quando vê 2 homens encapuzados sendo trazidos ao local. A cena é brutal: os empresários os encham de socos e chutes. Amir faz um discurso. Ele se prepara pra revelar uma surpresa.

Os capuzes dos homens são retirados. São dois dos homens que o sequestraram, Samuel e Beto. Eles são presos em cadeiras. Amir concede a honra a Orlando de dar o primeiro choque, mas Orlando nega. Ele se esforça muito para ficar firme. Os empresários ignoram Orlando. O delegado pergunta o que eles sabem sobre Regina, chamando a atenção de Orlando. Ele evita observar a tortura.

Elena compra sorvetes para os filhos. Andando na rua ela se depara com cartazes de procurados. Chama-lhe a atenção o retrato de má qualidade de uma jovem loira e de cabelos curtos conhecida por "Selma dos Anjos". Ela leva o cartaz com ela.

Os dois terroristas estão prostrados e inconscientes. Eurico os reanima. Ele não parece gostar de estar ali. Os empresários estão dispersos. Amir e Orlando observam o médico. Orlando pergunta receoso quem seria Regina e ele diz que é a mulher do líder deles, mas tão perigosa quanto. Amir ordena que Orlando ajude o médico, e ele leva uma bandeja com gases e injeções, e auxilia a levar Samuel para um dos quartos. O delegado dá a noite por encerrada.

Tela negra. Retorno às cenas iniciais. Orlando está com a arma apontada para a porta, que continua sendo forçada. O trinco rompe. Orlando esconde o rosto e dispara. É apenas o cachorro faminto do sítio. Samuel ri. Orlando torna a ameaçá-lo. Outro tiro é disparado, dessa vez atravessando a parede de madeira, bem ao lado da cabeça de Samuel.

Orlando dirige seu volks na estrada de terra. Ele pondera tirar a própria vida; sai do carro e vomita no capô.

Cenas rápidas de Elena na prisão, conversando com presos, mostrando fotos de Selma; Zilma olha pela janela de seu novo quarto, quando Eurico bate à porta e se apresenta; Laura estaciona o carro em frente ao prédio de Orlando.

Orlando chega em casa exausto. Seu apartamento está em ordem.

Laura vê que o porteiro do prédio está regando o jardim, de costas para a portaria aberta. Ela sai do carro com o bebê escondido no cesto, usando óculos escuros. Ela entra no prédio sem que o porteiro a veja.

Orlando ouve baterem à porta. Estupefato, ele abre e encontra Laura ali, com o bebê dormindo e descoberto.

APÊNDICE C

FICHAS DE PERSONAGENS

Neste apêndice seguem as fichas das personagens mais importantes que figurarão na primeira temporada de "A Torre".

Desenvolvi uma ficha básica, preocupando-me com suas motivações internas e externas, esclarecendo seus objetivos, e imaginando arcos para uma temporada, e para a série como um todo.

As características físicas servem de guia de imagem para a personagem, mas são passíveis de mudança. Detalhes como moradia, profissão e sexualidade incrementam o objetivo de compor uma densidade maior e torná-la crível.

A tabela de interação com outras personagens, além da visão sobre si mesma, é essencial para a criação de diálogos e comportamentos. Durante os vários momentos em que havia um "bloqueio", recorri a essas tabelas me ajudaram a encontrar um caminho.

Embora não considere necessariamente importante, omiti uma biografia básica das personagens. Nem todas a possuem. As características básicas aqui exibidas são suficientes para suas composições.

Nome: Orlando Torres

(Tortura: Mestre)

Necessidade dramática:

- **O que ele quer (objetivamente):** reunir e cuidar de sua família; fazer parte da elite
- **Do que ele precisa (psicologicamente):** rever seus conceitos intrincados

O que o motiva (a achar que vai alcançar seu objetivo): o ganho de dinheiro proporcionado pelo sítio e as pistas sobre Regina

O que o impede: a sua própria relação com o sítio e os envolvidos; Elena

O que está em risco: perder sua família; continuar por baixo socialmente; ser descoberto por Amir e pelos empresários

Arco do Personagem:

- **Temporada:** por meio de suas ações duvidosas, pai de família deixa sua família ainda mais desunida.

- **Série:** mestre de obras aposentado, pacífico e ressentido, a pequeno empresário frio e poderoso, que revisa seu conceito sobre família

Características Físicas

Idade: 52

Data de Aniversário: setembro/1920

Tipo corporal (altura/peso): 1,74m / 80kg

Face: larga, masculina, cansada, olhos castanhos

Cabelo: grisalho, rareando

Outras/especiais: -

Características Gerais

Onde vive: São Paulo, zona leste

Família: Esposa - Zilma; Filha - Regina; Irmã - Elena; Cunhado - Frank; Sobrinhos - Patrick e William

Profissão/local de trabalho/estudos: aposentado / Leão construtora / incompleto

Melhores amigos: Youssef Ibrahim (falecido)

Sexualidade: Heterossexual

Estilo: rústico, simples

Interação com outras personagens

ELENA	Irmã. Obrigado pelos pais (e se sentindo no dever), ajudou-a financeiramente até a faculdade, sem ganhar o reconhecimento devido dela.
ZILMA	Esposa. A mulher encantadora com quem se casou se foi, mas sente falta dela ao seu lado por acreditar na estrutura familiar tradicional. Quer vê-la bem.
REGINA	Única filha. Sua verdadeira razão de ser e motivo de orgulho. Decepcionou-se profundamente com suas mentiras sobre seu paradeiro. Quer desesperadamente encontrá-la.
MOACIR	Neto, e única ligação aparente com Regina. Ama-o como a um filho.
EURICO	Odeia-o por ter tido contato com Regina e não saber nada mais dela. Ele o vê como um mal necessário para encontrar Regina. Quer vê-lo longe de Zilma.
AMIR	Homem rico e poderoso. Não o estima, como estimou seu pai, mas respeita-o. Odeia ter que depender dele, e o vê como um sádico que merece ser punido.
BONIFÁCIO	Empresário poderoso. Admira-o num primeiro momento, mas tão cruel quanto Amir.
SAMUEL	Terrorista. Único meio de encontrar sua filha. Homem esperto. Apesar de não concordar com sua ideologia, passa a admirá-lo.
LAURA	Elo com Regina. Fonte de informações sobre o sumiço e paradeiro da filha.
MOTORISTA	Braço direito de Amir. Cruel e perigoso. Prefere respeitá-lo a ser ameaçado.

DEMÉTRIO	Homem corrupto e perigoso. De todos do grupo do sítio, é quem mais teme.
EMPRESÁRIOS	Farinha do mesmo saco. Merecem ser punidos quando este dia chegar.
FRANK	Cunhado. Alguém que abandonou a família, e que sempre colocou interesses próprios por cima. Honra-o pelo seu comprometimento com a família.
FAGUNDES	Amante de Elena. Homem desagradável que desune a família de sua irmã.
PATRICK	Sobrinho. Um verdadeiro homenzinho, comprometido e inteligente.
WILLIAM	Sobrinho. Não tão valente quanto seu irmão, mas bondoso e bom filho.
ORLANDO	Um homem justo e zeloso por sua família. Busca pela verdade e integridade.

Nome: Elena Torres Kiehl Shaermann

Necessidade dramática:

- **O que ele quer (objetivamente):** ser a melhor advogada
- **Do que ele precisa (psicologicamente):** aceitar suas origens

O que o motiva (a achar que vai alcançar seu objetivo): sucesso na carreira

O que o impede: Orlando e sua relação com o sítio

O que está em risco: sua carreira e prestígio; sua família

Arco do Personagem:

- **Temporada:** advogada requisitada à traidora da causa, perdendo toda sua credibilidade
- **Série:** advogada traidora que vai reconquistar seu respeito e prestígio

Características Físicas

Idade: 36

Data de Aniversário: abril/1936

Tipo corporal (altura/peso): 1,68m / 58kg

Face: fina, triangular, jovial, olhos castanhos

Cabelo: enrolados mas não cachos, sempre em coque, castanho avermelhado

Outras/especiais: -

Características Gerais

Onde vive: São Paulo - Região Central

Família: Marido - Frank; Filhos - Patrick e William; Irmão - Orlando; Cunhada - Zilma; Sobrinha - Regina.

Profissão/local de trabalho/estudos: advogada autônoma / prisão / formada em direito

Melhores amigos: -

Sexualidade: Heterossexual

Estilo: Casual, comportado

Interação com outras personagens

ORLANDO	Irmão. Alguém que a ajudou no passado. Ela o enxerga como um fracassado, mas faz o que pode para ajudá-lo diminuindo assim sua distância com ele.
ZILMA	Cunhada. Acha que exige demais de Orlando. Lamenta sua doença, mas acha que cada um tem o que merece.
FRANK	Marido. Homem íntegro e de sucesso. Acredita no amor e comprometimento dele. Vê sua ida à França como uma abertura de caminho para ela e seus filhos.
MOACIR	Sobrinho-neto. Quer protegê-lo como a um filho, e usa-o como outro método para se aproximar de Orlando.
EURICO	Família suspeita. Enxerga-o como alguém de vida fácil e que merece mais atenção.
REGINA	Sobrinha. Acha que falhou ao não prever que ela poderia se tornar uma guerrilheira. Quer encontrá-la para poupar o sofrimento em sua própria família.
LAURA	Suposto elo com Regina. Acredita nas falas dela, mas acha que há mais informações escondidas.
AMIR	Ex-patrão de Orlando. Filho do dono. Suspeito e corrupto.
BONIFÁCIO	Homem perigoso que daria uma ótima denúncia, se conseguir reunir provas contra ele.
PATRICK	Filho. Parecido com ela. Sempre disposto, corajoso e o homem da casa.
WILLIAM	Filho. Um bebê. Apesar da idade, não acha que ele tem a maturidade que seu irmão tem, mas não o ama menos por isso.
FAGUNDES	Interesse romântico. Satisfaz suas necessidades afetivas com ele, que a faz repensar seu desejo de sair do país.
ELENA	Apaixonada pelo seu trabalho, buscando sempre fazer o bem e o certo e se beneficiar com isso.

Nome: Zilma Rosa Guimarães Torres

Necessidade dramática:

- **O que ele quer (objetivamente):** curar-se, encontrar sua filha
- **Do que ele precisa (psicologicamente):** ser mais humilde e independente

O que o motiva (a achar que vai alcançar seu objetivo): a provisão de Orlando; o apoio de Eurico; sua resposta positiva ao tratamento.

O que o impede: organismo reagir negativamente

O que está em risco: sua própria vida

Arco do Personagem:

- **Temporada:** mulher doente cujo quadro de saúde melhora
- **Série:** dona de casa dependente à senhora mesquinha e desagradável

Características Físicas

Idade: 48

Data de Aniversário: janeiro/1924

Tipo corporal (altura/peso): 1,66m / 41kg

Face: amarelada, frágil, olhos castanhos

Cabelo: fracos

Outras/especiais: -

Características Gerais

Onde vive: São Paulo, zona leste

Família: Marido - Orlando; Filha - Regina; Cunhados - Elena e Frank; Sobrinhos - Patrick e William

Profissão/local de trabalho/estudos: dona de casa / fundamental completo

Melhores amigos: -

Sexualidade: Heterossexual

Estilo: simples, humilde, maior parte do tempo com camisola de hospital

Interação com outras personagens

ORLANDO	Marido. Ama-o, mas acha que ele pode fazer mais por ela, pois tem a quem recorrer. Culpa-o por Regina sumir, pois sempre a mimou demais.
ELENA	Cunhada. Acha que ela faz pouco pela família e que não se importa com os outros, a não ser com seu próprio sucesso.
REGINA	Única filha. Acha que ela fugiu de casa por capricho. Quer tê-la de volta, e que sofra com sua condição precária, para que se arrependa.
MOACIR	Depois de saber da existência dele, sente ao mesmo tempo amor e repulsa por ser filho de estupro. Outra vergonha.
EURICO	Médico charmoso responsável por trazer vida e alegria à ela. Gostaria de tê-lo como genro, mas sabe que jamais se relacionaria com pobres.
AMIR	Cara da grana. Vê alguém que poderia ajudar a situação financeira da família.
FRANK	Cunhado. Homem esperto. Tem certeza que deixou Elena e só ela não vê.
PATRICK	Moleque riquinho e mimado.
WILLIAM	Moleque riquinho e mimado que não fala, e acha que é por algum trauma e segredo de família.
ZILMA	Um doce de pessoa, que está sempre disposta a se relacionar com os outros, contanto que compartilhem de suas visões de mundo.

Nome: Amir Álvares Ibrahim

(Tortura: Leão)

Necessidade dramática:

- **O que ele quer (objetivamente):** ser um empresário imponente e respeitado

- **Do que ele precisa (psicologicamente):** amadurecer; ser punido

O que o motiva (a achar que vai alcançar seu objetivo): as coisas saírem conforme sua vontade

O que o impede: Boni e sua vontade de subjugar-lo; Orlando agindo com Samuel

O que está em risco: ir à ruína; ter suas atividades expostas

Arco do Personagem:

- **Temporada:** empresário que vai sair da sombra do pai e impor sua autoridade e influência

- **Série:** empresário e pai de família exemplar cuja personalidade sádica será exposta à sociedade

Características Físicas

Idade: 44

Data de Aniversário: maio/1928

Tipo corporal (altura/peso): 1,70m / 87kg

Face: arredondada, bochechuda, traços infantis, olhos castanhos

Cabelo: pretos e curtos, sempre bem arrumados

Outras/especiais: -

Características Gerais

Onde vive: São Paulo, zona sul

Família: Pai - Youssef Ibrahim / esposa e filhos-

Profissão/local de trabalho/estudos: empresário / Leão Construtora / formado em engenharia

Melhores amigos: Boni; empresários do grupo, Delegado Vianna

Sexualidade: Heterossexual, tendências curiosas

Estilo: Formal, terno e gravata

Interação com outras personagens

ORLANDO	Homem que lhe proporciona a oportunidade perfeita de manter um local 'seu' de tortura. Fantoche.
ELENA	Irmã de Orlando, não a conhece.
ZILMA	Mulher de Orlando. Ri da miséria da família.
REGINA	Filha de Orlando que foi dar aula no interior.
EURICO	Filho de Honório (médico). Bom rapaz que segue os passos do pai.
SAMUEL	Terrorista. Tem prazer em vê-lo sofrer, além de um senso de justiça social.
MOTORISTA	Fiel e de confiança. Faz o trabalho sujo e fica de olho em Orlando.
DEMÉTRIO	Homem que traz a 'carga', que em troca lhe cede um local seguro para interrogações. Homem justo e firme.
BONIFÁCIO	Homem que lhe desafia. Sente uma competição com ele para ver quem tem mais

	autoridade.
AMIR	Homem que faz valer seus interesses e que acredita que eles servem para construir uma sociedade melhor.

Nome: Eurico Gentile Filho

Necessidade dramática:

- **O que ele quer (objetivamente):** ascender como médico
- **Do que ele precisa (psicologicamente):** libertar-se da pressão paterna

O que o motiva (a achar que vai alcançar seu objetivo): o ganho de poder e influência

O que o impede: seu próprio pai, seu psicológico fragilizado

O que está em risco: seu status; sua liberdade

Arco do Personagem:

- **Temporada:** rapaz controlado pelo pai que dá os primeiros passos para sair de sua manipulação
- **Série:** filho obediente e acomodado a adulto responsável por seus atos OU filho obediente e acomodado a homem cruel e vingativo

Características Físicas

Idade: 29

Data de Aniversário: dezembro/1943

Tipo corporal (altura/peso): 1,88m / 80kg

Face: bonito e suave, barba rala

Cabelo: curto, raspado

Outras/especiais: -

Características Gerais

Onde vive: São Paulo, zona sul

Família: Pai - Honório; Noiva - ; Mãe - ; Irmãos - ;

Profissão/local de trabalho/estudos: médico neurologista / hospital / formado em medicina

Melhores amigos: -

Sexualidade: Heterossexual

Estilo: sóbrio, casual

Interação com outras personagens

ORLANDO	Homem que está na pior, sentindo-se culpado por não poder ajudá-lo como gostaria, mas sem demonstrar isso.
ELENA	Xereta e intrometida. Entende que seu trabalho é investigar, mas acha que ela não acredita completamente nele.
ZILMA	Paciente cuja cura será sua primeira grande conquista. Acha-a chata e bajuladora.
REGINA	Possui quase certeza de tê-la reanimado ao auxiliar nas sessões que participou. Viu-a ser estuprada.
HONÓRIO	Pai, e carrasco. Sabe que dependeu dele para estar onde está, mas não se orgulha mais por isso. Obriga-o a participar da tortura em troca de ascensão social.
NOIVA	Apaixonado. Linda, rica e incrível. Interessado em seu corpo e em seu papel na sociedade.
AMIR	Empresário amigo de seu pai. Identifica nele alguns aspectos em relação ao poder paterno. Indiferente.
BONIFÁCIO	Empresário gay e sádico. Pessoa ruim. Prefere tratá-lo bem.
SAMUEL	Mais um subversivo. Indiferente.
EURICO	Vive na sombra do pai e dos irmãos. Acredita ser uma pessoa boa e íntegra embora não se orgulhe dos meios que o levam a ter um papel de destaque e respeito.

Nome: Laura Maria dos Anjos (guerrilha)

(Nome Verdadeiro: Anabela Rodrigues Santos / Nome guerrilha: Wanda Kavinsky)

Necessidade dramática

- **O que ele quer (objetivamente):** viver uma vida normal
- **Do que ele precisa (psicologicamente):** superar o peso de deixar a clandestinidade

O que o motiva (a achar que vai alcançar seu objetivo): não ter de encarar as possibilidades ruins e os horrores da prisão e da tortura

O que o impede: relacionamento com antigos companheiros de guerrilha

O que está em risco: ser reconhecida, e portanto, presa e torturada; voltar para a clandestinidade

Arco do Personagem

- **Temporada:** ex-guerrilheira que não consegue deixar seus companheiros desamparados
- **Série:** ex-guerrilheira a professora primária de vida comum

Características Físicas

Idade: 24

Data de Aniversário: junho/1948

Tipo corporal (altura/peso): 1,62m / 53kg

Face: traços femininos marcantes, mas comum

Cabelo: castanhos, na altura do ombro

Outras/especiais: marcas de cicatrizes no corpo

Características Gerais

Onde vive: São Paulo, zona central

Família: Irmã em guerrilha - Selma dos Anjos; Interesse romântico - Daniel;

Profissão/local de trabalho/estudos: desempregada; professora primária / escolas / formada em letras

Melhores amigos: -

Sexualidade: Heterossexual

Estilo: tendendo ao hippie, mas ainda conservador

Interação com outras personagens

ORLANDO	Pai de Selma Cristina (Regina). Homem bom que está passando por uma fase difícil. Deseja toda a sorte para reencontrar Regina viva.
ELENA	Advogada que quer extrair mais informações do que ela pode dar.
DANIEL	Interesse romântico que permanece na clandestinidade. Ama-o, mas teme por suas vidas. Não quer forçá-lo a sair. Faz favores a seu pedido.
SELMA/REGINA	Amiga de clandestinidade e cárcere. Ficou presa junto com ela; ama-a como uma irmã, mas não tem a força que ela tem para continuar.
MOACIR	Filho de Selma. Protegê-lo e entregar aos avós é sua missão.
ANABELA	Fraca. Lida com o fato de cair no desbunde, apesar de não aguentar mais a pressão da outra vida.

Nome: Samuel Flores Luiz (guerrilha)

(Nome Verdadeiro: Marcos Norberto Peixoto)

Necessidade dramática:

- **O que ele quer (objetivamente):** expor as atividades dos empresários visando um levante popular; derrubar o regime ditatorial;

- **Do que ele precisa (psicologicamente):** conter a agressividade e objetividade

O que o motiva (a achar que vai alcançar seu objetivo): ter Orlando como aliado

O que o impede: estar preso

O que está em risco: a própria vida; a causa; a nação

Arco do Personagem:

- **Temporada:** terrorista torturado a guerrilheiro livre

- **Série:** guerrilheiro urbano a herói popular (?)

Características Físicas

Idade: 25

Data de Aniversário: abril/1947

Tipo corporal (altura/peso): 1,78m / 68kg

Face: barbada, cansada, aparentando ser mais velho

Cabelo: grande, armado

Outras/especiais: -

Características Gerais

Onde vive: São Paulo, clandestinidade

Família: -

Profissão/local de trabalho/estudos: guerrilheiro / cidade de São Paulo / incompleto em direito

Melhores amigos: companheiros de guerrilha

Sexualidade: Heterossexual

Estilo: casual, sujo

Interação com outras personagens

ORLANDO	Homem covarde comprado pelo dinheiro. Tanto quanto os outros, merece ser punido, mas antes, aproveitará suas fraquezas e interesses para atuar, mesmo que preso.
AMIR/ LEÃO	Um dos mentores do grupo de tortura; por conta da boa imagem construída por seu pai, expô-lo à sociedade é não menos do que um dever. Cruel, invejoso e perigoso.
BONIFÁCIO/ CHACAL	Esconde bem seus negócios obscuros e sua imagem pública, teve dificuldade de reconhecê-lo. Seria o alvo principal por conta de ter seu nome envolvido na 'casa de férias'.
DEMÉTRIO/ DR. CIRILO	Homem perigoso e poderoso. Quer matá-lo a qualquer custo.
BETO	Rapaz novo no grupo e muito competente. Seu único alívio e força enquanto torturados.
REGINA	Mentora de todo o processo de exposição do grupo de empresários.
SAMUEL	Guerreiro com convicção que fará do Brasil um país melhor. Companheiro fiel, prestativo e competente.

Nome: Bonifácio Menezes

(Tortura: Chacal)

Necessidade dramática:

- **O que ele quer (objetivamente):** ser um empresário respeitado, subjugando Amir
- **Do que ele precisa (psicologicamente):** aceitar sua sexualidade; ser punido

O que o motiva (a achar que vai alcançar seu objetivo): influenciar Amir; sua própria esperteza

O que o impede: aparentemente nada, mas há Orlando agindo com Samuel

O que está em risco: ter suas atividades expostas; ir à ruína; perder Amir

Arco do Personagem:

- **Temporada:** empresário subordinado

- **Série:** empresário subordinado e oportunista a homem extremamente perigoso

Características Físicas

Idade: 45

Data de Aniversário: novembro/1927

Tipo corporal (altura/peso): 1,77m / 78kg

Face: quadrangular, bochechas caídas, conservado

Cabelo: pouco compridos, grisalho

Outras/especiais: -

Características Gerais

Onde vive: São Paulo, zona oeste

Família: -

Profissão/local de trabalho/estudos: empresário imobiliário / escritório / fundamental completo

Melhores amigos: Amir

Sexualidade: Homossexual reprimido

Estilo: Formal - Casual despojado

Interação com outras personagens

ORLANDO	Uma escolha duvidosa de Amir, mas que merece atenção redobrada. Homem facilmente manipulável e medroso. Diverte-se com a fraqueza dele diante da tortura.
AMIR	Tem prazer no esforço que Amir faz para superá-lo. Ele se deixa entrar no jogo dele, mas sabe que sempre está um passo à frente. Está sob seu controle.
ELENA	Desconfia que sabe de suas atividades secretas. Prefere ignorá-la num primeiro momento.
DEMÉTRIO	Homem imponente. Admira-o e o vê como um aliado.
SAMUEL	Terrorista de merda. Tem especial raiva por ele ter tentado matar Amir.
MOTORISTA	Braço direito de Amir, um homem de respeito e confiável. Gostaria de um desses para si.
BONIFÁCIO	Se detenho o poder, porque não utilizá-lo como me convém?

Nome: Demétrio Mendonça Vianna

(Tortura: Dr. Cirilo)

Necessidade dramática:

- **O que ele quer (objetivamente):** realizar seu trabalho da melhor maneira possível
- **Do que ele precisa (psicologicamente):** render-se, ser menos duro consigo

O que o motiva (a achar que vai alcançar seu objetivo): estar em vantagem em relação ao terrorismo; ter o Estado ao seu lado

O que o impede: contínuos ataques de terrorismo, sua própria psique exigente

O que está em risco: seu trabalho e credibilidade

Arco do Personagem:

- **Temporada:** delegado no controle das situações até chegar o momento em que começa a perder este controle

- **Série:** delegado exigente e autoritário que falha em sua missão, rendendo-se

Características Físicas

Idade: 41

Data de Aniversário: maio/1931

Tipo corporal (altura/peso): 1,86m / 90kg

Face: masculina, mandíbula larga, bruto

Cabelo: pretos, curto

Outras/especiais: -

Características Gerais

Onde vive: São Paulo, zona leste

Família: -

Profissão/local de trabalho/estudos: delegado / polícia (DOPS?) / formado em direito

Melhores amigos: -

Sexualidade: Heterossexual

Estilo: casual

Interação com outras personagens

ORLANDO	Capacho de Amir. Duvida que vai conseguir lidar com o grupo. Disposto a eliminá-lo, se for preciso.
AMIR	Homem importante. Julga-o imaturo e mimado. Agradece sua contribuição para a sociedade e para o grupo.
BONIFÁCIO	Homem perigosíssimo. Sabe que é oportunista e não hesitaria em eliminá-lo.
SAMUEL	Terrorista de merda. Merece nada menos do que a morte.
EMPRESÁRIOS	Bando de riquinhos. Colabora com ele por conveniência.
PELÉ	Policial novato, esforçado e competente.
GRÃ-FINO	Mais esperto que Pelé. Tem nele um aliado particular.
DEMÉTRIO	Homem que não pode parar de lutar nunca. Competente e esperto.

Nome: Joel Kruhoffer Fagundes

Necessidade dramática:

- **O que ele quer (objetivamente):** obter um grande furo jornalístico através da denúncia da "Casa de Férias"

- **Do que ele precisa (psicologicamente):** ser cauteloso e paciente

O que o motiva (a achar que vai alcançar seu objetivo): a aproximação de Elena e sua colaboração na investigação da "Casa de Férias"

O que o impede: o envolvimento de Orlando com o sítio

O que está em risco: a obtenção do furo; sua própria vida

Arco do Personagem:

- **Temporada:** jornalista investigativo competente que perde a vida por não saber se ocultar

- **Série:**

Características Físicas

Idade: 39

Data de Aniversário: setembro/1933

Tipo corporal (altura/peso): 1,80m / 76kg

Face: traços masculinos, charmoso

Cabelo: preto grisalho, curto

Outras/especiais: -

Características Gerais

Onde vive: São Paulo, região central

Família: -

Profissão/local de trabalho/estudos: jornalista desempregado / formado em jornalismo

Melhores amigos: -

Sexualidade: Heterossexual

Estilo: casual, despojado

Interação com outras personagens

ORLANDO	Irmão de Elena. Rude, sem visão e fracassado. Mais um fodido na vida. Surpreende-se com seu contato com Amir, merece investigação.
ELENA	Mulher de seu melhor amigo. Sensual e sexy. Ambiciosa como ele, e lhe dá apoio para atingir seus objetivos.
AMIR	Empresário que nunca alcançará o sucesso e integridade do pai. Homem com jeito de

	criança cruel, invejoso e corrupto.
BONIFÁCIO	Homem mais perigoso ainda. Envolto em sua aura de mistério, ele sabe que ele é mais um empresário filho da puta, senão o pior deles.
JOEL	Homem ambicioso e ansioso. Sabe que precisa se controlar. Quer ser um porta-voz da verdade do que acontece na tortura.

APÊNDICE D
QUESTIONÁRIO - PESQUISA FOCAL E BRAINSTORM

A TORRE

QUESTIONÁRIO

Após a leitura do argumento e do roteiro piloto de "A Torre", responda as questões a seguir:

1. De modo geral, qual é a sua opinião sobre a série como um todo? Opine sobre a direção da série e dos personagens, sua exibição na TV, e seu futuro.
2. O que você faria para melhorar a série como um todo? Que tipo de situações descreveria, se adicionaria ou removeria personagens, que final imaginaria para eles?
3. Sobre o roteiro do piloto:
 - a) Quais cenas te chamaram mais atenção? Quais foram aquelas em que faria diferente? Descreva e comente.
 - b) A escrita está fluente e concisa? Na sua opinião, como estão os diálogos?
4. Sobre Orlando:
 - a) Orlando é um pai de família que quer mantê-la unida e perfeita. Você acha que ele vai conseguir? Acredita que ele merece, apesar de sua colaboração na tortura?
 - b) Seu objetivo está claro? Teria outras sugestões?
 - c) Comente sobre seu relacionamento com Elena, Zilma e Amir.
 - d) Qual foi sua impressão geral do personagem?
5. Quais foram suas impressões sobre os seguintes personagens: (você se identifica com eles? seus objetivos e receios estão claros? mudariam alguma coisa?)
 - a) Elena Shaermann
 - b) Amir Ibrahim
 - c) Samuel Luiz
 - d) Laura dos Anjos
 - e) Eurico Gentile
 - f) Zilma Torres
6. "A Torre" se assemelha a outros filmes ou programas de televisão que você já tenha visto? Se sim, quais? Comente.
7. Haveria outro cenário e época em que o enredo de "A Torre" poderia acontecer, senão na ditadura militar brasileira? Comente.
8. Você assistiria "A Torre"?

APÊNDICE E

DOCUMENTÁRIO "OS EREMITAS"

O documentário "Os Eremitas" (2012), produzido para um colóquio na faculdade, apresenta depoimentos de pessoas que viveram de forma mais ou menos intensa o período militar brasileiro.

Não foi do caráter deste vídeo uma produção bem acabada, uma vez que as entrevistas eram, inicialmente, apenas para me ajudar a compor os personagens e o ambiente da estória. Portanto, infelizmente, o documentário possui uma fotografia dispersa, ruídos no áudio, e enquadramentos destoantes, embora não deixe de cumprir sua função.

O tema musical fica a cargo de Gavin Bryers, com "*The Vespertine Park*". O autor deste documentário não possui licença para reproduzir a canção. Entretanto, trata-se de uma obra sem vínculos comerciais, não acarretando maiores problemas.

"Os Eremitas" apresenta os seguintes perfis:

- Dora Girelli - A Civil: hoje teatróloga, Dora relata suas experiências como adolescente e as impressões que possuía sobre as mudanças que ocorriam no país;
- Clodoaldo Cardoso - O Estudante: o atual professor conta suas experiências como estudante;
- Carlos Pittoli - O Infiltrado: Pittoli foi um sargento que se uniu à VPR (Vanguarda Popular Revolucionária), e servia ao mesmo tempo, o exército. Ele relembra os obstáculos que passou, falando sobre a tortura que viveu e presenciou;
- Rosângela Vieira - A Menina: hoje também professora, e casada com Clodoaldo, Rosângela dá seu parecer lembrando de histórias pelas quais viveu como uma criança na época;
- Darcy Rodrigues - O Subversivo: Darcy Rodrigues atuou ao lado de Carlos Lamarca, considerado um dos ícones da revolução da oposição ao regime. Ele escreveu um livro sobre sua trajetória, intitulado "Darcy Rodrigues - Lugar Tenente de Lamarca". Vemos neste documentário seu depoimento dos motivos que o levaram à vida clandestina, além da tortura que sofreu.

"Os Eremitas" encontra-se no DVD anexado a este trabalho.