



## Roteiro como rito de passagem: noções antropológicas de roteiro audiovisual

### The script as a rite of passage: anthropological notions in Screenwriting

Rafael Leal<sup>1</sup>

#### Resumo

Este artigo propõe uma percepção do roteiro narrativo audiovisual como um rito de passagem de um ou mais personagens, nos termos dos estudos de Arnold Van Gennep, em analogia à estrutura clássica da jornada do herói mitológico proposta por Joseph Campbell. Nesse sentido, busca estabelecer conexões entre ritual e cena, e ritual e performance, a partir dos trabalhos de Victor Turner e Richard Schechner abarcando o contexto da liminaridade e da *communitas*, aplicadas a personagens liminares e à transformação de suas experiências oriundas dos interstícios, margens ou bases da estrutura social.

**Palavras-chave:** Roteiro, Liminaridade, Narrativa, Ritual, Audiovisual

#### Abstract

This article proposes a perception of the narrative audiovisual script as a rite of passage of one or more characters, in the terms of the studies of Arnold Van Gennep, in analogy to the classic structure of the journey of the mythological hero proposed by Joseph Campbell. In this sense, it seeks to establish connections between ritual and scene, and ritual and performance, from the works of Victor Turner and Richard Schechner covering the context of liminality and *communitas*, applied to liminal characters and the transformation of their experiences from the interstices, margins or bases of the social structure.

**Keywords:** Screenwriting, Liminality, Narrative, Ritual, Audiovisual

---

<sup>1</sup> Autor roteirista de teatro, cinema e televisão, criador das séries *A dona da banca* (CineBrasilTV) e *Jungle pilot* (Universal), roteirista dos longa-metragens *Cine privê* e *Cedo demais* (Fox) e da série *As canalhas* (GNT). Além disso, atua como consultor de roteiro e leciona disciplinas de Roteiro na Graduação em Letras/Formação de Escritores da PUC-Rio. Formado em Cinema (UFF) e Mestre em Artes da Cena (UFRJ) com uma dissertação sobre processos criativos em dramaturgia seriada, atualmente faz seu doutorado em Cinema (UFF) com pesquisa sobre o realismo imersivo e seus impactos na poética audiovisual. E-mail: laelleafar@gmail.com.

## Introdução

As histórias contadas no cinema, na televisão ou na internet, no contexto da produção artística clássico-narrativa e da ortodoxia em roteiro, referem-se principalmente às transformações sofridas por um ou mais personagens. No cerne de cada história, há uma transformação, uma passagem de um estado inicial para um estado posterior, sejam quais forem eles. Da mesma maneira são os ritos de passagem, tais quais descritos por Arnold Van Gennep, de modo que torna-se perceptível uma certa analogia estrutural entre as duas formas de expressão: os rituais reais das diversas sociedades e os rituais representados nas narrativas – artísticas, mitológicas e suas derivações da indústria cultural.

Tal analogia estrutural foi percebida primeiramente por Joseph Campbell, cujo influente tratado *O herói de mil faces* (1949) é profundamente influenciado pelas ideias de Van Gennep, publicadas em *Ritos de passagem* (1909). Nesse livro, o etnógrafo franco-alemão decompõe os ritos de passagem em rituais menores que pertencem a três categorias: separação, transição e incorporação, todos a seu tempo formando um rito de passagem maior, uma transição de um estado inicial para um estado final, com a demarcação e o reconhecimento social e pessoal que isso representa. Campbell, em seu estudo, identifica na estrutura das narrativas míticas três fases correspondentes às categorias rituais de Van Gennep: a partida, a iniciação e o retorno.

Assim como foram influentes na construção de uma ciência da narrativa, as ideias de Van Gennep renderam frutíferas em outros ramos. O antropólogo Victor Turner dedicou ênfase especial ao estudo dos rituais de transição, que Campbell chama de iniciação e que contêm o maior segmento da jornada do herói, chamados *liminares* em decorrência de sua natureza intersticial – liminar – entre um estado inicial que já se abandonou e um estado final que ainda não se alcançou. Esse estado liminar, em que características identitárias e sociais são suspensas para que surja uma nova ordem, norteou os estudos de Turner, dos rituais orgânicos e sociais do povo Ndembu às performances contemporâneas.

A partir disso, reconhece-se a experiência do personagem representada na narrativa como um rito de passagem, por sua vez composto por ritos menores, de maneira que o

processo criativo de uma narrativa compartilha bases estruturais com os mais diversos rituais humanos. Narrar se torna, portanto, conceber e encadear ritos, cuja sequência compoem uma passagem maior e denote a transformação do personagem.

No objeto específico deste estudo está a experiência do autor como criador de narrativas concebidas para o audiovisual no contexto da indústria audiovisual brasileira, em função não apenas do caráter estruturado de seus roteiros, ordenado em cenas, mas também da natureza visual das informações textuais. Inadequado à digressão literária, o roteiro audiovisual se apresenta como um conjunto de instruções voltadas principalmente para o corpo: seu movimento, sua expressão, seu contexto. Assim, pode-se afirmar que, no roteiro, tal qual no ritual, o drama pertence à esfera do corpo, tanto quanto à esfera do tempo.

No caso do ritual, as questões do corpo vêm sendo discutidas há décadas, e o próprio Turner dedicou-se às inter-relações entre o ritual antropológico e o teatro (1982) e a performance (1988), posteriormente aprofundadas por Schechner (2002). No caso da escritura do roteiro audiovisual, trata-se de criar e ordenar pequenas performances, cuja sequência revele uma mensagem total que excede a soma de suas partes, a narrativa de uma transformação com profundas significações humanas e aspirações à catarse aristotélica.

## **Ritos de Passagem**

Ao observarmos à nossa volta, é possível perceber um enorme conjunto de ritos em todas as esferas da nossa vida, dos mais gerais aos mais particulares: a eleição de um governante, a reunião do condomínio, a primeira comunhão, a garrafa de vinho que antecede uma noite de amor, o nó da gravata cuidadosamente checado no espelho do elevador - os componentes rituais fundamentam e ordenam nossa vida social.

Ritual, para Schechner, é um conjunto de memórias coletivas codificadas em ação. Essa acepção ampla propõe que vejamos como ritos diversas ações da vida cotidiana. Ele afirma que “não podemos passar um dia sequer sem executar dezenas de rituais. São rituais religiosos, rituais de papéis sociais, rituais profissionais, rituais políticos de negócios e do sistema judicial” (SCHECHNER, 2013, p. 52).

Em determinados acontecimentos sociais a origem ritual fica mais evidente, como em bailes de debutantes, cerimônias de posse, iniciações em maçonarias, fraternidades ou ordens militares, trotes universitários, e principalmente nos acontecimentos religiosos, como o *bar mitzvá*, o batismo, o casamento ou o funeral. Apresenta-se um encadeamento de ações, cada qual representativa de um texto capaz de dar corpo e forma a um pensamento, tal qual uma performance. Schechner ensina que a noção de ritual como performance é original dos primeiros anos do século XX, e que Émile Durkheim, em seu livro *As formas elementares da vida religiosa* (1912), teoriza que os rituais, embora pudessem expressar ideais religiosos, não consistiam em ideias ou abstrações, mas em performances que expressam padrões social e individualmente conhecidos e repetidos de comportamento, textos consagrados pela tradição ou pela significação (SCHECHNER, 2013, p. 58).

Mesmos rituais religiosos, como o xirê - prática de gira no Candomblé - apresentam uma narrativa intrínseca codificada em ações físicas (movimentos e sons) consistentemente repetidas, com uma significação que pode ou não ser percebida pelo público. O babalorixá Eurico Ramos define o xirê como uma narrativa psicodramática da evolução humana sobre a Terra:

Os orixás vêm a esse mundo narrar a evolução da raça humana, diante de toda uma plateia, sem que a plateia seja capaz de perceber o que está acontecendo. Ali, nós encontramos Exu, que representa o primeiro movimento, o início da vida. Oxóssi é o caçador nômade, o homem primitivo que caminhava nas planícies africanas buscando a caça. Ogun traz a Idade do Ferro, quando o homem começa a dominar os metais. Ossãe mostra o manuseio das plantas, a descoberta da medicina, o advento da cura. Oluaiê faz com que o homem se fixe à terra, é o advento da agricultura. Iroko mostra a fartura da terra, marcando o ciclo de plantio e de colheita. [...] Xangô traz o advento da política, faz com que o homem comece a se organizar em sociedade. As danças desse orixá mostram isso de forma bem clara. (RAMOS, 2011, p. 39)

Por outro lado, podemos observar aspectos rituais (e performáticos) também em pequenos momentos individuais, e até mesmo no que Freud chama de “neurose obsessiva”. Seu artigo *Obsessive actions and religious practice* (1909) marca seu interesse pela Psicologia da Religião, ao passo que o aprofundamento da análise da analogia entre as dinâmicas estabelecidas pela neurose obsessiva e práticas rituais coletivas se dá no clássico

*Totem e tabu* (1918), em que o autor apresenta sua perspectiva a respeito de rituais individuais e coletivos.

A partir dessa acepção ampla de ritual, das experiências sociais mais coletivas ao pequeno transtorno obsessivo oculto sob as mantas no quarto escuro, em que se guarda elevado grau de semelhança com a cena – teatral, performática, e por extensão com as narrativas audiovisuais, podemos afirmar que, no âmbito do processo criativo do roteiro audiovisual, a criação de uma cena consiste na utilização de um código consagrado para expressar uma pequena transformação, equivalente a um pequeno ritual componente de um rito maior, de um rito de transformação, conforme veremos adiante. Nesse caso, ao considerarmos a natureza da narrativa audiovisual como uma sucessão de rituais cuja sequência expressa simbolicamente a ação – o drama – e considerando ainda que cada cena representa um fragmento, um pequeno ritual, conclui-se que a sequência ritualística apresentada compõe um rito de passagem, uma transição entre estados de um ou mais personagens. Dentre todos os tipos de ritos, no escopo deste artigo, destacamos os ritos de passagem, “ritos que acompanham toda a mudança de lugar, estado, posição social, idade” (VAN GENNEP, 1960<sup>2</sup> apud TURNER, 1974, p. 97). As narrativas audiovisuais dão conta, durante a duração da obra, da jornada de um ou mais personagens ao longo de uma determinada quantidade de tempo, que pode ser de poucos minutos a uma vida inteira. Essa fatia de vida, ou seja, a parcela da existência de cada personagem retratada na obra, notadamente do protagonista, que considera embora não necessariamente apresente sua vida pregressa, busca representar uma transformação permanente na constituição do personagem, a jornada catártica de sua evolução. Dessa forma, estabelece-se uma analogia estrutural e funcional entre a curva do personagem – as alterações em suas circunstâncias e personalidades provocada pelos acontecimentos disparados pelos conflitos do roteiro – e os ritos de passagem. Ao estudar um grande número desses ritos, Van Gennep conclui que há um predomínio quase total de uma estrutura dividida em três etapas, a saber, a separação, a transição ou margem (límen) e a agregação ou incorporação. Estrutura semelhante foi notada por Joseph Campbell (1992), ao estabelecer que o monomito – a jornada clássica do herói mitológico, com base em centenas de mitos tradicionais analisados por Campbell – também se desenvolve em três fases, como um rito de

---

2 GENNEP, Arnold van. *The rites of passage*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1960.

passagem. Do chamado à aventura à restauração proporcionada pelo elixir conquistado, o herói percorre três fases, ou atos, à guisa de estabelecimento, confrontação e resolução. Campbell assim resume a jornada do herói mitológico, modelo eficaz - embora não conclusivo - no entendimento estrutural da narrativa:

O herói mitológico, saindo de sua cabana ou castelo cotidianos, é atraído, levado ou se dirige voluntariamente para o limiar da aventura. Ali, encontra uma presença sombria que guarda a passagem. O herói pode derrotar essa força, assim como pode fazer um acordo com ela, e penetrar com vida no reino das trevas (batalha com o irmão, batalha com o dragão; oferenda, encantamento); pode, da mesma maneira, ser morto pelo oponente e descer morto (desmembramento, crucificação). Além do limiar, então, o herói inicia uma jornada por um mundo de forças desconhecidas e, não obstante, estranhamente íntimas, algumas das quais o ameaçam fortemente (provas), ao passo que outras lhe oferecem uma ajuda mágica (auxiliares). Quando chega ao nadir da jornada mitológica, o herói passa pela suprema provação e obtém sua recompensa. Seu triunfo pode ser representado pela união sexual com a deusa-mãe (casamento sagrado), pelo reconhecimento do pai-criador (sintonia com o pai), pela sua própria divinização (apoteose) ou, mais uma vez - se as forças se tiverem mantido hostis a ele -, pelo roubo, da parte do herói, da bênção que ele foi buscar (rpto da noiva, roubo do fogo); intrinsecamente, trata-se de uma expansão da consciência e, por conseguinte, do ser (iluminação, transfiguração, libertação). O trabalho final é o do retorno. Se as forças abençoaram o herói, ele agora retorna sob sua proteção; se não for esse o caso, ele empreende uma fuga e é perseguido (fuga de transformação, fuga de obstáculos). No limiar de retorno, as forças transcendentais devem ficar para trás; o herói reemerge do reino do terror (retorno, ressurreição). A bênção que ele traz consigo restaura o mundo (elixir). (CAMPBELL 1992, 241-2)

Uma análise preliminar da definição do monomito apresentada por seu autor nos mostra que com exceção da primeira e da última frase, em que estão estabelecidas as fronteiras liminares, a parte restante consiste na confrontação, no ato intermediário, pertencendo portanto ao campo dos ritos liminares, ritos de transição - componentes centrais do grande rito de passagem que é a jornada do herói, a fatia de vida apresentada na obra audiovisual.

Do início da jornada até o limiar da aventura, o ponto em que acontecimentos catalistas, também chamados de incidentes incitantes, expulsam o herói do ordenamento de seu mundo comum, alterado irremediavelmente, e o lançam rumo à aventura. O trabalho final, nas palavras de Campbell, é de retorno. A partir do limiar de retorno, transformado pela experiência liminar, o herói buscará restaurar seu lugar no mundo.

Paralelamente, para Van Gennepe, os ritos de passagem se iniciam com uma etapa de separação que abrange o comportamento simbólico de afastamento do indivíduo, seja a subtração de seu meio ordinário, ou “mundo comum” em Campbell, seja a transformação do conjunto de condições culturais a que está submetido. Há uma equivalência estrutural entre o “incidente incitante” que deflagra a jornada do herói e os ritos de separação, que culminam com a “morte” do estado anterior e uma perspectiva de irreversibilidade.

Por exemplo, tomemos o ritual do casamento, um rito de passagem de um estado anterior solteiro a um estado posterior casado. Ao ter sua mão pedida pelo namorado em casamento, ainda que o rito de passagem apenas tenha sido iniciado – com um rito preliminar que convencionamos chamar de noivado – a noiva adentra um estado liminar, um estado intermediário em que ela já não é mais solteira (ao aceitar o pedido de casamento, ela se destaca de sua condição anterior de solteira) sem contudo ter ainda alcançado o objetivo de sua transformação, a condição de casada. Até o ritual ser considerado completo, por meio de ritos de incorporação que visam a atribuir ao indivíduo um novo lugar na sociedade, condizente com sua nova condição, não se pode dizer que a transformação se completou. Essa fase liminar, estado de transição iniciado com o abandono – ou a morte, simbolicamente – da condição anterior e encerrado no limite da restauração, concentra a transformação efetiva do indivíduo/personagem.

De fato, como notou Van Gennepe, as três fases do rito de passagem não possuem necessariamente o mesmo peso na constituição do ritual: Apesar de um esquema completo de ritos de passagem teoricamente incluir ritos preliminares (ritos de separação), ritos liminares (ritos de transição) e ritos pós-liminares (ritos de incorporação), em instâncias específicas, esses três tipos [de rituais] não possui sempre a mesma importância ou grau de elaboração (VAN GENNEPE, 1960, p. 11).

Não por acaso, Campbell também estabelece o ato intermediário, a “confrontação”, logo após o limiar da aventura, lugar da apoteose, do roubo do elixir, da confrontação final que permite que o herói alcance seu objetivo ou falhe definitivamente na tentativa. Nesse trajeto intermediário entre dois limiares desenrola-se a parte central do rito de passagem dos personagens.

Essa fase foi estudada por Victor Turner em uma análise ainda mais ampla, considerando a passagem como algo que se estende além da posição social, do *status*,

abarcando estados mentais, afetivos e sentimentais e “qualquer tipo de condição estável ou recorrente, culturalmente aceita” (TURNER, 1974, p. 116).

Para Turner, essa fase intermediária – liminar – possui uma característica marcante, que ele chamou de liminaridade, cuja identificação em ritos humanos pelos antropólogos pode agregar uma importante camada de compreensão à natureza do roteiro e das experiências rituais com as quais é construída a narrativa. Muito embora esse conhecimento talvez não constitua grande novidade no campo de outras artes narrativas, como a Literatura, destacamos que a ótica antropológica serve ao roteirista como ferramental teórico-técnico na hora de realizar suas criações, na escritura do roteiro, mais do que para analisá-lo *a posteriori*.

### **Liminaridade e Communitas**

Liminaridade, tal qual a define Turner, “é a passagem entre status e estado cultural que foram cognoscitivamente definidos e logicamente articulados” (TURNER, 1974, p. 13). Trata-se de um estado intersticial que surge entre os dois limiões que estabelecem os estados inicial e final, com características estruturais e antiestruturais próprias, que não pertencem a nenhum dos estados formais. Turner aponta que liminaridade vem de límen, palavra latina para limite, margem, referindo-se à zona nebulosa que conecta dois estados definidos.

Em busca de uma maior compreensão do conceito, podemos observá-lo em alguns exemplos, como o de uma eleição a presidente. Há dois estados definidos e relacionados, o estado anterior candidato e o posterior presidente. O estado “candidato”, encerrado no momento em que o resultado da eleição é anunciado, não se justapõe ao estado “presidente”, que se iniciará formalmente apenas com a posse. O período de tempo que se interpõe entre os dois marcos, final e inicial, é uma fase de transição, marcada por um comportamento próprio e distinto do comportamento de ambos os estados anterior e posterior. Trata-se de uma experiência liminar.

Outro exemplo que carrega um traço marcante de liminaridade ritual é a celebração privada que sucede ao casamento, que atualmente assume com frequência a forma de uma viagem romântica que fazem casais e que chamamos lua de mel. Tal qual preconiza a



estrutura de um rito de passagem proposta por Van Gennep, a lua de mel marca a transição entre dois estados conjugais distintos. Iniciada por um rito de separação, em que os recém-casados são destacados de seu mundo ordinário, como se morressem para aquela vida anterior para, depois de um período liminar - com regras, comportamento e experiências próprias - renascer em uma nova vida, a vida de casados.

Dos ritos tribais observados na Oceania por Van Gennep e na África por Turner a rituais hodiernos como a lua de mel, a eleição presidencial, uma colação de grau ou o recolhimento da viuvez, a gama de exemplos é vasta. Schechner aponta em seus estudos da Performance a dinâmica ritual de muitas de nossas práticas sociais, do Teatro a padrões de comportamento. Para ele, “rituais são mais que estruturas e funções; eles podem também ser experiências poderosas que a vida tem a oferecer. Em um estado liminar, as pessoas estão livres das demandas da vida diária” (SCHECHNER, 2013, p. 68).

Turner e Schechner percebem o estado liminar não como um rompimento da estrutura, mas com algo que surge em suas brechas: a liminaridade estabelece uma nova ordem, com a suspensão dos códigos lógicos e morais que imperam nos estados inicial e final e o estabelecimento de um novo código liminar. Turner ainda percebe que os episódios liminares apresentam uma característica em comum: acontecem “com pessoas ou princípios que (1) se situam nos interstícios da estrutura social, (2) estão à margem dela, ou (3) ocupam os degraus mais baixos” (TURNER, 1974, p. 121-2).

Afora a problemática da definição de estrutura social, os três conjuntos indicados por Turner podem incluir boa parte dos personagens possíveis, que se tornam representações ou expressões de valores humanos universais. Nas tradicionais narrativas do Faroeste, Turner evoca a figura do forasteiro misterioso, sem lar, riqueza ou nome, que restaura o equilíbrio legal e ético eliminando a opressão injusta dos poderosos em uma pequena cidade qualquer, como uma figura liminar, um personagem que vive à margem da sociedade e, nesse estado liminar, submete-se a um código ético distinto dos demais personagens (TURNER, 1974, p. 110).

A partir da observação dos rituais tribais dos Ndembu, na Zâmbia, Turner expande sua análise de liminaridade para os hippies, São Francisco de Assis e as sociedades milenaristas. Além disso, aponta para uma compreensão fundamental componente da escritura de um roteiro: que esses personagens estão submetidos a uma outra forma de

relacionamento social. “Tais fases e pessoas podem ser muito criativas e em sua libertação dos controles estruturais, ou podem ser consideradas perigosas do ponto de vista da manutenção da lei e da ordem” (TURNER, 1974, p. 13).

Outro conceito elaborado por Turner, que pode oferecer um maior entendimento sobre as relações sociais estabelecidas entre os liminares, é o de *Communitas*. A *communitas* é um relacionamento não-estruturado que muitas vezes se desenvolve entre liminares. É um relacionamento entre indivíduos concreto, históricos, idiossincráticos. Esses indivíduos não estão segmentados em funções e status, mas encaram-se como seres humanos totais (TURNER, 1974, p. 13).

Entre personagens liminares, especialmente aqueles que se encontram nos meandros da estrutura social, ao largo dela ou ainda em seus estratos mais inferiores, frequentemente se estabelece uma relação de *communitas*, uma relação que eleva aquele grupo a um nível diferenciado de agregação comunitária, permitindo que o grupo compartilhe uma experiência comum, que os iguala mesmo que momentaneamente, pelo menos durante aquele rito de passagem.

Mais do que possível, torna-se necessário reconhecer o surgimento de uma relação de *communitas* entre personagens liminares, para que a representação da estrutura social - cada cena criada a fim do propósito narrativa - locuplete sua finalidade ritual, performática, simbólica.

## **Conclusão**

O raciocínio central que este artigo apresenta é que noções antropológicas como ritual, rito de passagem, liminaridade e *communitas* permitem, a partir de uma correlação estabelecida a partir dos estudos de Arnold Van Gennep e de Joseph Campbell, perceber a experiência de um ou mais personagens apresentada na narrativa como um rito de passagem, uma transformação entre dois estados. Outrossim, apresenta características rituais, cuja forma elucidada por Turner pode oferecer ao roteirista ferramentas para o entendimento e desenho da estrutura social em que estão mergulhados os personagens. Schechner entende cada cena como um ritual por analogia ao caráter performático de ambos, calcados no ordenamento de movimentos e sons.

Isso tem implicações diretas na escritura de um roteiro narrativo. Ao longo de um número limitado de páginas, serão ordenadas cenas (performances, rituais), cuja sucessão representará a trajetória de transformação de um ou mais personagens, tal qual um grande rito de passagem. Ao reconhecer a analogia entre o arco dramático e o rito de passagem, podemos estabelecer um paralelismo estrutural entre a *communitas* ritual e a que se cria para os personagens, no universo dramático, com as suspensões de regras e as características liminares próprias da fase de transição.

O papel do roteirista é, portanto, estabelecer uma gramática de símbolos e dispor dela, uma sucessão de pequenos rituais carregados de simbologia, que traduzam “as crises e ações da vida do indivíduo em formas clássicas e impessoais. (...) As gerações de indivíduos passam, como células anônimas num corpo vivo, mas a forma mantenedora e atemporal permanece” (CAMPBELL, 1992, p. 369).

Cada pequeno fragmento de ritual simboliza uma fração específica na narrativa, uma parte cuja compreensão do conjunto possibilitará uma epifania a respeito do rito de passagem de um personagem. Um único símbolo de fato, representa muitas coisas ao mesmo tempo, possui grande capacidade de condensação. Turner indica que os símbolos se referem a diferentes ordens lógicas, tiradas de muitos campos da experiência social e da avaliação ética (TURNER, 1974, p. 71). Assim, a confecção dessa simbologia também atende a uma lógica própria, que Turner analisa a partir do impacto produzido pela Revolução Industrial nos gêneros de ação simbólica.

Nossa sociedade provocou uma multiplicidade sem precedentes, fragmentando a atividade de criação e reprodução de universos simbólicos. As formas com que as pessoas e os princípios se expressam simbolicamente seguem a fragmentação crescente das relações sociais. Isso permite ao roteirista recriá-las conforme as novas formas de organização da ação simbólica, como parte de uma longa tradição de arte narrativa.

Schechner afirma que “a teoria de Turner mistura mundos diferentes (...) a progressão de ruptura e crise para a ação reparadora até a divisão (cisma) é o esquema subjacente das tragédias gregas, do teatro elisabetano e do drama moderno” (SCHECHNER, 2013, p. 76).

Embora as noções antropológicas abordadas neste artigo tenham um histórico de estudos que excede a Antropologia, para áreas como a Psicanálise e os Estudos Literários,

o que propomos é que observar a trajetória de um personagem em uma narrativa audiovisual, no escopo da escritura do roteiro, como uma experiência ritual, e, por conseguinte liminar, expande a compreensão do roteirista sobre a estrutura e a antiestrutura do universo que ele pretende representar, em sua complexa ilimitação, por intermédio de um meio limitado.

## Referências

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Cultrix, 1992.

RAMOS, Eurico. **Revendando o candomblé**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies, an introduction**. London: Routledge, 2013.

TURNER, Victor W. **From ritual to theatre: the human seriousness of play**. New York: Performance Arts Journal Publications, 1982.

TURNER, Victor W. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

TURNER, Victor W. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

Submetido em: 27 jul. 2018

Aprovado em: 19 nov. 2018