

SUBVERTENDO AS CONVENÇÕES: O ESTILO DE ESCRITA DO PILOTO DE *THE LEFTOVERS*

Subverting the conventions: the writing style of The Leftover's pilot

Subvirtiendo las convenciones: el estilo de escritura del piloto de The Leftovers

Fabiano Grendene de Souza¹

Júlia Ribeiro Cazarré²

Resumo

Este artigo analisa o estilo de escritura do roteiro do piloto da série *The Leftovers*, a partir dos modos de prosa narrativa estipulados por Claudia Sternberg. A escrita de Damon Lindelof e Tom Perrotta, criadores da série, emprega recursos literários e subverte grande parte das convenções do padrão *Master Scenes* de escrita de roteiros. Mais especificamente, a análise observa como os autores se utilizam do "modo comentário" para provocar determinados efeitos sobre o leitor.

Palavras-chave: Análise de roteiro. Estilo de escrita. Série de televisão. *The Leftovers*. Tom Perrotta.

Abstract

This article analyzes the writing style of the pilot script of the series' *The Leftovers*', based on the modes of narrative prose stipulated by Claudia Sternberg. The writing of Damon Lindelof and Tom Perrotta, creators of the series, utilizes literary resources and subverts much of the conventions of the contemporary scriptwriting standard: the *Master Scene* format. More specifically, the analysis observes how the authors use the "comment mode" to cause certain effects on the reader.

Keywords: Script Analysis. Writing Style. Television Series. *The Leftovers*. Tom Perrotta.

Resumen

Este artículo analiza el estilo de escritura del guión del piloto de la serie *The Leftovers*, basado en los modos de prosa narrativa estipulados por Claudia Sternberg. La escritura de Damon Lindelof y Tom Perrotta, creadores de la serie, utiliza recursos literarios y subvierte gran parte de las convenciones del estándar de escritura de guiones contemporáneos. Más específicamente, el análisis investiga cómo los autores utilizan el "modo de comentario" para causar ciertos efectos en el lector.

Palabras-clave: Análisis de guiones. Estilo de escritura. Serie de televisión. *The Leftovers*. Tom Perrotta.

¹ Professor Doutor, PUCRS, Porto Alegre, RS, Brasil. fabiano.souza@pucrs.br - Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1808-0462>

² Especialista em Desenvolvimento de Projetos Audiovisuais pela PUCRS, Porto Alegre, RS, Brasil. juliacazarre@gmail.com - Orcid: <http://orcid.org/0000-0002-4366-016X>

Introdução

Este artigo analisa o roteiro do piloto da série *The Leftovers* (2014-2017), sob a ótica do estilo de escrita do roteiro. A série, concebida por Damon Lindelof, um dos criadores da cultuada série *Lost* (ABC, 2004-2010), e Tom Perrotta, escritor de livros como *Little Children* (2003) e *Election* (1999), foi produzida pela HBO e finalizada em 2017. Sua primeira temporada estreou em 2014 e adapta livremente o romance de Perrotta, também chamado *The Leftovers*, lançado em 2011³.

Como no romance, a série *The Leftovers* inicia com um evento misterioso que faz com que 2% da população mundial desapareça do planeta Terra sem deixar vestígios e trata dos efeitos e consequências deste evento sobre os que sobreviveram. Três anos depois do acontecido, a humanidade se encontra ainda desorientada, tentando lidar com as perdas e com a falta de explicações razoáveis para o ocorrido. Diante da ineficácia da ciência e das religiões em prover explicações, os personagens da série enfrentam a perda do sentido da vida e tentam retomá-lo através do niilismo, de pseudo-ciências ou de novas religiões e cultos.

Mais do que desenvolver tais temas, nossa abordagem se concentra principalmente na forma de escritura do roteiro, fruto da colaboração entre um roteirista e um romancista, ambos autores de obras renomadas⁴. Para tanto, nos ancoramos nas teorias de Claudia Sternberg (1997) e Steven Price (2010, 2013).

Mesmo com ressalvas, Steven Price (2013) considera que o modelo mais útil para analisar o estilo de roteiros e de roteiristas é a classificação elaborada por Claudia Sternberg, em *Written for the Screen: The American Motion-Picture Screenplay as Text* (1997). Em sua abordagem, Sternberg identifica no roteiro cinematográfico dois tipos de texto: o *texto do diálogo* (*Dialogue Text*), que se refere

³ Ver Perrotta (2011).

⁴ Dentro deste contexto, é preciso salientar que a análise de roteiros cinematográficos tem se tornado uma prática frequente entre roteiristas que buscam desvendar as técnicas e estratégias narrativas dos roteiristas mais experientes do mercado. Sites como *Go Into The Story*, *Tertúlia Narrativa* e canais do Youtube especializados, como *Lessons From The Screenplay*, dissecam estruturas, personagens, temáticas, arcos narrativos e os demais tópicos da elaboração de roteiros cinematográficos.

às falas de cada personagem, e o *texto da cena* (*Scene Text*), constituído dos elementos de prosa do roteiro. Para Price (2010), o texto da cena se assemelha ao texto teatral: é escrito com verbos no tempo presente, para um leitor que também está imaginariamente assistindo à performance enquanto ela se desenrola.

No que tange ao *texto da cena* (*Scene Text*), Sternberg (1997) elenca três modos distintos de escrita: o *modo descrição* (*description mode*), usado para descrever cenários, personagens e o que mais no texto for passível de filmagem posterior; o *modo reportagem* (*report mode*), que apresenta os acontecimentos do roteiro e as ações dos personagens; e o *modo comentário* (*comment mode*), que se refere tanto a descrições de aspectos técnicos (instruções de câmera, por exemplo), quanto a explicações e interpretações sobre personagens, ações, locações e objetos presentes no roteiro. Ao se referir a tais elementos, o *modo comentário* pode abrigar termos abstratos, e trazer julgamentos éticos e estéticos e visões políticas, sociais e econômicas.

Segundo Sternberg (1997), a forma com que o modo comentário é utilizado pode revelar o estilo do texto ou de um roteirista. Por esta ótica, a individualidade de um autor se manifesta na maneira como ele propõe relações entre o diálogo e o texto da cena. Mais especificamente, entre o diálogo e os modos reportagem, descrição e comentário.

Por outro lado, Price (2010) salienta que o *modo comentário* é geralmente desaconselhado por manuais tradicionais⁵, que seguem o padrão de escritura mais utilizado na indústria audiovisual: o formato *Master Scenes*. Segundo Price, neste formato só deve ser escrito no roteiro o que puder ser traduzido em termos audiovisuais (modo descrição e modo reportagem). As citadas informações técnicas, como ângulos de câmera e sugestões de enquadramentos, devem ser omitidas, por serem consideradas competências de outros membros da equipe cinematográfica. Apenas o cabeçalho configura cortes em cenas, sinalizando

⁵ Existe uma grande quantidade de manuais de escrita de roteiro. Entre eles, podem-se destacar *Manual do Roteiro*, de Syd Field (2001) e *Story*, de Robert McKee (2011).

passagem de tempo e/ou mudança de locação⁶. Ainda, rubricas⁷ são desencorajadas. Assim, o roteiro no formato *Master Scene* precisa transmitir a narrativa sem determinar como ela deve ser filmada. Nesse sentido, ajuda a separar aspectos da criação que pertencem ao roteirista daqueles que pertencem aos outros profissionais da equipe (Price, 2010).

Em nossa análise, tomamos por base a forma com que a escritura do roteiro do piloto de *The Leftovers* se relaciona com as convenções do formato *Master Scenes*. Para o exame foram selecionadas cenas relevantes de início, meio e fim do roteiro do piloto da série. Privilegiamos momentos em que o texto da cena possui flexibilizações, em contraponto às convenções da escrita no formato padrão. Eventualmente, a análise se vale do episódio piloto filmado, a fim de verificar relações entre a intenção do texto e o resultado atingido⁸.

1. O *teaser*: o início da subversão do padrão

A primeira questão que se nota ao ler o roteiro de *The Leftovers* é a ausência de cabeçalho para a primeira cena que surge na tela. Como mencionado por Price (2010), o cabeçalho contém informações técnicas importantes para departamentos específicos da equipe cinematográfica. Na ausência deste, os profissionais possivelmente se encontrarão desorientados. As frases que de fato iniciam o texto (Lindelof & Perrotta, 2013) são essas: “Estamos no ESCURO”. / E do silêncio sobre ele, começamos a escutar algo” (p. 1, tradução nossa).

⁶ Segundo Price (2010), o cabeçalho é formado por três elementos que sinalizam se a cena é filmada dentro ou fora de um ambiente (INT ou EXT), qual a locação da cena (um restaurante, por exemplo) e se a cena é diurna ou noturna.

⁷ Rubricas indicam a maneira com que as falas devem ser executadas e são amplamente desencorajadas, por serem consideradas parte do trabalho entre o diretor e elenco. Se usadas, devem aparecer abaixo do nome do falante.

⁸ No que tange ao roteiro do piloto, utilizaremos a única versão a que temos acesso: Segundo Tratamento (30/01/2013), disponível em <<http://jordanl3.sg-host.com/wp-content/uploads/2017/09/HBO-LEFTOVERS-by-Lindelof-and-Tom-Perrotta-1-30-13.pdf>>. Consultado em: 21/04/2021.

Já aqui é possível identificar certa flexibilização da linguagem contrária a convenções de objetividade do formato *Master Scenes*. A frase “*And from the silence beneath it...*” (cuja tradução poderia ser “E do silêncio sobre ele...”) é usada para descrever o silêncio sob a tela preta. A composição carrega nuances poéticas e não poderia ser traduzida literalmente pela linguagem audiovisual, ainda que se compreenda a intenção do texto. A escolha parece ser consciente, visto que a opção mais econômica poderia ser facilmente atingida com a utilização da expressão “TELA PRETA” seguida da descrição dos sons. Essas duas primeiras frases situam o leitor dentro da cena. O texto parece querer estabelecer uma relação de cumplicidade com o leitor, propondo uma descoberta conjunta, gradativa, sobre o que se dá no roteiro. O som ainda sem identificação logo será descrito, mas também com liberdades: “UM HOMEM. GRUNHINDO. Feroz e primitivo. Soa como... / SEXO” (Lindelof & Perrotta, 2013, p. 1, tradução nossa⁹).

A quebra de parágrafo antes da palavra “SEXO” adiciona ritmo e um efeito de descoberta abrupto, que pode ou não se reproduzir na tela, na decupagem. A alteração entre fontes maiúsculas e minúsculas também é um elemento poético que, de certa maneira, pode mimetizar os movimentos de uma relação sexual (e será mais desenvolvido abaixo).

Quando o leitor finalmente se dá conta do que está lendo, revela-se uma cena de sexo entre um casal não identificado, como se nota abaixo:

APROXIMAÇÃO RÁPIDA DAS COSTAS DO HOMEM enquanto ele se move contra A MULHER abaixo dele -- SUADO e INTENSO e PASSIONAL. FRESTAS entre os DOIS CORPOS -- LÁBIOS MORDEM O LÓBULO DE UMA ORELHA - MÃOS DELA guiando os quadris dele [...]

VaieVemVaieVemVaieVemVaieVem... (Lindelof & Perrotta, 2013, p.1, tradução nossa¹⁰).

⁹ “A MAN. GRUNTING. Fierce and PRIMITIVE. It sounds like—SEX.”

¹⁰ “SMASH UP ON THE MAN’S BACK as he moves against THE WOMAN beneath him -- SWEATY and INTENSE and PASSIONATE. PEEKS between the TWO bodies -- LIPS CHEW ON AN EARLOBE - HER HANDS guiding his hips – ThrustGruntThrustGruntThrustGruntThrustGrunt...”

Além de não caracterizar os dois personagens em sua primeira aparição, o roteiro descreve a cena em frases curtas e estabelece imagens restritas e específicas que guiam o olhar e, portanto, a decupagem, para longe dos rostos dos atores. Apesar de não descrever enquadramentos explicitamente, como desaconselhado pelo formato *Master Scenes* (Price, 2010), o texto sugere nem tão sutilmente movimentos de câmera ("APROXIMAÇÃO RÁPIDA DAS COSTAS DO HOMEM"), planos e cortes, ("FRESTAS entre os DOIS CORPOS", "LÁBIOS MORDEM", "MÃOS DELA guiando") e o ritmo de montagem, que fica mais evidente no momento a seguir, quando o roteiro usa da artimanha linguística e visual "VaieVemVaieVemVaieVemVaieVem...".

Para além da narrativa, tais recursos, tal estilo de escrita, é usado para orientar a filmagem e a decupagem a não revelar o rosto do personagem. A intenção de dissociar o HOMEM dessa primeira cena do protagonista Kevin (Justin Theroux), que será apresentado posteriormente, fica evidente somente ao final roteiro, quando se revela que a cena de sexo é um segredo que o personagem esconde. Assim, o estilo de escrita empregado serviu a um fim narrativo: manter a real identidade do Homem em segredo.¹¹

Voltando ao uso de palavras grafadas somente em letra maiúscula, é importante acrescentar que o uso serve não só para indicar elementos de atenção para a produção ("SUADO"), mas também para disseminar um efeito modal ("INTENSO" e "PASSIONAL") que pode servir tanto como uma direção de cena para o ator como uma ênfase à construção climática da cena para o leitor. Ou seja, atuam como rubricas escondidas. Price (2010) lembra que o uso das rubricas é altamente desencorajado, mas que seu uso varia de roteiro para roteiro. Já para Sternberg (1997), em roteiros que ela considera "intermediários" entre o absoluto rigor do formato e a liberdade literária, é comum rubricas estarem escondidas nos modos de descrição e de reportagem, assim como indicações de tipo de enquadramento.

¹¹ Na série, a cena acabou sendo exibida em outro episódio.

Sob outro aspecto, todas as flexibilizações empregadas na cena apontam para um objetivo comum do texto: provocar e desorientar o leitor. É válido ressaltar que estamos tratando de um *teaser*, cujo propósito geralmente é enganar o espectador de televisão já antes do intervalo ou dos créditos iniciais. Inclusive, a palavra “*teaser*”, no inglês, pode ser traduzida por “provocador”. O que nos faz voltar àquela primeira frase e indagar se ela não possui um significado metafórico (e provocador): “Estamos no ESCURO”. Além de estar se referindo à tela preta que inicia o episódio, a frase parece descrever também a sensação dos personagens ao longo do roteiro, tentando lidar com o sumiço de 2% da população, e do próprio leitor, que, sem aviso, se depara com uma primeira cena sem cabeçalho, uma cena de sexo agressiva sem personagens reconhecíveis para acompanhar, e uma leitura que foge do usual. Além de imediatamente conectar o leitor ao que os personagens experienciam, o texto o prepara para a temática que atravessa o episódio e a primeira temporada como um todo.

A segunda cena do roteiro, ainda pertencente ao *teaser*, inicia através de uma legenda na tela que informa a data dos acontecimentos que se seguem: o dia 14 de outubro. Na cena, uma mulher, JOVEM MÃE, como o roteiro descreve, faz compras no supermercado com seu BEBÊ que não para de chorar. No piloto filmado a cena foi diminuída e transferida para uma lavanderia, o que não chega a gerar alterações narrativas. O cerne da cena é a raiva da mãe, o desaparecimento do bebê e o caos subsequente diante do desaparecimento repentino das pessoas.

Está quieto.

Não... Está SILENCIOSO.

Mas o bebê. O bebê estava chorando TÃO ALTO. Por que ele...?

Os olhos da mulher instintivamente piscam para o RETROVISOR.

Espera. Para tudo.

O banco do carro está VAZIO.

A mulher...A MÃE... ENTRA EM PÂNICO -- Se vira – CONFUSA

A cena faz uso amplo dos três modos de prosa narrativa apresentados por Sternberg (1997): descrição, (“Está quieto.”), reportagem (“Os olhos da mulher instintivamente piscam para o RETROVISOR.”), e comentário (“Mas o bebê. O bebê estava chorando TÃO ALTO. Por que ele...??”). O interessante aqui é perceber como o desaparecimento do bebê é descrito em termos das reações e percepções da Jovem Mãe através do modo comentário. As descrições do texto se fundem aos possíveis pensamentos da Mãe – parecem nos dar acesso ao que se passa na mente da personagem à maneira de um *discurso indireto livre*. Sem entrar no debate sobre a utilização de tal forma na literatura, pode-se pensar que, em termos gerais, o discurso indireto livre é uma forma de escrita em que o narrador se refere ao personagem em terceira pessoa, mas tem acesso a seus pensamentos. Ainda, rompe-se o limite dos discursos do personagem e do narrador, provocando propositalmente uma ambiguidade em que o leitor não consegue identificar de forma evidente quem está com a palavra, se é o narrador ou o personagem (Sant’Anna Martins, 2008).

James Wood (2017) demonstra através de vários exemplos como o estilo indireto livre confere consciência aos personagens e os torna mais densos, pois permite ao leitor entender mais de seus pensamentos interiores. Na cena aqui analisada, o discurso indireto livre não é utilizado despretensiosamente. É importante lembrar que a cena faz parte do *teaser*. Ela precisa transmitir rapidamente a gravidade do drama, momento este que gera todos os conflitos subsequentes: o desaparecimento de 2% da

¹² “It’s quiet.”/No... It’s SILENT. /But the baby. The Baby was crying SO LOUD. Why did he...?/The car seat is EMPTY./The Woman’s eyes instinctively flick to her REARVIEW MIRROR./Wait. Hold on../The Woman... THE MOTHER... PANICS -- Turns -- CONFUSED --/The chest harness remains CLICKED SHUT, lifeless, as it lays on the seatback. No... NO.”

população mundial. A dor de uma mãe que vê seu filho desaparecer é facilmente assimilada, mas experienciar seus pensamentos enquanto isso acontece adiciona dramaticidade e gera conexão entre o leitor e a personagem.

Além de gerar impacto dramático e rápida conexão com o leitor, a inferência dos pensamentos da personagem no modo comentário parece ter ainda outros objetivos. Atores e atrizes fazem parte dos leitores de um roteiro e esse modo de escrita lhes concede mais acesso ao interior de seus personagens, o que pode auxiliar sua interpretação. Além disso, mais adiante na mesma cena, o discurso indireto livre revela ainda outra função dentro do roteiro. Novamente une os pensamentos da personagem à descrição da cena, mas dessa vez é quase como se as falas pertencessem também à voz impessoal por trás do texto, que nesse caso não parece tão impessoal assim.

CLOSE NA MÃE – Respiração AUMENTANDO RAPIDAMENTE -- SEUS OLHOS MOLHADOS ENQUANTO ELA COMEÇA A SE VIRAR -- OLHANDO TUDO AO SEU REDOR... Não sabendo o que acabou de a atingir... O que acabou de atingir a TODOS ELES... Mas sabendo... sabendo, de alguma forma, que é REAL. ACONTECEU.

Seu bebê se foi.

E o que se foi não voltará. (Lindelof & Perrotta, 2013, p. 4, tradução nossa¹³, grifos do autor).

As frases frisadas “O que acabou de atingir a TODOS ELES” e “E o que se foi não voltará”, um tanto quanto poéticas e premonitórias, não reportam ações ou descrições do que está visível em cena, correspondendo a um claro emprego do modo

¹³ “CLOSE ON THE MOTHER -- Breath RAPIDLY QUICKENING -- HER EYES WET AS SHE STARTS TO TURN -- LOOKING ALL AROUND HER... Not knowing what just hit her... What just hit THEM ALL... But knowing... knowing somehow that it’s REAL. IT HAPPENED. /Her baby is gone./And what is gone is not coming back.”

comentário para conceder maior compreensão da narrativa aos diversos leitores do texto. Tais frases, disfarçadas de pensamentos da personagem, tem o propósito de informar que o acontecimento é definitivo e afetará a todos. Aqui, o discurso indireto livre cumpre a função de guiar o leitor pela narrativa, fazendo as perguntas que estão em sua mente e as respondendo logo depois, mesmo que através da percepção limitada dos personagens. Assim, mesmo através de uma linguagem literária e carregada de nuances de desorientação, o texto passa clareza narrativa ao leitor.

2. O roteiro apresenta seus personagens

Antes de enfocarmos como o roteiro do piloto introduz seus quatro protagonistas, é preciso lembrar que Price (2010) considera vagas as apresentações de personagens feitas somente através do *modo descrição*, pois desta forma se constrói a imagem física de alguém, mas não uma visão de sua personalidade ou psicologia. Ao mesmo tempo, a exclusiva utilização do *modo reportagem* (descrição das ações) para introduzir um personagem proporciona a criação de um ser existente, mas não necessariamente particular. Se o *modo comentário* é geralmente desaconselhado, Price (2010) salienta que, no caso da caracterização, as convenções podem ser flexibilizadas. Ainda, lembra exemplos bem-sucedidos em que as apresentações foram fortemente literárias, como a de Travis Bickle no roteiro de *Taxi Driver* (1976), escrito por Paul Schrader, e de Bruno Anthony em *Pacto sinistro* (*Strangers on a Train*, 1951), escrito por Raymond Chandler e Czenzi Ormonde.

Levando tal debate em conta, vejamos como o roteiro se refere a seus personagens principais quando descritos pela primeira vez (TAB. 1).

TABELA 1
Descrições dos personagens

Personagem	Descrição
Kevin (Justin Theroux)	UM HOMEM. Quarenta e poucos, mas bem conservado. Ele é bonito, mas imperfeitamente. O tipo de rosto que já levou uns bons socos na cara. Seus olhos são alternadamente bem humorados ou INTENSOS e raramente um meio termo. Este é Kevin Garvey. Ele será nosso herói. Mais ou menos. (p. 5, tradução nossa ¹⁴).
Laurie (Amy Brenneman)	UMA MULHER...Provavelmente quarenta anos. Há muito acontecendo por trás de seus olhos... e uma sensação de que por algum motivo, ela está disposta a LIBERTAR ISSO. Essa é LAURIE. (p. 7, tradução nossa ¹⁵).
Tom (Chris Zilka)	UM GAROTO ATRAENTE. Vinte e poucos. Cabelo com mousse... Há algo muito RELAXADO sobre ele... ele parece drogado, mas não está. Gostamos dele instantaneamente. Esse é Tom. (p. 11, tradução nossa ¹⁶).
Jill Harvey (Margaret Qualley)	Dezesseis anos e ainda mais GAROTA do que mulher. Um par de anos atrás teríamos descrito como Jill como “fofa”. Isso não é mais verdade. Essa é Jill. (LINDELOF; PERROTTA, 2013, p. 9, tradução nossa ¹⁷).

FONTE – Lindelof & Perrotta, 2013, p. 5-9.

¹⁴ “A MAN. Forties, but wearing them extremely well. He is handsome, but imperfectly so. The kind of face that’s seen its share of fists smashing into it. His eyes are alternately good-humored or INTENSE and rarely in between. This is Kevin Garvey. He will be our hero. Sort of.”

¹⁵ “A WOMAN...She is probably forty. There is a lot going on behind her eyes... and a sense that for some reason, she is willing to UNLEASH it. This is LAURIE.”

¹⁶ “A GOOD-LOOKING KID. Early twenties. Mussed hair... There is something very RELAXED about him... he seems stoned, but isn’t. We like him instantly. This is Tom.”

¹⁷ “Sixteen and still more GIRL than woman. A couple years ago, we might have described her as “sweet.” That is no longer true. This is Jill.”

É possível notar que as descrições de personagens em *The Leftovers*, mais do que fornecerem especificações físicas ou arquetípicas, estabelecem elementos de mistério às caracterizações, buscando criar expectativas futuras para o leitor/espectador. Isso se evidencia na descrição de Kevin: “Ele será nosso herói. Mais ou menos.” Assim, Kevin é simpático, atraente, mas há uma promessa de que ele se torne um anti-herói. Os vislumbres sobre seu passado criam o desejo de se saber mais sobre ele. Já Laurie tem um segredo e carrega uma promessa de conflito que também instiga o leitor: (“Há muito acontecendo por trás de seus olhos... e uma sensação de que por algum motivo, ela está disposta a LIBERTAR ISSO.”).

Em relação aos filhos, existe um tratamento diferente para cada um deles. O passado de Jill fez com que ela amadurecesse. Desta forma, o roteiro explicita uma evolução da personagem, lhe conferindo uma certa complexidade. Já na apresentação de Tom, o roteiro nos informa que gostamos dele e que ele é fofo. Adiciona, ainda, que ele parece estar drogado, mas essa não é a verdade, há algo por trás – o que também sugere um possível mistério.

As descrições dos personagens, então, não só transmitem informações físicas e psicológicas, segundo orienta a convenção, como também incutem promessas de conflito e curiosidade na mente do leitor. O uso do *modo comentário* aqui pode parecer supérfluo, mas na verdade se mostra funcional, no sentido de captar o leitor para uma narrativa que é complexa e repleta de camadas que não se desdobram imediatamente no episódio piloto.

Com os personagens brevemente apresentados, cada um deles será mostrado em situações específicas. Neste contexto, há uma cena do arco narrativo de Jill, que traz mais nuances sobre a escritura de Lindelof e Perrota, revelando a funcionalidade de seu estilo e as estratégias utilizadas para cumprir objetivos narrativos.

3. O roteiro e seus efeitos: a cena de Jill e a cena final

Depois de se desentender na escola e ter uma rusga com o pai, a personagem comparece a uma festa adolescente, uma festa “acima dos padrões de rebeldia juvenil”, como nos informa o texto da cena. Antes disso, porém, a situação é introduzida

Algo precisa ser dito aqui e é ISSO –

Jovens são insanos. E eles estão sempre desafiando os limites deixados pelas gerações anteriores. Mas ESSA festa é um nível de ABANDONO JUVENIL ao qual não estamos exatamente acostumados. É quase como se o mundo tivesse acabado e BEBER e USAR DROGAS e DANÇAR e FODER é tudo o que restou. E vamos encarar--

O mundo REALMENTE acabou.

...Não acabou? (Lindelof & Perrotta, 2013, p. 38, tradução nossa²⁰, grifos do autor).

O roteiro informa que há uma questão a ser explicitada para que se entenda o que está ocorrendo (no caso, a festa que o texto chama de “bacanália”). Então, o texto cria uma elipse (como se abrisse um parêntese na narrativa) para fazer uma descrição antropológica da juventude: reitera as atitudes desafiantes e questionadoras dos jovens que agem com inconsequência diante do que não compreendem. Observa que os jovens agem como se o mundo tivesse acabado. E então dirige-se ao leitor com a afirmação de que o mundo de fato acabou.

O roteiro já teve momentos em que foi extremamente específico em suas intenções e comentários, como no *teaser* em que conduz cada olhar e respiro do espectador. Nesta cena o texto não descreve ou reporta ações específicas e não determina personagens ou planos, como anteriormente; limita-se a comentar e interpretar a juventude. A intenção da cena, podemos concluir, está centrada em estabelecer o clima e o tom da festa insana.

No episódio filmado e exibido, esta cena, longamente descrita no roteiro, teve seu início praticamente desconsiderado. Há apenas uma pequena introdução para situar a locação, partindo direto à cena subsequente, em que continua a festa. Ainda

²⁰ “Something needs to be said here and it is THIS— Kids are crazy. And they are always pushing the boundaries set by previous generations. But THIS party is a level of YOUTHFUL ABANDON that we are not quite used to. It’s almost as if the world ended and DRINKING and DRUGGING and DANCING and FUCKING is all that is left. And let’s face it --/The world DID end./...Didn’t it?”

assim, toda a sequência, que se estende até a saída de Jill da casa, está carregada do clima e do efeito implicados no texto – a desorientação, a rebeldia, uma espécie de niilismo juvenil –, o que demonstra a eficiência comunicacional do roteiro. Mesmo sem ações ou descrições objetivas, as informações que o texto estabelece, mesmo que por vezes abstratas, se ocupam de deixar claro o efeito e as sensações que a sequência deve transmitir ao espectador quando exibida. Assim, permite que os outros departamentos interpretem o efeito desejado e o alcancem de forma audiovisual.

Enquanto na cena analisada acima o texto oferece certa liberdade criativa a outros departamentos para se chegar ao efeito desejado, a última cena do roteiro determina um caminho específico para chegar a seu objetivo narrativo. Se até aqui evidenciamos formas estilísticas com que o roteiro se comunica com seus leitores diversos, é relevante sublinhar que existem determinadas características do estilo de escrita do piloto de *The Leftovers* que impactam mais diretamente nas dinâmicas que ligam o roteiro à direção cinematográfica. Como, por exemplo, na descrição abaixo:

Deus. Iluminado pelas LUZES DA RUA e da LUA, O Veado é simplesmente MAJESTOSO.

Kevin olha para ele. Ele olha para Kevin. [...]

Kevin deveria ter medo. Ele está PRESO entre o Veado e o carro. Mas por algum motivo (além de estar BÊBADO), ele está estranhamente calmo... como se acreditasse, por mais INSANO que soe... que esse ser está AQUI por ele. [...]

OS CÃES APARECEM./UMA MATILHA -- JESUS CRISTO -- DEVE HAVER VINTE DELES -- CORRENDO RUA ACIMA EM PLENA VELOCIDADE! [...]

A OUTRA MATILHA O ALCANÇA. E graças a Deus estamos assistindo tudo isso do final da rua, por que é FODIDAMENTE VIL. --

O texto da cena em que Kevin vê os cachorros atacando o veado, que encerra o episódio piloto, é descrito em detalhes e contém explícitas indicações de iluminação: “Iluminado pelas LUZES DA RUA e da LUA”; de plano e contra plano: “Kevin olha para ele. Ele olha para Kevin”; e um evidente direcionamento de enquadramento e distância de filmagem, disfarçada como modo comentário, no momento em que o veado vai ser alcançado pelas matilhas: “E graças a Deus estamos assistindo tudo isso do final da rua”.

Tal cena encerra o arco de Kevin no piloto com uma epifania diante da atrocidade que presencia. Depois de passar todo o episódio negando as consequências do desaparecimento de 2% da população, ele entende que a natureza dos sobreviventes não é mais a mesma. Esse sentimento de Kevin, a sua “transformação”, precisa ser captado pelo leitor/espectador e não poderia ser confundido ou sublimado por outro, como o estranhamento que a cena do ataque ao veado filmada de perto poderia causar. Assim, entende-se a decisão de determinar elementos visuais que, segundo o formato *Master Scenes*, pertenceriam ao trabalho de outros departamentos, em especial à direção.

Na televisão, é relevante ressaltar, a autoria das séries não costuma se concentrar nos diretores (que raramente dirigem todos os episódios de uma temporada), mas sim no produtor-roteirista, normalmente o criador, o *showrunner*, o responsável por manter a unidade da série²². Desta forma, torna-se mais compreensível que no roteiro haja certa orientação estética para a direção cinematográfica do piloto.

²¹ “God. Lit solely by the STREETLIGHTS and the MOON, The Stag is just Breathtakingly MAJESTIC./Kevin looks at it. It looks at Kevin./[...] THE DOGS APPEAR./A PACK -- HOLY CHRIST -- THERE MUST BE TWENTY OF THEM -- RUNNING UP THE STREET FULL TILT! [...] THE OTHER PACK CATCHES UP. And thank God we’re watching all this from down the street because it’s fucking VICIOUS. --/ON KEVIN -- IN SCHOCK -- as he watches them FEED. His moment of transcendent beauty reduced to pure carnal SAVAGERY...”

²² Aqui tentamos contextualizar o debate da autoria na televisão, um tema bastante complexo que merece suas próprias investigações. Para estudo mais minucioso ver: *Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva* (Picado & Jacob de Souza, 2018).

Ainda assim, o estilo de escrita do roteiro merece atenção por suas subversões, que se utilizam de recursos literários e poéticos, mas que estão sempre a favor da eficiência narrativa, servindo ao propósito de transmitir determinados conceitos para a mente do leitor, para a equipe e para um futuro espectador do produto final.

Ao longo deste estudo utilizamos os modos de prosa narrativa de Sternberg (1997) e os comentários de Price (2010) para analisar o estilo da escritura do roteiro do piloto de *The Leftovers* a partir de cenas chave. Na cena inicial, se observou especialmente o uso do estilo para desorientar o leitor e desviar seu olhar da identidade do personagem através de descrições curtas, específicas e ritmadas. A segunda cena do *teaser* se destaca pelo uso de recursos literários para acessar os pensamentos da personagem Jovem Mãe e assim transmitir informações narrativas importantes. As apresentações dos personagens, que também contam com recursos literários, utilizam o modo comentário para criar conexão e incutir expectativas futuras no leitor. A cena da festa, que também se vale do modo comentário, desenha o tom e o clima do momento e assim estabelece o efeito desejado da sequência para os outros leitores do texto. Já a cena final, de forma quase contrária, determina especificamente os elementos visuais e abstratos de que necessita para garantir a compreensão e conclusão do arco narrativo do protagonista no episódio.

Pode-se concluir então que, além do roteiro do piloto de *The Leftovers* ser marcado pela subversão de algumas convenções do formato *Master Scenes*, seu estilo também nos permite refletir sobre possíveis utilizações do *modo comentário*. Como lembra Sternberg (1997), é nesse modo de escrita que outras novas formas de escrever roteiros podem ser reveladas. Seja entrando na mente de um personagem para transmitir uma informação, seja atribuindo uma função premonitória ao cabeçalho, tal roteiro demonstra o potencial de seu estilo como uma ferramenta funcional de escrita, municiando a equipe que produziu a série e inspirando outras possíveis formas de se ler e escrever roteiros.

- Field, S. (2001). *Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico*. Objetiva.
- Keller, J. (2014). 'Leftovers' Creator Tom Perrotta On How He and Damon Lindelof Made His Book Darker for HBO. INDIEWIRE. <https://www.indiewire.com/2014/07/leftovers-creator-tom-perrotta-on-how-he-and-damon-lindelof-made-his-book-darker-for-hbo-24587/>
- Lindelof, D; Perrotta, T. (2013). *The Leftovers*: Script for HBO. <http://jordanl3.sg-host.com/wp-content/uploads/2017/09/HBO-LEFTOVERS-by-Lindelof-and-Tom-Perrotta-1-30-13.pdf>
- Mckee, R. (2011). *Story: substance, style, and the principles of screenwriting*. Harper Collins.
- Perrotta, T. (2011). *The Leftovers*. St. Martins Press.
- Picado, B., & Jacob de Souza, M. C. (2018). Dimensões da autoria e do estilo na ficção seriada televisiva. *MATRIZES*, 12(2), 53-77. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v12i2p53-77>
- Price, S. (2010). *The screenplay: authorship, theory and criticism*. Palgrave Macmillan.
- Price, S. (2013). *A history of the screenplay*. Palgrave Macmillan.
- Sant'Anna Martins, N. (2008). *Introdução à Estilística*. Edusp.
- Sternberg, C. (1997). *Written for the screen: the american motion-picture screenplay as text*. Stauffenburg.
- Wood, J. (2017). *Como escrever ficção*. Sesi-SP Editora.