

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE INFORMAÇÃO E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

VICTOR VINÍCIUS

Roteiros de cinema no Brasil: estruturas e formas na escrita das décadas
1920 e 1930

Goiânia
2017

Victor Vinícius

**Roteiros de cinema no Brasil: estruturas e formas na escrita das décadas
1920 e 1930**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre.

Área de Concentração: Comunicação, Cultura e Cidadania.

Linha de Pesquisa: Mídia e Cultura.

Orientadora: Dr^a. Suely Henrique de Aquino Gomes

Co-orientador: Dr. Rodrigo Cássio Oliveira

Goiânia

2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Vinícius, Victor

Roteiros de cinema no Brasil [manuscrito] : estruturas e formas na escrita das décadas 1920 e 1930 / Victor Vinícius. - 2017.

113 f.: il.

Orientador: Profa. Dra. Suely Henrique de Aquino Gomes; co orientador Dr. Rodrigo Cássio Oliveira.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Informação e Comunicação (FIC), Programa de Pós Graduação em Comunicação, Goiânia, 2017.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

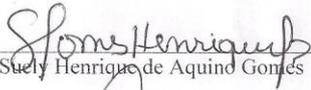
1. Roteiro cinematográfico. 2. Cinema brasileiro. 3. Escrita. 4. Comunicação. I. Henrique de Aquino Gomes, Suely, orient. II. Título.

CDU 791

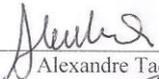
ATA 15/2017

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos vinte e seis dias do mês de junho do ano de dois mil e dezessete, a partir das nove horas, na Sala 9 da Faculdade de Informação e Comunicação, realizou-se a sessão pública da Defesa de Dissertação de Mestrado de VICTOR VINÍCIUS DO CARMO, intitulada **“Roteiros de cinema no Brasil: estruturas e formas na escrita das décadas 1920 e 1930”**. A banca examinadora foi composta pelos professores doutores Suely Henrique de Aquino Gomes (orientadora/FIC/UFG), Rodrigo Cássio Oliveira (coorientador), Alexandre Tadeu dos Santos (FIC/UFG) e Pablo Gonçalves Pires de Campos Martins (FAC/UNB). Após a arguição, os membros da banca se reuniram em sessão secreta para concluir a avaliação e definir o parecer final da dissertação, que foi aprovado. Por fim, lavrou-se a presente ata, que segue assinada pelo Presidente e pelos demais membros da banca.

Profa. Dra.  (Presidente)
Suely Henrique de Aquino Gomes

Prof. Dr. 
Rodrigo Cássio Oliveira

Prof. Dr. 
Alexandre Tadeu dos Santos

Prof. Dr. 
Pablo Gonçalves Pires de Campos Martins

Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro.

7, de Mário de Sá-Carneiro

AGRADECIMENTOS

Aqui residem palavras que me tomaram tempo. Me tiraram noites de sono. Me deixaram afastado de muito daquilo que eu queria fazer. São palavras que me mostraram que mesmo a escrita se dando num quarto fechado, isolado das pessoas, ela não é um ato solitário como li por aí. Eu preciso agradecer àqueles que estiveram comigo no decorrer do processo. Muitos acompanharam as dificuldades de perto, outros apenas vislumbraram parte desses tortuosos caminhos. Todos foram significativos, de alguma forma.

Sou muito grato à minha família por entender a importância dessa etapa para mim, pelo apoio e incentivo e também pela compreensão de que as horas passadas no quarto eram por um bom motivo. Agradeço a todos, sem exceção, mas principalmente aos meus pais, Aline e Mário, à minha irmã, Alanna Victória, e à minha avó, Elaine.

Aos meus amigos, preciso dizer que vocês me deram força para continuar em vários momentos. Até mesmo quando não tinham ideia de que faziam isso. Por tal motivo, não há como deixar de agradecer a Stefanny, Gabriel, Wilma, Taynara, Lidianne, Beatriz, Shayene e Micael, pelo apoio e também pela amizade. Aos amigos do mestrado, Sckarleth, João Daniel, Mariana, Karine, Ludmila, Jordana e Augusto, os meus sinceros agradecimentos por compartilharem o sofrimento da escrita e pelas conversas trocadas ao longo desses dois anos. Apesar do curto tempo e de nem sempre estarmos juntos, sei que aprendi muito com cada um. Nessa loucura de mestrado, encontrei refúgio do cansaço das leituras e da escrita nas aulas de teatro. Não posso deixar passar os agradecimentos aos amigos que fizeram minhas tardes mais leves e divertidas.

Preciso agradecer às pessoas que deram a chama inicial deste trabalho, ainda na graduação. Jô Levy, Welbia Carla e Rodrigo Cássio, ter tido vocês como professores foi algo incrível. Muito obrigado por terem proposto que eu seguisse estudando roteiros. Se não fosse por vocês, talvez essa pesquisa nem existiria. E ao Rodrigo, reforço esse sentimento de gratidão por ter aceitado essa jornada de co-orientação no mestrado e por todas as dicas dadas no processo.

Talvez esse trabalho também não existisse se não fosse por minha orientadora, Suely, ou melhor, *Soul Ely*. Fico feliz que tenha visto o tal brilho no meu olhar e que tenha me escolhido para ser do seu time no mestrado. Mais do que isso, por ter me mostrado que estar num universo acadêmico não é só seriedade, não é imposição de conhecimento e briga de ego. Você me deu fôlego para continuar acreditando que é possível fazer a diferença nesse ambiente muitas vezes massacrante. Eu também vi o

brilho no seu olhar em todas as vezes que se mostrava uma professora distinta das demais. Mesmo não sendo da área de cinema, você me acolheu de uma maneira ímpar e a isso serei eternamente grato.

O trabalho que fiz aqui só existe dessa maneira devido às dicas e conselhos que me deram na banca de qualificação. Agradeço aos professores Pablo Gonçalo e Alexandre Tadeu por terem reconhecido os pontos fortes e principalmente as deficiências da versão que apresentei há quase cinco meses. Foi com base nesses apontamentos que construí novos caminhos para a minha pesquisa. Agradeço também aos roteiristas Di Moretti e Denis Nielsen, pelas conversas e pelos roteiros compartilhados, e à professora Gláucia Davino, importante pesquisadora dos roteiros e roteiristas brasileiros que sempre esteve disposta à troca de saberes.

Não poderia deixar de agradecer ao corpo docente do mestrado, tampouco às funcionárias da secretaria. O aprendizado nem sempre vem somente da sala de aula e às vezes conversas esporádicas no corredor valem mais do que horas e horas de frente pra um quadro. Aproveito para agradecer também à CAPES pelo incentivo financeiro recebido que me proporcionou a oportunidade de apresentar trabalhos em eventos acadêmicos nacionais, além de garantir parte das leituras necessárias para a realização desse trabalho.

Acima de tudo, agradeço ao Deus que habita em nós, por me ensinar no dia a dia, por meio de cada coisa vivida, que somos seres de transformação, de mudança. Que somos capazes de fazer a diferença, mesmo nos pequenos detalhes. Serei sempre grato, por tudo.

Mais do que agradecimentos, dedico esta pesquisa a todas essas pessoas que estiveram comigo. É também uma maneira de pedir desculpas pelas minhas ausências em casa, nos encontros de amigos e no trabalho. Vocês sabem do valor que esta pesquisa tem pra mim e espero que saibam também que título nenhum poderá suprir a importância de vocês na minha vida.

RESUMO

A pesquisa se propõe a estudar roteiros brasileiros das décadas de 1920 e 1930, através de publicações realizadas nas revistas *O fan*, *A cena muda* e *Cinearte*. Tem-se como objetivo identificar e compreender quais eram as formas e as possíveis particularidades desses textos. O desenvolvimento do estudo se dá com base em três eixos. No primeiro deles é realizada uma leitura teórica do que são roteiros, prezando pela diversidade de olhares e considerando também o que os manuais práticos dizem acerca deles. Em sequência, apresentamos uma noção histórica dos roteiros, levando em consideração o período do cinema mudo e da transição para o cinema falado. Saindo do cenário norte-americano, aproveita-se o momento para tratar de especificidades do cenário brasileiro, com base em artigos escritos para as revistas *O fan*, *A cena muda* e *Cinearte*. Por fim, estudamos roteiros publicados nessas mesmas revistas, adotando como técnica a análise crítica desses textos. Buscou-se compreender quais eram as características da escrita cinematográfica brasileira das décadas de 1920 e 1930. Ao pensar os roteiros como objetos históricos, esta pesquisa incentiva novos estudos sobre o tema, observando a escassez dessa discussão no âmbito acadêmico. A pesquisa também conclui que os roteiros brasileiros desse período estavam diretamente ligados aos padrões de escrita norte-americanos, apesar de possuírem traços específicos e de experimentação.

Palavras-chave: Roteiro cinematográfico. Cinema brasileiro. Escrita. Comunicação.

ABSTRACT

The research proposes to study Brazilian scripts of the decades of 1920 and 1930, through publications in the magazines *O fan*, *A cena muda* e *Cinearte*. The objective is to identify and understand the forms and possible particularities of these texts. The development of the study is based on three axes. In the first one, a theoretical reading of the scripts is performed, focusing on the diversity of looks and considering what the practical manuals say about them. In sequence, we present a historical notion of the screenplays, considering the silent era of cinema and the transition to the spoken cinema. Leaving the North American scene, the moment is taken to deal with specificities of the Brazilian scenario, based on articles written for the magazines *O fan*, *A cena muda* e *Cinearte*. Finally, we study scripts published in these same journals, adopting as a technique the critical analysis of these texts. It was tried to understand what were the characteristics of the Brazilian cinematographic writing of the 1920s and 1930s. In thinking the scripts as historical objects, this research encourages new studies on the subject, observing the scarcity of this discussion in the academic scope. The research also concludes that the Brazilian scripts of this period were directly related to North American writing standards, despite having specific traits and experimentation.

Key words: Screenplay. Brazilian cinema. Writing. Communication.

Lista de ilustrações

Figura 1 - Página do roteiro Babel, escrito por Guillermo Arriaga.....	37
Figura 2 - Trechos do roteiro Enter the void, escrito por Gaspar Noe	44
Figura 3 - Trecho do roteiro Centro e Periphéria, de Adalberto de Almada Fagundes, retirado da revista Cinearte (v.01, n.02, 1926)	82
Figura 4 - Trecho do roteiro Centro e Periphéria, de Adalberto de Almada Fagundes, retirado da revista Cinearte (v.01, n.03, 1926)	83
Figura 5 - Roteiro Europa e America, publicado originalmente como Estudo nº 1 da seção Pequenos Cenários (O fan, n. 5, 1929)	89
Figura 6 - Roteiro Contra a standartização americana, publicado originalmente como Estudo nº 12 da seção Pequenos Cenários (O fan, n. 8, 1930).....	89
Figura 7 - Trecho da sequência 1 de Reincidência (O fan, n. 4, 1929)	92
Figura 8 - Trecho da sequência 1 de Reincidência (O fan, n. 4, 1929)	93
Figura 9 - Trecho da sequência 7 de Reincidência (O fan, n. 6, 1929)	95
Figura 10 – Trecho do roteiro Barro Humano, escrito por Paulo Vanderley e publicado originalmente como complemento do artigo O que é o cinema brasileiro (O fan, n.5, 1929)	97
Figura 11 - Trecho do roteiro Limite, escrito por Mário Peixoto (O fan, n. 9, 1930)	99

Sumário

Introdução	13
1. Olhares teóricos sobre o roteiro	20
1.1. Entre a técnica e a teoria	20
1.2. Roteiro já é filme?	26
1.3. A estética e a linguagem dos roteiros	34
2. O lugar do roteiro na história do cinema	52
2.1. Do silêncio e seus textos (1907 - 1931)	52
<i>Director system</i> (1907 - 1909)	52
<i>Director-unit system</i> (1909 - 1914)	56
<i>Central producer system</i> (1914 - 1931)	58
2.2. Quando o som chega ao roteiro	61
2.3. Décadas de 1920 e 1930: o lugar do roteiro no cinema nacional	70
A visão da <i>Cinearte</i> e d' <i>A cena muda</i>	71
Os estudos d' <i>O fan</i>	74
3. Lendo roteiros do cinema brasileiro	79
<i>Centro e Periphéria</i> (1926)	80
<i>Pequenos cenários</i> (1929 e 1930) e <i>Reincidência</i> (1929)	87
<i>Barro Humano</i> (1929) e <i>Limite</i> (1930)	96
Considerações finais	103
Referências	109

Introdução

Era dezembro de 1895. Algumas pessoas se reuniram no Grand Café, em Paris, sob a promessa de ver algo que os deixariam maravilhados. A primeira projeção na parede é de uma imagem estática, uma fotografia comum. Algo que não mais impressionava. Aos poucos, pequenos movimentos eram percebidos e as pessoas que apareciam na projeção caminhavam na direção do público. Sob o preço de entrada de um franco, os irmãos Louis e Auguste Lumière apresentaram, por cerca de 40 minutos, seus primeiros filmes. A projeção era feita com o aparelho conhecido como Cinematógrafo¹.

No ano de 1894, nos EUA, William K. L. Dickinson, funcionário dos laboratórios de Thomas Edison, exibiu a imagem em movimento de um homem espirrando. Era o primeiro filme realizado com o *Kinetoscope*². Edison duvidou que aquele tipo de produto valeria o custo de produção do aparelho, mas ainda assim ordenou a produção de cerca de 200 deles e começou a chamar a atenção de algumas pessoas. Em abril de 1896 foi realizada uma exibição paga dos vídeos que antes só podiam ser vistos individualmente no *Kinetoscope*. As imagens em movimento eram curtas e mostravam cenas de danças, lutas, e das ondas do mar batendo na praia, que fez com que algumas pessoas deixassem a sala de exibição assustadas³.

Não se tem registros apenas dessas experiências com projeção de imagens em movimento no fim do século XIX. Entretanto, acreditamos que esses relatos são suficientes para mostrar que o cinema não surgiu numa data e num local específico. A vontade de colocar a estaticidade das fotografias mais próxima do movimento da realidade fez com que várias experiências acontecessem simultaneamente em diversos países. Eram projetos muito mais ligados à tecnologia de gravar esses filmes e exibi-los do que de torná-los atrativos para o público.

As primeiras exibições serviram para afirmar aos realizadores a capacidade daqueles equipamentos. Além disso, os filmes chamaram a atenção de mais pessoas e, segundo Marc Norman (2007, p. 21), no fim do século XIX aconteceu uma explosão de produção de filmes ao redor do mundo, principalmente na Europa. Essas primeiras obras

¹ Estas e outras informações podem ser encontradas no artigo *The Lumière Brothers, Pioneers of Cinema*, escrito por Sarah Pruitt para o site *History Channel*.

² O *kinetoscope*, ou cinetoscópio numa tradução livre, é um aparelho criado nos laboratórios de Thomas Edison, feito para exibir imagens em movimento. A exibição era realizada de maneira individual, ou seja, apenas uma pessoa de cada vez poderia assistir ao filme.

³ As experiências do laboratório de Thomas Edison podem ser lidas, de maneira mais aprofundada, no livro *What Happens Next*, de Marc Norman.

eram retratos de cenas cotidianas e de eventos comuns que passavam despercebidos no dia a dia. O momento era de aprendizado tanto para os realizadores, quanto para o público: uma nova forma de mostrar e ver as imagens estava surgindo.

O cinema não nasceu com o objetivo de ser arte, de constituir uma linguagem ou de servir como meio de entretenimento. As experiências com as cenas do cotidiano e a necessidade do público de ver algo mais elaborado abriu espaço para a realização de filmes narrativos. Em 1896 os irmãos Lumière lançaram *L'arroseur arrose* (O regador regado) que, apesar da simplicidade e ingenuidade da narrativa, já trazia elementos importantes para a constituição de um caminho para esse tipo de filme.

Quando olhamos para essas primeiras produções, narrativas ou não, vemos imagens que foram pensadas. Algumas são simples experimentações da linguagem, sem muito preparo técnico e com poucas ações na tela. Outras já nos mostram movimentações de personagens que constituem uma história⁴ e uma narrativa mais elaborada. Independente da qualidade técnica dessas obras, é preciso levantar questões que objetivam uma discussão prévia ao filme. Afinal, quem pensou essas imagens?

Sabemos que nesse início do cinema não havia grande preocupação em organizar as ideias do filme em um papel ou mesmo compor uma narrativa, por mais simples que fosse. A necessidade de um roteiro só aparece quando o cinema se torna popular e cresce, tanto na duração dos filmes quanto na quantidade de público e de produção. É a partir da transformação do que era uma experiência tecnológica em um meio de entretenimento rentável a seus produtores que se percebe o valor da narrativa e do uso de um texto prévio às filmagens.

Ao longo dos primeiros anos do século XX a linguagem cinematográfica se aperfeiçoou. Os modos de produção também se tornaram cada vez mais qualificados e nesse período o roteiro ganhou espaço. Departamentos exclusivos para a escrita cinematográfica foram criados e a profissão de *photoplay writer*, que hoje conhecemos como roteirista, foi se tornando popular. A produção de cinema estava num momento onde se reconhecia a necessidade de pensar as imagens antes de executá-las, a fim de

⁴ Neste trabalho é adotado o uso da grafia *estória* para tratar da narrativa ficcional de um roteiro. Fazemos isso prezando por uma clara diferenciação com a *história*, pois acreditamos que mesmo possuindo pontos comuns uma trata de elementos ficcionais e a outras se relaciona com a realidade. Mesmo que no Brasil se utilize quase sempre o termo *história*, independente se são casos reais ou não, a nossa escolha também se baseia na tradução do livro de Robert McKee (*Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*) que se apropria do sentido e da grafia *estória*.

evitar prejuízos financeiros. E é por essa razão que a etapa de escrita dos roteiros e de preparação das imagens se tornou tão valorizada.

Durante o período do cinema mudo, o roteiro nos EUA possuía diferentes formatos, que variavam entre os estúdios e até mesmo entre os roteiristas. A prioridade era o uso de um texto que se adequasse melhor aos modos de produção utilizados. Somente quando o som chegou ao cinema e trouxe com ele a necessidade de indicação de diálogos e sons é que se tornou uma preocupação criar um modelo padrão para a escrita cinematográfica.

Vale destacar que a escrita de roteiros durante o cinema mudo e na transição para o cinema falado obteve ganhos significativos com a produção cinematográfica norte-americana. Entretanto, não podemos restringir esses textos a apenas uma localidade. Existem pesquisas que se dedicam a compreender as formas e os usos dos roteiros nesse mesmo período em países da Europa e em outros locais ao redor do mundo. Aqui, o nosso objetivo é identificar e compreender qual a forma e as particularidades, se é que elas existem, dos roteiros brasileiros das décadas de 1920 e 1930.

O período escolhido para o estudo dos roteiros brasileiros compreende algumas transformações importantes no cenário cinematográfico nacional que precisam ser apontadas:

- As décadas de 1920 e 1930 representam o período dos ciclos de produção regionais, momento em que os estados, de maneira isolada ou com pouco contato entre si, apresentavam uma realização de filmes crescente e diversificada;
- A exibição dos filmes nacionais é dificultada pela grande entrada de filmes estrangeiros, principalmente norte-americanos, que dominavam as salas de cinema existentes naquela época. Acordos comerciais facilitaram a chegada desses filmes no Brasil e colaboraram com a diminuição da produção nacional;
- O advento sonoro dá um novo fôlego à produção cinematográfica nacional, já que as salas de cinema ainda não possuíam o aparato tecnológico necessário para exibir os filmes falados norte-americanos. Entretanto, isso durou pouco tempo, pois o reconhecimento dos lucros gerados fora dos EUA fez com que os estúdios e distribuidoras de lá investissem na adequação e manutenção das salas de cinema no Brasil;

- Em meio aos filmes estrangeiros, a Cinédia era responsável por grande parte da produção cinematográfica brasileira, ainda restrita ao Rio de Janeiro e à São Paulo, com algumas exceções em outros estados. Tentando imprimir uma lógica industrial e *hollywoodiana*, a Cinédia era dirigida por Adhemar Gonzaga e lançou filmes importantes para a história do cinema brasileiro;
- Nesse período, a maior parte do que se dizia sobre o cinema brasileiro vinha das revistas especializadas na área. Dentre elas, destacamos a *Cinearte*, *A cena muda* e *O fan*. Apesar de dedicarem muitos textos e imagens ao cinema estrangeiro, principalmente o norte-americano, chegando algumas vezes a sugerir que os realizadores brasileiros seguissem os exemplos de fora, é a partir dessas revistas que grande parte das informações sobre o cinema nacional da época podem ser obtidas.

Originalmente chamada de *A scena muda*, a revista foi criada em 1921 na cena cultural carioca. É a mais duradoura revista de cinema no Brasil, tendo sido publicada até 1955 e falando predominantemente sobre questões ligadas ao cinema americano, como o *star system* e os modos de produção utilizados por lá. Após alguns anos em circulação e por conta de mudanças na ortografia, o nome foi alterado para *A cena muda*⁵.

Já a *Cinearte* foi criada em 1926 por Adhemar Gonzaga e Mario Behring, sob orientação do crítico Pedro Lima, e é fruto de uma coluna sobre cinema da revista *Para todos*. Assume em seu texto de apresentação ser uma extensão daquilo que já fazia na coluna, onde não tinha espaço suficiente para todas as ideias e propostas que seus autores tinham. Dessa maneira, a *Cinearte* se mantém ativa até 1942, também falando bastante sobre cinema norte-americano, mas dedicando muitas seções à discussão do cenário brasileiro.

Em 28 de Agosto de 1928 é publicado o primeiro número d'*O Fan*. Descrito em seu texto de apresentação como o órgão oficial do *Chaplin Club*⁶, o jornal se encarregou de trazer à crítica cinematográfica brasileira uma visão que ia além das produções norte-

⁵ No decorrer do trabalho utilizaremos somente a grafia *A cena muda*.

⁶ O *Chaplin Club* era um cineclubes criado por amigos que compartilhavam gostos e interesses cinematográficos. Nele, havia discussão de filmes, leitura de textos e roteiros, reflexões sobre o fazer cinema e outras atividades ligadas à área. Destacou-se por sua postura rígida contrária aos filmes falados, mas não podemos restringi-lo a isso. Mais do que um cineclubes, acreditamos que o *Chaplin Club* foi responsável por movimentar um pensamento mais aprofundado sobre o cinema e aqui destacamos a sua importância no estudo de roteiros brasileiros naquele período.

americanas⁷. Nada de fotos, aclamação do *star system*, nem de defesa da indústria criada por lá. Os autores, dentre os quais destacamos Octávio de Faria, buscavam criar um espaço de discussão que trouxesse olhares além do que era comercialmente bem quisto. Ao oficializar a existência do *Chaplin Club* como uma “instituição brasileira destinada ao estudo e ao desenvolvimento do cinema”, a revista também se propõe a servir seus leitores com discussões teóricas e críticas ao longo de suas nove edições.

A discussão sobre os roteiros foi uma temática recorrente nas três revistas. Entre a apresentação de possíveis teorias, de críticas e também de dicas para a escrita desses textos, era comum a publicação de roteiros como uma maneira de ilustrar as opiniões desenvolvidas ao longo do artigo. A *Cinearte* e *A cena muda*⁸ costumavam publicar roteiros brasileiros com o intuito de apresentar a novos escritores a estrutura e a forma desses textos. Já *O fan* trouxe ao longo de suas edições vários roteiros nacionais que funcionavam para a produção de filmes e também como exercício crítico.

Quando olhamos para essas revistas, percebemos que os artigos publicados têm a função de apresentar não só o estado da escrita de roteiros na época, mas também como os realizadores a encaravam. Enquanto isso, a publicação dos roteiros fornece dados sobre a estrutura e a forma desses textos no cenário nacional.

Essas revistas são a única fonte a que tivemos acesso para compreender como era a escrita dos roteiros brasileiros nas décadas de 1920 e 1930. Não há muitas discussões que se dediquem a perceber particularidades dos textos cinematográficos brasileiros, sejam os da atualidade ou do passado. As três revistas se tornam, então, o nosso *corpus* empírico, tendo em vista o objeto de estudo que são os roteiros. Para isso, reconhecemos os artigos opinativos e críticos publicados como fontes de dados sobre o lugar do roteiro no cinema brasileiro desse período. Já os roteiros em si são analisados por nós na busca por compreender a sua forma e possíveis especificidades. Dessa maneira, a seguinte questão é proposta: como as publicações de roteiros de cinema nas revistas *A cena muda*, *Cinearte* e *O fan* permitem investigar e identificar formas e estruturas da escrita cinematográfica brasileira das décadas de 1920 e 1930?

Este trabalho possui uma abordagem qualitativa e, de acordo com os objetivos, pode ser classificado como uma pesquisa exploratória, pois visa conhecer e elucidar

⁷ Apesar de funcionar como um jornal, em suas duas últimas edições *O fan* assumiu um formato de revista.

⁸ Vale destacar que era comum nessas duas revistas a publicação de narrativas norte-americanas, quase sempre sob o formato literário dos cine-romances.

questões relacionadas ao roteiro cinematográfico, principalmente aqueles escritos no Brasil nas décadas de 20 e 30. Para atingir nossos objetivos, partimos de uma pesquisa bibliográfica, feita com base em livros, artigos e outros textos acadêmicos, e também de uma pesquisa documental, que usa os artigos e roteiros publicados nas revistas de cinema brasileiras citadas anteriormente. A técnica utilizada para analisar os roteiros é a análise crítica, com especificidades inerentes ao estudo dos roteiros e que são mais bem explicadas numa introdução ao terceiro capítulo. Essa técnica é aplicada a partir das indicações feitas por Lex Williford em um workshop sobre a escrita de roteiros que gerou um documento disponível no site do autor, onde ele apresenta um guia para a análise crítica desses textos⁹.

A estrutura desse trabalho foi pensada com base em inquietações oriundas das leituras de Steven Maras (2009) e Ted Nannicelli (2013). São elas: a necessidade de conhecer as especificidades da escrita de roteiros em diferentes lugares; a compreensão do que é um roteiro cinematográfico hoje só é possível se conhecermos o que foi um roteiro no passado; e, por fim, a necessidade deste trabalho ser construído com base em aspectos teóricos, históricos e práticos da escrita de roteiros, sem se fechar em estruturas rígidas e padronizadas. Sendo assim, pensamos em três capítulos com objetivos específicos e que abordem questões sobre teoria, história e prática de roteiros.

No primeiro capítulo discutimos sobre caminhos para o estudo dos roteiros. É um olhar geral sobre a escrita cinematográfica e não necessariamente atada a um tempo-espço. Neste momento trazemos propostas teóricas de diferentes autores, como os já citados Maras (2009) e Nannicelli (2013), além de Igelström (2014), Carrière (2006), Flusser (2012), dentre outros. Mesmo se tratando de discussões recentes, é possível perceber que esses autores reconhecem diferentes modos de existir dos roteiros e também propõem maneiras para lê-los analiticamente, levando em consideração escritas atuais e passadas.

O segundo capítulo é um desdobramento de uma percepção teórica de que no estudo dos roteiros é fundamental reconhecê-los como objetos históricos. Sendo assim, nos propomos a identificar os traços da história da escrita cinematográfica nos EUA, no período do cinema mudo e da transição para o cinema falado. Fazemos isso de acordo com a delimitação dos modos de produção realizada por Janet Staiger (1985), bem como

⁹ O texto se encontra disponível no seguinte endereço: <http://www.lexwilliford.com/Workshops/Screenwriting/Assignments/A%20Guide%20to%20Critical%20Analyses%20of%20Screenplays.pdf>. Acesso em: 02 de Junho de 2017.

a partir de informações apresentadas por Boon (2008), Price (2013) e Norman (2007). Como a história do roteiro cinematográfico não se resume aos EUA e levando em conta também a especificidade deste trabalho, buscamos identificar e apresentar os dados levantados pelas revistas *Cinearte*, *A cena muda* e *O fan* sobre o lugar da escrita cinematográfica brasileira nas décadas de 1920 e 1930.

A partir do conhecimento da existência ou da ausência de um espaço destinado aos roteiros no cinema brasileiro, seguimos para uma percepção prática da escrita desses textos. O terceiro capítulo se constitui levando em consideração os roteiros publicados nas três revistas já citadas. São trechos e roteiros completos, alguns já filmados naquela época e outros não, que ao serem analisados dão a possibilidade de reconhecermos as formas e as estruturas utilizadas pelos roteiristas brasileiros. Essa também é uma maneira de perceber possíveis formas e particularidades da escrita cinematográfica no Brasil, bem como de apresentar, independentemente de outros fatores, como se pensava a concepção dos filmes por aqui.

Apesar de parecer estranho que um trabalho como esse não esteja no campo das letras ou do cinema, enxergamos que a comunicação pode ser um ambiente fértil para que novas pesquisas sobre roteiro sejam realizadas. O cenário nacional dessa pesquisa tem crescido gradativamente, apesar dos passos lentos e por vezes desacompanhados dos estudos internacionais. Se as portas se abrirem para que os roteiros sejam percebidos em diferentes áreas, cremos que o Brasil tem um grande potencial a ser desenvolvido.

Assim, este trabalho representa um passo numa caminhada que é muito maior. Existem várias outras perguntas a serem feitas e respostas a serem buscadas. Nosso objetivo aqui é fornecer informações e provocar discussões acerca dos roteiros cinematográficos. Mais do que isso, prezamos pelo incentivo ao estudo dos roteiros brasileiros, em diversas frentes de pesquisa. Esperamos que os dados apresentados e as conclusões compartilhadas possam contribuir da melhor maneira possível com essa área de estudo. Afinal, como diz Raymond Chandler, “se não existe a arte do roteiro, deve-se isso em parte ao fato de que não existe um conjunto acessível de dados teóricos e práticos para sistematizá-la”.

1. Olhares teóricos sobre o roteiro

Os roteiros cinematográficos têm se tornado objetos de estudo cada vez mais frequentes dentro da academia. Universidades internacionais e nacionais têm se organizado em departamentos ou grupos de pesquisa com a única intenção de discutir e perceber questões aprofundadas sobre esses textos. Nos empenhamos aqui em fornecer informações sobre caminhos possíveis para o estudo dos roteiros por meio da teoria. É ainda um campo recente e que necessita, cada vez mais, de novas pesquisas.

1.1. Entre a técnica e a teoria

A busca por tentar encontrar uma forma adequada para os roteiros abriu espaço para que textos e livros fossem escritos em prol dessa tentativa de padronização. Em nossas pesquisas identificamos autores que publicaram livros na década de 1910 cujo objetivo era ensinar as pessoas a maneira de se escrever um *scenario*¹⁰. Essas obras de teor técnico se tornaram bastante comuns nesse período. Grande parte delas tem no título o termo *how to* – como fazer – que caracteriza a ideia central dos manuais da escrita de roteiros, novamente frequentes nas prateleiras de livrarias e bibliotecas nos últimos anos.

Quando Ralph P. Stoddard lançou seu curto livro *The photoplay*, em 1911, a ideia era colaborar para que novas pessoas tivessem a oportunidade de escrever para o cinema. Na época, a chamada febre do roteiro estava no auge e os estúdios mantinham suas portas abertas para a descoberta de boas histórias, vindas de qualquer lugar. Pensando na diversidade de pessoas que enviavam seus roteiros a essas produtoras, Stoddard escreveu o manual para auxiliá-las a colocar suas histórias na forma correta de um *scenario* e de acordo com as regras estabelecidas. Ele não foi o único.

No período do cinema mudo, vários outros manuais foram escritos. Alguns foram digitalizados e estão disponíveis em bibliotecas online. Outros fazem parte de acervos físicos de universidades nos Estados Unidos. Em nossas pesquisas, tivemos acesso a outros trinta manuais¹¹ além do de Stoddard, todos com a mesma função: orientar novos roteiristas. As lições contidas nessas obras também realçam uma coexistência temporal

¹⁰ Veremos nos capítulos seguintes que o roteiro é chamado de *scenario* ou de *continuity script* nos primeiros anos do cinema. Apesar de serem em inglês, os profissionais brasileiros também fizeram uso desses termos, chegando a abrigar a escrita em alguns momentos, chamando-os de cenário e continuidade cinematográfica.

¹¹ Os manuais estão organizados no seguinte endereço <http://roteirodecinema.com.br/wp/os-manuais-de-roteiro-do-cinema-mudo/>. Apesar disso, as obras podem ser pesquisadas diretamente no site <http://archive.org/>, onde outros manuais também podem ser encontrados. Acesso em 31 de julho de 2016.

de etapas e maneiras de se escrever roteiros. Assim, os manuais também podem ser vistos como fonte histórica da escrita cinematográfica.

Interessante notar que alguns desses manuais vão além de simplesmente apresentar uma estrutura e ensinar a escrever roteiros. Desses, destacamos *Photoplay Writing: simplified and explained* (Frederick Palmer, 1919) por inserir em seu conteúdo não apenas os clássicos exemplos de estruturas de roteiro, mas também trazer textos de análise e crítica. Na parte final do livro, Palmer (1919, p.145) inclusive aponta para a relação dos estudantes de roteiro com os manuais, quando cita Jeanie MacPherson e seu alerta para o perigo de se confiar cegamente nessas orientações vindas dos livros.

É necessário ter em mente que esses manuais surgiram num período onde o mercado cinematográfico norte-americano estava sedento por ideias originais e novos roteiristas. Segundo Claus Tieber (2012), não dá para compreender a função destes textos instrucionais sem levar em consideração o período histórico em que eles se inserem. Mais do que ensinar a escrever histórias para o cinema, os manuais funcionavam como exercício para a manutenção de modelos e sistemas criativos voltados à escrita cinematográfica. Se observarmos a semelhança dos conteúdos apresentados nos livros, será possível observar o caráter técnico desenvolvido por eles. O intuito não é ensinar a escrever para uma arte, não é tratar a própria escrita dos filmes como algo artístico e sim fomentar o preenchimento de um espaço vago no mercado: o do roteirista. Daí as reflexões feitas por Palmer não ocultam o caráter instrucional do seu livro que, como tantos outros, reforça técnicas e padrões estilísticos.

De acordo com Price (2013), os manuais de roteiros se tornaram escassos depois que o cinema se tornou falado, em 1927. Não deixaram de existir, mas se tornaram bem menos frequentes do que nas duas primeiras décadas do século XX. Não sabemos o motivo certo para esse declínio, mas acreditamos que a criação de cursos acadêmicos de cinema e a escolha do formato *Master Scenes* como padrão podem ser algumas das razões para que a escrita de manuais se tornasse menor.

O retorno em massa dos manuais de roteiro veio após a publicação de *Screenplay: The foundations of screenwriting*¹², escrito por Syd Field em 1979. Segundo Ann Igelström (2014, p. 10), foi a partir desse momento que a publicação de manuais se tornou a indústria que é hoje. Na esteira do livro de Field vieram vários outros. Muitos basearam-se na clássica estrutura definida por Aristóteles e reaproveitada para a escrita de roteiros,

¹² No Brasil o livro foi lançado como *Roteiro: os fundamentos do roteirismo* e é publicado atualmente pela editora Arte & Letra.

com as devidas adaptações. Já outros optaram por trazer diferentes abordagens para a narrativa, enxergando-a a partir dos doze passos do herói, estabelecidos por Joseph Campbell¹³, ou mesmo do esquema quinário proposto Gustav Freytag e repensado por vários teóricos.

A semelhança desses novos manuais com aqueles escritos no cinema mudo é nítida. Apesar de muitos desses autores recusarem o caráter instrucional de seus livros, a leitura deles não deixa margens suficientes para outras classificações. Mesmo que Newton Cannito e Leandro Saraiva defendam, de forma bem-humorada, que *Manual de roteiro: ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV* (2004) não oferece receitas de bolo e nem funciona como os vários manuais existentes, mesmo que eles digam que o processo de escrita de roteiros é subjetivo e individual, ainda assim o livro se sustenta como uma obra instrucional. Robert McKee, autor de *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro* (2013), defende que seu livro é sobre princípios e não regras e que são abordadas formas universais e infinitas, ao invés de fórmulas. Podemos até trocar a nomenclatura e dizer que estes são livros de autoajuda para roteiristas ou até mesmo bulas de roteiros, visto que o objetivo é ensinar e/ou aperfeiçoar a prática da escrita cinematográfica.

Em resumo, estas obras, mesmo fugindo do título de manuais, colaboram para a manutenção de uma estrutura formulaica e padronizada, por meio do uso de exemplos lucrativos para a indústria cinematográfica. Para Ian W. Macdonald (*apud* Igelström, 2014, p. 12), os manuais descrevem um formato padrão dos roteiros, mas não se preocupam em analisar ou explicar, menos ainda questionar, porque os roteiros deveriam ser escritos dessa forma. Igelström (2014) apresenta outros autores que veem nos manuais um perigo de engessamento da escrita de roteiros, impedindo que inovações aconteçam nessa prática. Vemos essa possibilidade como um risco real, principalmente quando nos deparamos com livros instrucionais que focam na escrita de gêneros específicos, como ação e comédia¹⁴.

Entretanto, não só com pontos negativos se descreve os manuais de roteiro. Compreender o formato *Master Scenes* ou como funciona uma narrativa cinematográfica

¹³ Em 1992 Christopher Vogler lançou *A jornada do escritor: estruturas míticas para escritores*, onde ele aplica ao cinema, e às mais diversas formas de se contar histórias, as bases da estrutura criada por Joseph Campbell no livro *O herói de mil faces*, descrevendo os elementos estruturais que todas as histórias tem em comum (Igelström, 2014).

¹⁴ Temos como exemplo os livros *The secrets of action screenwriting*, de William C. Martell, e *Comedy writing secrets*, de Mark Shatz e Mel Helitzer.

são grandes ensinamentos para os roteiristas, principalmente os iniciantes. O problema é tornar estas informações como leis divinas para a escrita de roteiros. Os exemplos utilizados na maioria desses manuais colaboram para que isso aconteça, já que são, quase sempre, grandes sucessos de Hollywood ou filmados por célebres diretores norte-americanos. Não se discute ou se apresenta diferentes formas de roteirizar, pois o que importa nesses livros é justamente o ensinamento de escrever algo que gere lucro, como se roteiros que fogem ao padrão *Master Scenes* fossem parar na gaveta ou resultar em filmes fracassados¹⁵. Assim, compartilhamos do medo de Jeanie MacPherson na relação dos estudantes com esses manuais: confiar cegamente nessas orientações pode tornar o roteiro uma obra formulaica e subordinada à uma escrita mecânica e pouco criativa, repetindo apenas fórmulas e clichês.

Se estes manuais representam a ausência de um questionamento mais aprofundado e de reflexões sobre o roteiro cinematográfico, existem pesquisas acadêmicas que têm se encarregado disso. Segundo Igelström (2014), os estudos teóricos do roteiro se dividem em duas linhas¹⁶: uma cujo foco reside sobre o processo de escrita e de produção do filme, colocando o roteiro como uma etapa desse caminho; e a outra que busca investigar o roteiro a partir de seus elementos específicos, valorizando o texto, a linguagem e a forma.

Os estudos sobre roteiros são recentes. Price (2011) credita a Claudia Sternberg o primeiro livro que se propõe a investigar questões específicas relacionadas ao roteiro¹⁷. O que existia antes disso eram os manuais de escrita e alguns teóricos do cinema que buscavam questões pontuais no roteiro¹⁸, como é o caso de Bela Balázs (1952) e Sergei Eisenstein (1988). Dallas Baker *et al* (2015) aponta que com a criação do *Screenwriting*

¹⁵ Aqui dividimos o pensamento em duas partes. Primeiro, é preciso entender que a noção do *Master Scenes* como um padrão para os roteiros, surge tanto no sentido de forma (Como desenvolver a ação? Onde inserir os diálogos? Qual a posição do cabeçalho?) quanto no sentido estrutural da narrativa (A história será dividida em três atos? Seguirá os doze passos do herói?). A outra parte consiste na compreensão de que roteiros que quebram com o padrão *Master Scenes* podem resultar em filmes de sucesso, tanto de bilheteria quanto de crítica, como é o caso de *A serious man*, escrito pelos Irmãos Cohen.

¹⁶ Ann Igelström utiliza os termos *screenwriting research* e *screenplay text research* para diferenciar os estudos das duas linhas de pesquisa.

¹⁷ Trata-se do livro *Written for the Screen: The American Motion-Picture Screenplay as Text* de 1997, onde Claudia Sternberg se dedica a compreender questões específicas sobre o roteiro, trazendo novos olhares para esse tipo de texto.

¹⁸ Entretanto, é preciso dizer que se discute sobre a posição do roteiro dentro do cinema desde que ele se tornou necessário para a produção dos filmes. Revistas de cinema, nos EUA e no Brasil, por exemplo, faziam reflexões sobre roteiros e roteiristas, muitas vezes fugindo da noção comercial atribuída ao cinema e, por consequência, ao texto. Aqui estamos apontando um momento onde esses estudos se organizaram e puderam se desenvolver de maneira mais profícua.

*Research Network (SRN)*¹⁹ e do *Journal of Screenwriting*²⁰ o estudo de roteiros passou a ser reconhecido como um sério campo de pesquisa.

O espaço construído tanto pelo grupo quanto pela revista acadêmica incentivou os estudos sobre roteiros. Aquilo que parecia ser restrito a algumas universidades britânicas, americanas e australianas, acabou se disseminando por outros países. É fato que a quantidade de trabalhos sobre o assunto em outras localidades é bem menor, mas a necessidade de discutir o tema fará com que novos pesquisadores se aventurem nesta jornada.

Aqui no Brasil, por exemplo, há alguns anos poucos pesquisadores se propuseram a discutir o roteiro por perspectivas além da prática. Não há nenhum registro específico sobre esses dados, mas em nossas pesquisas encontramos uma maior quantidade de trabalhos acadêmicos a partir do ano de 2010. Mesmo sem uma investigação mais profunda, esta informação pode significar que estudar o roteiro como um objeto não apenas prático, mas também teórico, tem se tornado um tipo de pesquisa profícuo.

Na medida que a quantidade de trabalhos cresce, aumenta também o número de pesquisadores naquelas linhas que Ann Igelström demarca. Para nós, isso é positivo, pois torna uma pesquisa que é recente em algo diversificado e com possibilidades diversas de estudo. Mas, infelizmente, essa divisão entre as pesquisas que trabalham uma ideia de roteiros transitórios e aquelas que propõem roteiros que podem ser analisados por si só, acabam causando certa segregação. Igelström afirma que o único ponto em comum entre os pesquisadores é que existe uma necessidade de mais trabalhos sobre o assunto. Nisso também concordamos, e vamos além: é preciso perceber que essas duas linhas não são paralelas e que elas se cruzam em vários momentos, possibilitando que estudos menos rígidos sobre o que é um roteiro possam ser realizados.

A necessidade de pesquisas sobre roteiros não é uma questão de ego. Trata-se da abertura de um espaço negado pelos estudos da linguagem cinematográfica que, como bem aponta Ana Johann (2013), tendem a manter o foco apenas no filme finalizado, “como se os elementos da linguagem sempre nascessem da direção cinematográfica, do olhar da câmera em si e do filme pronto”. Estudar roteiros, então, torna-se uma atitude que reforça o valor do texto na construção imagética. Mais que isso, colabora com a

¹⁹ Criado em 2006, o grupo de pesquisa tem realizado conferências anuais cujo foco é a pesquisa sobre roteiros e suas mais diversas possibilidades. Para mais informações: <http://screenwritingresearch.com>.

²⁰ Revista acadêmica vinculada ao SRN. Publica artigos de pesquisadores do mundo inteiro, sobre roteiros e temas relacionados. Para mais informações: <http://screenwritingresearch.com/journal/>.

possibilidade de pensar que os roteiros podem ir além da ideia de transformação em um filme, algo que é pensado por David Bordwell (2011) quando ele se pergunta o porquê dos roteiros não serem vistos como textos que se sustentam por si só.

Johann (2013) afirma que existem teorias de direção, montagem e outras áreas do cinema, mas há uma ausência desse pensamento reflexivo sobre os roteiros. Na verdade, estas pesquisas existem e, como já dissemos, tem crescido bastante. Dizer que temos uma teoria dos roteiros estabelecida pode ser ir longe demais, mas é possível perceber no mínimo a existência de linhas de pesquisa diferentes, como comentamos anteriormente. Além disso, Baker *et al* (2015) afirma que esses estudos abrem possibilidades tanto para novos pesquisadores quanto para os próprios roteiristas.

É interessante reforçar o que Baker *et al* (2015) diz, pois cremos que estudar roteiros é um ato que beneficia tanto o campo teórico do cinema quanto o prático. Entender que as dimensões do texto cinematográfico estão além de fórmulas matemáticas, cujo foco é o sucesso das bilheterias, significa perceber que aquilo que está no papel dá vida ao filme e não morre após o parto.

Se olharmos para os trabalhos desenvolvidos sobre a escrita cinematográfica, veremos um ambiente dividido entre a prática e a teoria. Grande parte dos cursos de cinema ainda valoriza os manuais como sendo as principais fontes para entender o roteiro (Igelström, 2014; Baker *et al*, 2015). Parece perigoso que olhares teóricos sejam rejeitados dentro das universidades, pois assim o roteiro é visto apenas na superficialidade. Conforme o que diz Baker *et al* (2015), acreditamos que a união entre a prática e a teoria pode fornecer aos futuros roteiristas uma compreensão maior do objeto com que trabalham.

Refletir sobre o que é um roteiro não é uma tarefa fácil. Assim como a divisão dos próprios estudos, o objeto também parece ser dúbio. Um texto que ao mesmo tempo em que utiliza elementos criativos e artísticos, necessita de técnica e de foco em questões estruturais. Desta maneira, até esse momento poderíamos dizer que o roteiro pertence a um espaço limiar: entre a palavra e a imagem, entre a técnica e a arte, entre a objetividade e a subjetividade, entre a rigidez e a maleabilidade das formas. Entretanto, não dá para dizer que o roteiro é um objeto duplo sem considerar quais são esses opostos que se encontram nele.

1.2. Roteiro já é filme?

O estado inicial do aprendizado em roteiro vem sempre acompanhado de formatos, estruturas e fórmulas. Seja em uma universidade, curso rápido ou numa busca pela internet, as primeiras informações dizem respeito à maneira como um roteiro é escrito. Pensando nisso, Hugo Moss (1998) criou um pequeno livro que ensina o *Master Scenes Format* para iniciantes. Com um texto objetivo e bem didático, ficamos sabendo que a fonte usada é sempre Courier New, tamanho 12 e espaçamento 1,5. Sabemos que os diálogos são centralizados e os cabeçalhos em letra maiúscula. Cada página, nesse esquema, corresponde a um minuto filmado. Resumindo: essa construção padronizada funciona sempre em função da existência de um filme. E era justamente isso que os produtores lá no século XX buscavam.

Os livros didáticos como o de Moss já não fazem mais sentido. A tecnologia trouxe para a escrita de roteiros aplicativos específicos²¹ que, na medida em que o roteirista escreve, já insere o texto no *Master Scenes Format*. Não há mais perda de tempo para centralizar, colocar letra maiúscula, organizar o tamanho das margens ou coisa parecida. Escrever roteiros se tornou uma atividade mecanizada. Juntemos manuais de escrita com esses aplicativos e perceberemos que se trata de um preenchimento criativo de lacunas. É o lado industrial do cinema tomando mais espaço que o artístico e exigindo rapidez e sucesso de seus processos criativos.

Comentamos no capítulo anterior sobre a importância que Thomas Harper Ince atribuiu ao texto na cadeia de produção cinematográfica. Os roteiros assumiram, naquele ponto, uma posição quase central dentro do processo de criação de um filme. Era a partir deles que todas as etapas seguintes se desenvolviam, dando a impressão, como bem aponta Norman (2008), que eles funcionavam como uma planta baixa²² do produto final. O site *Screenplayology* reforça o trabalho de Ince, apontando que ele estava interessado em separar a concepção do filme de sua execução. Este ideal acabou levando o sistema industrial de Hollywood a adotar o roteiro como uma importante ferramenta para a produção de entretenimento, como bem aponta o site²³.

²¹ Os mais conhecidos são o *CeltX* e o *Final Draft*. Alguns produtores brasileiros também se juntaram para a criação de uma ferramenta nacional, o *Story Touch*.

²² A metáfora do *blueprint* é bastante discutida dentro dos estudos de roteiros. Alguns autores, como Jean-Claude Carrière, não chegam a usar o termo, mas defendem a mesma ideia de transitoriedade do roteiro e de uma existência sempre em função da produção do filme. Neste trabalho alternaremos o termo *blueprint* com a tradução planta baixa.

²³ Essas informações podem ser conferidas no site www.screenplayology.com. Acesso em 22 de Setembro de 2016.

De acordo com Ammar Al Subahi (2012), a metáfora do *blueprint* coloca o processo de produção de filmes numa escala industrial semelhante à da construção de casas. O roteiro funcionaria literalmente como uma planta baixa, servindo para orientar e facilitar a criação do objeto final. Nesse esquema do *blueprint*, assim como produtos feitos industrialmente os filmes perderiam seus traços específicos e ganhariam contornos comuns e padronizados. Essa característica seria um reflexo da existência dos roteiros como plantas baixa, o que permite a limitação da liberdade e do controle criativo dos roteiristas, bem como a perda do compromisso estético dos roteiros. Talvez seja por esses motivos que Subahi aponta que os *blockbusters* de Hollywood se assemelham às construções de imóveis realizadas comercialmente e sem traços estruturais que possam diferenciá-las para além de suas aparências.

Pensando na relação entre roteiro e filme, Ted Nannicelli (2013) busca encontrar em outros processos criativos pontos que funcionem de maneira semelhante. Assim, há a clássica referência ao texto e à peça teatral, bem como a já citada relação entre planta baixa e objeto arquitetônico. Por meio dessas comparações, Nannicelli (2013) busca entender qual a natureza dos laços existentes entre roteiro e filme. Mais do que pensar em como um objeto gera o outro, o autor discute de que maneira cada um deles existe dentro do processo criativo. Ao usar a relação entre partitura e peça musical como exemplo, percebemos que o objetivo maior é refletir sobre a apreciação estética dessas obras e de que maneira elas podem ou não ser consideradas arte.

Mesmo identificando o trabalho de Nannicelli (2013) como necessário para a pesquisa que fazemos, não queremos cometer o erro de comparar o roteiro com outras obras, para assim poder validá-lo. Ann Igelström (2014) e Steven Price (2013) já foram claros sobre o quão equivocado pode ser esse gesto. É preciso compreender o roteiro por aquilo que ele nos fornece e não pelos pontos de semelhança e/ou diferença com outros objetos.

O fato é que analisar o roteiro dentro de um processo de criação faz com que ele seja visto como um objeto atado àquilo que o sucede. Assim, o texto se torna um programa de imagens (Flusser, 2011), um filme em potencial (Davino, 2000), um projeto audiovisual (Rodrigues, 2006), um invólucro para a chamada *screen idea* (Macdonald, 2004). Por esse caminho, a possibilidade de entender o roteiro pelo que ele é se anula em prol de uma compreensão do papel da escrita no processo cinematográfico (Igelström, 2014). O foco reside numa busca por entender de que forma o texto colabora para a realização do filme. É nesse ponto que a metáfora do *blueprint* é ressaltada: o roteiro se

torna um plano de estrutura e de ritmo no qual o diretor se baseia para construir o filme (Subahi, 2012).

Pensando assim, notamos que as características do roteiro se restringem a uma existência como guia. É como se não houvesse especificidade alguma, apenas a necessidade de uso de um texto em prol de um objeto maior, o filme. É daí que surgem as metáforas sobre a transitoriedade do roteiro. Nem livro, nem filme, apenas uma estrutura que quer ser outra estrutura, já diria Pier Paolo Pasolini (1965). Mais que isso, uma planta baixa pronta para ser descartada quando as imagens forem gravadas. Ou quem sabe roteiros sejam “como a larva ao se transformar em borboleta” (Pascal Bonitzer e Jean-Claude Carrière, p. 11): desaparecem para dar existência a um novo ser.

Ann Igelström (2014) afirma que o objetivo de um roteiro é se tornar filme. “Se um texto não quer se tornar filme, ele não pode ser considerado um roteiro” (p. 37). A partir disso, percebe-se que não há como separar estas duas instâncias, pois elas não apenas estão ligadas, mas uma se desdobra na outra. Isto significa que o elemento filme já está contido no roteiro, de alguma forma. Segundo Ian W. Macdonald (2004), é por meio da *screen idea* que os roteiros abrem espaço para a criação do filme.

O termo *screen idea*²⁴ sugere algo que está no plano da imaginação e que pode vir a ser concretizado. Para Igelström o roteiro é apenas uma materialização dessa ideia no papel, já que ela pode existir por outros meios. Estamos falando de um aspecto unificador que coloca diferentes equipes num set prontas para visualizar e realizar o mesmo filme. Segundo Macdonald (2004) essa ideia começa no roteiro e é por meio do processo de criação cinematográfico que ela se transforma em filme.

Macdonald (2004) defende que o roteiro é apenas um meio de gravar essa ideia de um trabalho posterior e que por esse motivo não pode ser levado em consideração como um objeto finalizado. Assim, os vários tratamentos de um mesmo roteiro colaboram com os argumentos que invalidam esse objeto como uma obra passível de ser apreciada por si só²⁵. Trata-se de restrições do que pode ou não pode ser um roteiro, levando em consideração o que vem depois dele ao invés dos aspectos específicos de seu texto.

Enxergar o roteiro como um *blueprint* ou simplesmente como um invólucro da *screen idea* nos parece uma atitude limitadora. Exclui-se desses argumentos que “nem

²⁴ Ian W. Macdonald utiliza a noção de *screen idea* cunhada por Philip Parker no livro *The art and Science of screenwriting* (1998).

²⁵ Veremos posteriormente que cada tratamento de um roteiro tem qualidade suficiente para ser apreciado e analisado de maneira independente.

todas as formas de produção repousam num único momento de conceitualização ou de roteirização, e roteirizar pode acontecer durante todo o processo de produção"²⁶ (Maras, 2009, p. 22). Por esse caminho, ao roteiro não resta um final diferente de se metamorfosear em filme, pois descarta-se qualquer possibilidade de leitura e uso desses textos que se encontre fora dos limites cinematográficos.

Mesmo argumentando em cima de uma ideia de roteiro transitório, Elisabete Alfeld Rodrigues (2006) acredita que o roteiro serve como um guia norteador. A autora defende que se trata de um texto que possui um propósito utilitário “com uma finalidade inventiva que é a criação do mundo imaginário da ficção”. Um dos argumentos de Rodrigues (2006) sugere que o roteiro apresenta uma encenação virtual já contida nas palavras. A proposta é que os roteiros sejam reconhecidos como escritos que contém em sua essência, se é que podemos chamar assim, a capacidade de facilitar a visualização de imagens quando lidos. Rodrigues (2006) aponta que o roteirista realiza uma espécie de pré-direção na folha impressa. Isto significa que o roteiro, além de contar uma história e fornecer programas de sons e imagens, também existe como um colaborador para o trabalho do diretor e das outras equipes, sendo que esse auxílio é criativo e artístico, não se resumindo apenas aos aspectos de produção.

Rodrigues (2006) parece trazer um olhar que propõe, mesmo que indiretamente, uma apreciação do roteiro que independe da existência de um filme. Entretanto, é algo que a autora não defende e que acaba sendo ocultado pela forte presença de referências que se pautam num roteiro evanescente. Por isso vemos que o trabalho de Rodrigues (2006) acaba reforçando um roteiro subjugado ao filme, um roteirista que se esconde atrás de um diretor, palavras que sempre são apagadas em prol das imagens.

Tentando entender esse processo onde o roteiro contém em si um filme em potencial, Gláucia Davino (2000) escreve que as palavras do texto se cristalizam na imagem. A autora aponta dois caminhos possíveis: o roteiro pode “ser engavetado, abandonado, ou ser transformado, absorvido e tornar-se definitivo e vivo dentro do filme” (p. 2). É como se fosse necessário que o roteiro se fixasse numa forma que não é a sua, e que tal transformação o tornasse mais rígido, menos volátil e com a capacidade de ser definitivo, cristalizado, mesmo que para isso seja fundamental abandonar o seu próprio corpo para existir sob uma pele que não é a sua.

²⁶ Tradução livre de: Not all forms of production rely on a single moment of conceptualisation or scripting, and scripting can happen across the entire process of production. (Maras, 2009, p. 22)

O que Davino (2000) propõe, de fato, é a ideia de um roteiro que se transforma em filme e que se torna elemento invisível dentro desse produto final. Nos parece que assim a única percepção que teremos do texto consiste na estória que será vista por meio de imagens e sons. É como se o roteiro ficasse restrito às formas e estruturas narrativas, o que nos permite pensar que ele seja apenas a estória do filme. A própria Davino (2000) não concorda com isso, mas abre margem para que interpretações possam ser feitas por esse caminho.

Pensamos que compreender o roteiro como parte de um processo é um aspecto necessário para evitar equívocos. Aqui o texto é visto como um documento criativo. Ele serve não somente para contar a estória, mas também como colaborador do trabalho de todas as equipes da realização de um filme. Isto significa que a metáfora do *blueprint* dá dimensões necessárias para que o roteiro desapareça em prol do que vem em sequência. Afinal, segundo os autores que apresentamos aqui, trata-se de um texto escrito para se transformar numa outra coisa. Discordamos, mas precisamos ir mais a fundo e entender o que de fato é esse aspecto transitório do roteiro.

A partir dessas discussões, percebemos que as noções de um roteiro inserido como etapa de um processo acabam se encerrando num mesmo aspecto: a transitoriedade desses textos. Isto significa que o roteiro se torna um ponto de passagem para processos seguintes.

Pensar na etimologia da palavra roteiro, em seu significado e usos em frases a partir de dicionários soa quase como clichê. As reflexões, nesse sentido, quase sempre serão a respeito da capacidade de guiar e/ou de orientar processos. Até mesmo porque um roteiro realmente possui essa característica de trilhar percursos a serem seguidos, o que não significa que após o objetivo ser atingido ele será descartado. Entretanto, não é assim que pensam alguns pesquisadores do cinema e, mais especificamente, do roteiro.

Jean-Claude Carrière é um dos autores que mais defende essa ideia de transitoriedade do roteiro. Seus livros²⁷ trabalham com a noção de um texto que é meramente passageiro, escrito para ser descartado. Quando o filme fica pronto é ele que alça voos maiores e que entra em contato com o público. Daí a metáfora da larva e da borboleta, onde Carrière e Bonitzer (1996) afirmam que

O roteiro representa um estado transitório, uma forma passageira destinada a se metamorfosear e a desaparecer, como a larva ao se transformar em

²⁷ Aqui utilizamos as obras *A linguagem secreta do cinema* e *A prática do roteiro cinematográfico*, escrito em conjunto com Pascal Bonitzer.

borboleta. Quando o filme existe, da larva resta apenas uma pele seca, de agora em diante inútil, estritamente condenada à poeira. (CARRIÈRE e BONITZER, 1996, p. 11)

A metáfora traz uma ideia de que o roteiro já carrega em sua essência toda essa carga de vir a ser outra coisa. É quase como se não houvesse possibilidades de existência para esse texto se ele não vier a se tornar filme. Carrière (2006) diz que a lagarta²⁸ já tem em si todas as características da borboleta, ou seja, a sua própria vida só pode ter sentido quando conseguir criar asas e alçar voo. Aplicando isso ao roteiro, percebemos que por esse caminho não há saídas para se pensar em duas instâncias diferentes, a do roteiro e a do filme, nem mesmo para reconhecer uma existência do primeiro para além do segundo. Isto porque aqui a palavra é uma imagem em potencial, totalmente passível de descarte caso não vingue e desenvolva suas asas.

Aos olhos de Carrière, e dos outros autores que citamos, o roteiro se torna um filme por vir. Assim, defender uma valorização dessa obra soaria como uma atitude banal, pois tudo que está escrito ali parece ser pensado somente para cumprir com etapas de um processo. A ideia de um objeto com valor criativo e artístico é suplantada por uma visão funcionalista, onde o que importa é somente como esse documento escrito pode facilitar a realização de um produto. O roteiro se torna um refém de seu próprio reino: sua escrita específica não é digna de leitura, mas sim de apagamento. Pensamos dessa maneira, pois Carrière e Bonitzer (1996) propõem que

A “escrita” do roteiro (“escrita” é uma palavra perigosa que é preferível utilizar nesse caso com a prudência das asas) é pois uma escrita específica. [...] Escrita de passagem, de transição, destinada a leitores rarefeitos e parcialmente atentos, dos quais é o guia indispensável, talvez seja, por todas essas razões e pelo próprio fato de sua discrição, sua humildade e desaparecimento próximo, a mais difícil de todas as escritas. (CARRIÈRE e BONITZER, 1996, p. 13)

Ora, mesmo sendo considerada como uma escrita difícil, ainda assim lhe é renegado valor. O próprio Carrière (2006) diz não conseguir perceber como roteiros podem ser avaliados como bons ou ruins, sendo que o que deve ser levado em conta é o resultado, isto é, o filme. Por esse caminho, até o roteirista se torna foco. Não pode ser chamado de escritor, pois é muito mais um cineasta (Carrière e Bonitzer, 1996). Nos perguntamos se o fato de criar imagens, cenas e sons por meio das palavras tira realmente o título de escritor de um roteirista ou reafirma o seu pertencimento ao campo do cinema.

²⁸ Para fins de esclarecimento, optamos por utilizar lagarta ao invés de larva sempre que nos referirmos à metáfora. As traduções dos textos de Jean-Claude Carrière abrem margem para o uso dessas duas palavras.

Acreditamos que nem escritor nem cineasta, o mais correto parece ser vê-lo como o que de fato esse profissional é, um roteirista²⁹.

Vilém Flusser (2011) comenta que roteiristas trabalham num caminho difícil e escorregadio. Por se localizarem num ambiente entre a cultura escrita e a imagética, o autor aponta que esses profissionais sempre escorregam e tendem a cair no lado das imagens. Talvez isto ocorra porque o roteiro é visto como um objeto efêmero que “não é concebido para perdurar, mas para se apagar, para tornar-se outro” (Carrière e Bonitzer, 1996, p. 11). Assim, as palavras se esvaem para que imagens assumam seus lugares. E mesmo Carrière (2006) reconhecendo que os roteiros podem parecer completos em si mesmos, ele ainda defende que essa existência escrita é fadada a encontrar seu fim no filme.

Enxergar o roteiro como um objeto inserido em um processo não é o problema. É preocupante o fato de que a valorização do produto final desse processo acaba anulando todo o trabalho realizado em cima da escrita, dos vários tratamentos, da necessidade de construir um texto claro, conciso e ainda assim com conteúdo. Diferente da política de autores³⁰, propor que roteiros sejam percebidos como obras com potencial para apreciação do público não significa sugerir que roteiristas sejam mais autores que diretores ou qualquer outro profissional. A ideia é justamente o contrário, já que somos favoráveis a perceber um cinema onde o coletivo conta mais do que a manutenção de uma hierarquia que sempre parece valorizar, tanto pelo viés da prática quanto da teoria, um único profissional.

Até concordamos que o roteiro carregue em si toda a potência de ser filme. Entretanto, isso pode jamais acontecer e dizer que o texto se torna, então, obsoleto e inútil é negar também um potencial criativo e artístico contido ali. Carrière (2006) diz que “realizar um filme é verdadeiramente um trabalho de alquimia, de transmutar papel em filme”. Não vemos dessa forma. O uso de termos como transformação, transmutação, metamorfose, acaba reforçando que durante o processo cinematográfico os roteiros se

²⁹ Para nós, roteiristas acabam sendo, no fim das contas, um misto entre escritor e cineasta. Ao usar palavras em prol das imagens, sejam elas virtuais ou reais, essa característica híbrida se reforça. É por isso que não renegamos totalmente nem o “ser escritor” nem o “ser cineasta”, mas reafirmamos a existência do “ser roteirista”.

³⁰ De acordo com Cecília Sayad (2008) a expressão “política de autores” foi criada na década de 50 para estabelecer que “a figura-chave na criação cinematográfica é o diretor – é ele o ‘autor’, mesmo quando trabalha com o *script* de um outro. Produtor, atores, diretor de fotografia, editor, compositor e roteirista ficam relegados ao segundo plano” (p. 15 - 16). Em contraponto, Maras (2009, p. 108) faz uma discussão em torno de alguns autores, como Andrew Sarris e Richard Corliss, que apresentam uma noção do roteirista como autor.

tornam filmes. Para nós, o mais correto é pensar em tradução, assim como Pier Paolo Pasolini (1965).

Ao invés de reforçar essa ideia de transitoriedade, Pasolini acaba trabalhando o roteiro como um objeto que tem um desejo de ser outra coisa, mesmo que isso não se cumpra. Pensar em tradução coloca roteiro e filme como estruturas diferentes, como linguagens que possuem seus próprios códigos. Assim, Pasolini diz que durante a realização de um filme o que acontece é uma tradução da característica dupla dos roteiros, que valorizam a escrita e o visual, para uma linguagem diferente.

Flusser também pensa nessa dualidade dos roteiros, mas de uma maneira bem pessimista. O autor demoniza as imagens e coloca os roteiros como obras que sugam o último sopro de vida da escrita para entregá-lo ao mundo imagético. Flusser crê que “os roteiros são um duplo engano: eles simulam ser textos, quando de fato são programas de imagens” (p. 206). O equívoco vem do fato de que roteiros são textos, inclusive de acordo com as próprias definições de Flusser³¹. Desta forma, podem e devem ser lidos, independentemente da existência ou não de um filme.

Mas Carrière (2006) não crê na possibilidade de leitura dos roteiros para além do ambiente cinematográfico. Segundo o autor, um roteiro é o tipo de escrita que contará com o menor número de leitores e cada um buscará nele aspectos pontuais para a realização de seu trabalho. Para nós, a visão de Carrière (2006) é reducionista e trata o roteiro como uma base narrativa para o filme, algo como um documento essencial (e descartável) para facilitar o trabalho das equipes, mas não para ser apreciado por suas qualidades estéticas. Discordamos, e pensamos que até no momento de enxergar os roteiros como uma etapa de um processo é preciso ir além da taxação funcionalista.

Dizer que “um filme está pronto quando o roteiro tiver evanescido” (Carrière, 2006, p. 148) é o mesmo que falar que as imagens não contêm nada do que foi escrito. É estranho, pois aquilo construído por meio dos aspectos sonoros e visuais está impregnado com as palavras do roteiro. O texto, o escrito, não é apagado. Assim como um roteiro faz alusão a um filme, este também remonta a existência de um roteiro. E o próprio Jean-Claude Carrière, ao lado de Pascal Bonitzer, já afirmou que

comete-se um erro ao julgar que aquilo que chamamos de “a imagem”
independe das palavras. Ao contrário, são as palavras que a habitam, a

³¹ Flusser (2011, p. 63) considera que textos “são tecidos inacabados”, assim como a literatura “é um produto semiacabado”. Tarkovski (1998, p. 86) também afirma que os roteiros são semiacabados. Esse adjetivo significa que estes são escritos feitos para encontrar a sua completude no receptor, ou seja, no leitor. Retornaremos a esse assunto no próximo subtítulo.

conduzem, que lhe dão seu poder e impacto primeiros. Por isso essa coisa de imagens e sons que é um filme tem necessidade de um roteiro, coisa de palavras. (CARRIÈRE e BONITZER, 1996, p. 98)

Precisamos dizer que até aqui trabalhamos com uma ideia de roteiro inserida numa escala industrial. É o *blueprint* que comentamos anteriormente. A noção de transitoriedade, entretanto, tem sido aplicada a todos os tipos de roteiro. Carrière (2006), por exemplo, utiliza vários trechos de roteiristas que nunca filmaram em Hollywood e que não seguem um formato padrão. Isso significa que é preciso refletir também sobre modos de escrita específicos, levando em consideração roteiros que são tomados pela técnica e servem como plantas baixas, os que são escritos como cine-romances, aqueles que evocam sentidos literários, mesmo que sejam taxados de infilmáveis, e até aqueles que nunca se tornaram filmes. O que vale para nós é perceber aspectos que vão além do lugar-comum que é enxergar esse tipo de texto como evanescente e cuja existência é sempre em prol do fazer fílmico, sendo descartado após o fim desse processo. É preciso apreciar o que um roteiro tem a dizer, mesmo que suas palavras nunca tenham se rompido em imagens.

1.3. A estética e a linguagem dos roteiros

Precisamos reforçar que os roteiros são escritos com o pensamento nas imagens. Também não podemos negar que os roteiristas escrevem com o objetivo de que a partir do seu trabalho um filme, ou outro produto audiovisual, seja realizado³². Mesmo se relacionando com o campo das imagens, roteiros não são filmes. Tony Garnett vai além e diz que os roteiros nem deveriam ser considerados como documentos a serem traduzidos para um filme³³.

Então nos deparamos com uma ideia de que o papel em branco não aflige somente o poeta. Ao longo dos anos a escrita de um roteiro se tornou um processo necessário e muitas vezes mais complicado do que parece. *Adaptação*, filme de 2001 escrito por Charlie Kaufman e dirigido por Spike Jonze, retrata bem parte das dificuldades

³² Nannicelli (2013) comenta em seu livro sobre o caso dos *scriptfics*. Tratam-se de roteiros escritos a partir do universo de algum filme ou série de TV, são publicados em sites específicos na internet e possuem o único objetivo de serem lidos naquele espaço. Alguns autores trabalham com ideias originais e a proposta se mantém a mesma. O objetivo dos *scriptfics* não é se tornar filme, tanto que Nannicelli (2013) afirma que alguns dos roteiristas rejeitam elementos constitutivos do produto audiovisual em prol das características específicas do roteiro.

³³ Esta informação foi apresentada na Conferência de 2016 da *Screenwriting Research Network*, realizada na University of Leeds, no Reino Unido. O texto completo pode ser lido no seguinte endereço eletrônico: <http://tonygarnett.info/screenplay/>. Acesso em 18 de outubro de 2016.

enfrentadas por um roteirista. É por conta desses entraves narrativos que os manuais foram criados, numa tentativa de facilitar a escrita dos roteiros.

O fazer fílmico se relaciona com o texto no antes, no durante e no depois. Assim, os roteiros existem e não podem ser ignorados. Existem sob roupagens diferentes. Muitas são bem particulares de seus autores, já outras são massificadas ou mesmo industrialmente padronizadas. Pensar o roteiro como um texto lido além das fronteiras cinematográficas da imagem é compreender que existe público para isso. Se uma obra depende de um leitor, espectador ou observador para validá-la, por que não tratar o roteiro como um objeto que independe do filme para existir? Vimos no primeiro capítulo que desde o início do cinema textos cinematográficos são publicados em catálogos, revistas e folhetins. Eles também apareceram em livros e agora possuem suas próprias edições, sem dividir espaço com manuais e outros textos sobre cinema.

Não cabe a nós aqui definir se os roteiros são literatura, gênero literário ou coisa parecida. O que nos interessa é investigar quais são os pontos específicos desse texto que podem constituir uma linguagem que não é nem literária e nem cinematográfica, apesar de unir aspectos desses dois campos. Se roteiros são escritos pensando em imagens e de fato comunicam esse aspecto visual para a realização de um filme, ainda não encontramos o que o impede de ser considerado como um texto independente daquilo que o sucede.

Quando Syd Field (2009) nos diz que muitos roteiros são escolhidos pelas produtoras com base na aparência do texto no papel, fica claro que existe um caráter estético a ser considerado. Entretanto, essa apreciação estética de um roteiro não acontece apenas por meio da posição das letras na página, se tem mais diálogos que ação ou vice-versa. Essas marcas podem até servir para perceber se quem escreveu é profissional ou amador, como bem aponta Field (2009, p. 30), mas no que tange às percepções sensoriais e experiências estéticas³⁴ com objetos textuais, Maria E. Reicher (2005) acredita que a aparência não é suficiente.

Quando alguém acha que um poema é belo, isso acontece normalmente não porque acha bela a disposição das letras. Se experimentamos ou não um romance como empolgante é totalmente independente das experiências sensoriais que temos durante a sua leitura. A cor e o tamanho da fonte, a diagramação e o formato da página têm importância, no máximo, no sentido de poderem facilitar ou dificultar a percepção sensitiva. (REICHER, 2005, p. 39)

³⁴ Grosso modo, as percepções sensoriais estão ligadas aos sentidos (*ouvir* música, *ver* um quadro, *degustar* uma refeição), enquanto a experiência estética é uma apreciação de um objeto, seja ele artístico ou não, que pode ser tanto positiva quanto negativa. Segundo Reicher (2005), o aspecto sensorial é um elemento essencial para uma experiência estética, mas isto não significa que ele seja obrigatório.

Se trouxermos isso para o roteiro, veremos que a aparência do texto pode até não ser atrativa. A maneira como as palavras ficam dispostas no papel dá ideia de um texto rígido, objetivo e meramente técnico. São cabeçalhos, diálogos com posições bem demarcadas, ações e descrições que vez ou outra utilizam elementos técnicos e formatação de espaçamento, tamanho de letra e recuos já pré-definidos. Mas roteiros não são feitos para serem vistos, a proposta é que eles sejam lidos. É claro que essas questões de ordem meramente fisionômicas de um roteiro acabam interferindo na maneira como um leitor se relaciona com o texto. Entretanto, acreditamos que é a leitura que pode gerar experiência estética, principalmente no caso do roteiro onde a visualidade proposta é bem mais definida que em romances, por exemplo.

Ao dizer que roteiros são escritos para serem lidos, pensamos que é a partir disso que aspectos visuais também são percebidos. Não há outra maneira de notar as imagens construídas num roteiro se ele não for lido. O fato de observar a sua estrutura física não fornece nada a mais que posições de palavras. Assim, a aparência de um roteiro esvaziado de sentido pode até ser correta, mas se não existe a construção de imagens potentes, ou melhor, se as palavras não colaboram para uma visualização daquilo que dizem, não adianta nada ter um formato perfeito.

Ainda assim, acreditamos que parte da especificidade dos roteiros consiste nessa percepção imediata que a aparência sugere. Se vemos um roteiro, sabemos que ele não é um romance, nem uma poesia. Laura Shellhardt (*apud* Ann Igelström, 2014, p. 13) afirma que só dá para considerar um texto como roteiro por conta de seu formato. Concordamos em parte com isso, pois existem roteiros que se apropriam de outros formatos, mas mantêm a mesma função, o que significa que tanto a forma quanto o uso podem ser indicativos de que um texto é um roteiro ou não. Para esclarecer melhor, trazemos abaixo o trecho de uma cena escrita por Guillermo Arriaga no roteiro *Babel*.

29 INT. VOLLEYBALL COURT -- DAY

In an indoor volleyball court with bleachers, several Japanese girls play volleyball. They all compete intensely for the point. There is excitement, but everything occurs quietly.

A player jumps and spikes the ball. Chieko (16), tall, beautiful, with strands of hair painted purple, volleys the ball back up. It reaches one of her teammates who sets up another to spike it.

Chieko's team wins the point. The referee, instead of whistling, lifts up a red flag.

The players congratulate each other silently, in sign language. The only sound we can hear is the parents' clapping as they watch the game from the stands.

Chieko's team serves. Again, the game is heated. A rival player spikes the ball, and it is barely out of bounds. However, the referee, with his red flag, calls the point.

Chieko is upset and goes to argue with him.

CHIEKO
(In sign language)
The ball was out.

REFEREE
(In sign language)
No, it was good.

Chieko gestures violently. One of her teammates goes to calm her down.

TEAMMATE
Let it go.

Chieko breaks loose and approaches the referee.

CHIEKO
That was out.

REFEREE
It was on the line.

Figura 1 - Página do roteiro *Babel*, escrito por Guillermo Arriaga

Não pensemos no que está escrito, mas sim em como as palavras estão dispostas na página. A estória, os personagens, as emoções, sensações, sons e imagens sugeridas não são o foco agora. Somente olhando a posição dos elementos no papel, conseguimos perceber que é um texto bem específico. Não é uma obra literária, um romance, pois os diálogos não são colocados dessa maneira. Apesar de semelhante, também não é uma peça teatral, já que estas se constroem mais pelo diálogo do que pela descrição de ações. Assim, mesmo quem não conhece a forma dos roteiros pode observar essa cena no papel e ao menos notar o que ela não pode ser. E não existe possibilidade de ela ser outra coisa que não um roteiro. Textos acadêmicos não são escritos assim, nem reportagens,

tampouco críticas de cinema³⁵. Caso seguissem o exemplo, estariam se apropriando de uma característica que faz parte do que podemos chamar de estilo de escrita do roteiro³⁶.

Pensando agora no que está no texto, além de sua própria aparência, é possível notar alguns pontos importantes. Inserimos aqui uma página de roteiro. Especificamente a cena 29 do roteiro *Babel*. Percebemos a objetividade com que se pontua o espaço onde os personagens estão, se é um local interno ou externo e se é dia ou noite. Há também uma clara apresentação do que acontece nesse momento, bem como detalhes que colaboram para uma visualização tanto dos personagens quanto da espacialidade em que eles estão inseridos. Guillermo Arriaga sugere até uma paisagem sonora, onde o silêncio e o foco das jogadoras de vôlei parecem realçar o som da bola sendo tocada pelas mãos, caindo no chão e sendo arremessada. O esclarecimento de que as falas são, na verdade sinais, nos permite construir gestos, expressões e até a pensar que se trata de personagens mudos.

Desta maneira, diferente de uma pintura, que pode ser apreciada pelo gesto do olhar, ou de uma música, onde a percepção estética se dá pelo ouvir, um roteiro precisa ser lido para que elementos de estilo e de linguagem possam ser percebidos. Os aspectos físicos do texto também colaboram para o reconhecimento de uma linguagem, mas não podem ser a única fonte para isso. Assim, deixamos para trás a ideia de um texto transitório para que o roteiro possa ser compreendido por aquilo que lhe é específico.

Por detrás dessa carapaça tida como rígida, cujo formato é comumente estabelecido e exigido em diferentes cenários de produção, o roteiro traz consigo elementos específicos da sua escrita. Partimos da ideia de Pier Paolo Pasolini (1965), onde o roteiro é uma estrutura que quer ser outra estrutura. Não se trata de uma metamorfose. O que o autor propõe é que o texto se traduza num filme. Assim, uma mesma estória poderia ser contada tanto numa linguagem de roteiro quanto numa linguagem cinematográfica. Essas duas construções seriam diferentes e cada uma carregaria em si elementos próprios para lidar com a narrativa proposta. Se a ideia aqui é

³⁵ Barbara Korte e Ralf Schneider (2000) comentam rapidamente sobre a apropriação da estrutura do roteiro por outros textos. Na ocasião, eles citam como exemplo o livro *Ulverton*, de Adam Thorpe, onde cada capítulo utiliza um tipo de texto diferente. O último capítulo é escrito como um roteiro. Neste trabalho também apresentamos algumas críticas e estudos do *Chaplin Club* que utilizam a estrutura dos roteiros. Apesar de terem uma função teórica e crítica, esses textos mantêm na escrita a capacidade de gerar a visualização das imagens.

³⁶ Precisamos esclarecer que existem roteiros que também se apropriam da estrutura de outras linguagens, como é o caso de *But no one*, de Su Friedrich, escrito como uma poesia de quinze versos. Apesar de não ter a forma de um roteiro, Nannicelli (2013) reconhece que o texto tem a intenção de funcionar como um roteiro. E isso basta.

de tradução, ao invés de transformação, o roteiro deixa de ser um objeto transitório como defende Jean-Claude Carrière.

Maria E. Reicher (2005) faz considerações pertinentes acerca da tradução, apesar de ser no sentido de reescrita de obras de uma língua para outra. A autora diz que “cada tradução faz que as qualidades sensoriais de um romance mudem em maior ou menor medida. Ainda assim, uma tradução pode ser tão interessante ou entediante [...] quanto o original” (p. 39). Se levarmos isso para uma reflexão do processo entre roteiro e filme, veremos que cada uma das duas instâncias pode ser apreciada de maneira individual, sem prejuízos. As qualidades estéticas contidas no texto não anularão àquelas existentes no filme e vice-versa.

A partir disso, podemos enxergar que a equipe de um filme se torna responsável por essa tradução. O diretor seria uma espécie de maestro e o trabalho seria guiado por sua batuta. Como é apresentado por Maras (2009, p. 112), todo o trabalho do fazer fílmico se constitui numa interpretação do que está no roteiro. Tendo isso em mente, Sergei Eisenstein (1929) comenta que o roteirista coloca no papel o seu próprio conceito de ritmo. Assim que o roteiro é entregue ao diretor, ele se torna responsável por traduzir esse ritmo específico do roteiro para a sua própria linguagem, isto é, a linguagem do filme. Eisenstein (1929) ainda reforça que o diretor precisa encontrar o equivalente visual das expressões literárias de um roteiro e é aí que reside o seu maior trabalho.

Quase sempre os manuais de roteiros proíbem o uso dessas expressões literárias que Eisenstein (1929) comenta. O que autores como Robert McKee e Syd Field têm em mente é que se não pode ser filmado, não deve estar no roteiro. Isso exclui a possibilidade do uso de expressões mais poéticas, ou melhor, de frases e termos que sugerem emoções. O argumento de que “se não há como estar na tela, não deve estar no papel” colabora com a criação de roteiros fracos e vazios. Até concordamos que a objetividade e a clareza são características específicas desse texto, mas negar outras formas de escrita parece ser um incentivo para roteiros insípidos.

Quando Eisenstein (1929) comenta que o diretor traduz a linguagem do roteiro para a linguagem do filme, isso inclui também uma maneira de visualizar as tais expressões literárias. O autor diz que não há limites para a exposição visual dos fatos, mas, talvez, um arranjo literário das palavras no roteiro signifique muito mais para quem lê. O exemplo abaixo é um trecho extraído do roteiro *A árvore da vida*, escrito por Terrence Malick.

She shakes her head. She lets him kiss her, but generally seems unaware of him. She notices nothing; says nothing.

He must be strong. There will be time enough for tears. He grieves for her more than for himself - that she should be stricken in this way, a woman so faithful, kind and upright, who through the whole of her life has denied herself - who has loved the good - given to the poor, comforted the desolate.³⁷

Ao ler o que Malick escreve é possível perceber que a sugestão imagética é bem menor do que a proposta de sentimentos e emoções. Dizer que o personagem deve ser forte abre margem para inúmeras interpretações de como isso pode ser imagem. Não se trata de uma ação, como é o caso da frase “ela o deixa beijá-la” (*she lets him kiss her*). Entretanto, Eisenstein (1929) estava ciente da dificuldade de visualizar estas expressões e ainda assim manteve sua postura, pois “o roteiro estabelece as necessidades emocionais. O diretor providencia uma solução visual. E o roteirista tem direito de apresentar isso em sua própria linguagem” (Eisenstein, 1929, p. 135).

Esses elementos mais subjetivos não são exclusivos do roteiro de Malick. Eles dialogam diretamente com um leitor e, de acordo com Boon (2008), a interpretação desse texto gera automaticamente representações imaginárias. O leitor se conecta com o que está escrito e preenche até a ausência de uma objetividade da escrita. Boon (2008, p. 50) completa dizendo que “esses detalhes textuais, quando filmados, transferem o local da criação subjetiva do leitor para a equipe do filme (e não para o espectador)”³⁸.

Boon (2008) não atribui a subjetividade apenas aos roteiros. O autor acredita que os filmes também possuem essa característica. O que Boon (2008) propõe é que os roteiros, como objetos textuais, são mais simbólicos do que os filmes, mas não menos capazes de significação e não menos dependentes de um visualizador. A única diferença consiste numa variação do nível de subjetividade entre texto e imagem. Assim, o filme se torna um recorte imaginário do roteiro, ou seja, uma interpretação específica do texto. Isso nos remete à afirmação de David Bordwell (2011): “é comum dizer, nesse sentido,

³⁷ Trecho do roteiro de *A árvore da vida*, de Terrence Malick.

³⁸ Tradução livre de: these textual details, once filmed, shift the locus of subjective creation from the reader to the filmmakers (and not to the film audience). (BOON, 2008, p. 50)

que um mesmo roteiro nas mãos de dois diretores diferentes resultará em filmes bem distintos”.

Eisenstein (1929) que pensássemos a frase “*a deathly silence hung in the air*” (em uma tradução nossa, “um silêncio mortal pairava no ar”), do roteiro de *O Encouraçado Potemkin* (1925). De que maneira isso pode ser visualizado? De que forma mostrar uma frase como essa em um possível filme? Para Eisenstein, o roteirista escreve e o diretor pensa qual a melhor imagem, o melhor plano, ângulo, movimento de câmera, para suprir essa descrição abstrata.

Acreditamos que ao dizer isso, Eisenstein (1929) está propondo que os roteiros possam ser vistos como textos de linguagem própria. Mesmo que ele defenda uma certa influência literária, por conta dessas expressões, ele demarca roteiro e filme como instâncias diferentes, duas maneiras de se contar uma mesma estória. Com isso, Eisenstein (1929) se opõe ao modelo padronizado de escrita de roteiros. Ele assume uma posição de que os números, os detalhes e a objetividade do texto no *Master Scenes Format* é algo prejudicial.

A sugestão de Eisenstein é que os roteiros se prendam menos à fórmula e às características padronizadas. Se trata de um modo diferente de escrever roteiros, ainda no limiar entre imagem e palavra, mas sem tanta precisão e objetividade. E até mesmo com menor grau de importância do texto como documento para a produção. Muitos roteiros já foram escritos dessa forma, valorizando aspectos narrativos e literários em detrimento de textos mais técnicos. Parte dos autores que seguiram por esse caminho eram oriundos da literatura, como Marguerite Duras e Alain Robbe-Grillet³⁹.

De acordo com Pablo Gonçalves (2015), esses escritores da década de 50, numa Europa pós-guerra, viam no cinema uma espécie de refúgio. A busca pelas imagens era constante e a necessidade de um abandono provisório da literatura se tornou real. Gonçalves comenta que nesse processo de troca entre o literário e o cinematográfico os gestos de escrita desses autores puderam ser reinventados e redescobertos.

³⁹ Além destes, Pablo Gonçalves (2015) apresenta outros quatro escritores (Peter Weiss, Samuel Beckett, Pier Paolo Pasolini e George Pérec) que se dedicaram tanto à literatura quanto ao cinema. Mais do que isso, havia um “compartilhamento de gestos de escrita, de formas, de linguagem e de projetos estético-políticos comuns” (p. 128). Estes autores se encontravam numa fronteira entre a palavra e a imagem, entre o literário e o cinematográfico e viram na escrita de roteiros um abrigo seguro para suas propostas. Nesse sentido, talvez o roteiro possa até ser visto como um dos aspectos do cinema que funciona como refúgio da escrita, que é a busca apresentada por Gonçalves (2015) no título e ao longo de sua pesquisa.

Como se fosse preciso interromper a escrita com a máquina de escrever para descobrir novas formas de inscrição do e com o mundo ao redor. Como se fosse necessária uma pausa da pena em riste para uma renovação da subjetividade frente ao contexto sensível, tecnológico e expressivo característico e cotidiano do cinema e da literatura moderna. (GONÇALO, 2015, p. 129)

Então, os roteiros se tornam espaço para experimentação, assim como os textos utilizados no início do século XX. Para Gonçalves (2015), é desse modo que os escritores buscavam escrever, como experiências, como espectadores que buscavam em seus roteiros, livros, filmes, manter uma relação entre a palavra e a imagem, quase sempre permeada pelo cinema. É interessante notar que nesse momento de escrita o roteiro reforça a ideia de refúgio que Gonçalves (2015) sugere.

Nesse cenário, os roteiros também se localizam nas fronteiras entre o desejo pelo escrito e o desejo pelo cinematográfico. É o espaço limítrofe e tênue onde esses escritores se inserem e

simplesmente escrevem; escrevem com, por dentro, contra e cotejando outras mídias e nesse ir e vir começam a tratar a escrita, ela mesma, como uma mídia. Quando escrevem, de forma literária e mais tradicional, buscam – em várias instâncias – imagens e singelos instantes cinematográficos. (GONÇALO, 2015, p. 132)

De acordo com Gonçalves (2015), o caminho dessa escrita resulta num pulsar na tela, em tornar-se visível e não mais implícita, como Gláucia Davino (2000) sugere. Mesmo que o roteiro desses escritores fuja do padrão industrial, existe uma construção de ritmo que já acontece no momento da escrita. Ritmo este que é criado com palavras e, caso o filme venha a acontecer, é ressignificado para a linguagem cinematográfica. Nesse processo que coloca em diálogo livros, roteiros, filmes, Gonçalves (2015) diz que a escrita já não se restringe à página e “mais do que transposições, há traduções entre mídias, novos jogos entre linguagens, novos manejos entre musas e mídias, prenes de ruídos e reescritas” (p. 138).

Enquanto consideramos válidas as experiências de escritores como Marguerite Duras, Pier Paolo Pasolini e os demais citados, Flusser (2011) acredita que se trata de uma grande traição. O autor defende que escrever roteiros é colocar o pensamento em prol das imagens, o que é uma fraude perante o espírito da escrita. Pois,

Roteiros são o modo como aqueles que escrevem abandonam os navios que estão afundando. [...] Quem escreve roteiros rendeu-se de corpo e alma à cultura das imagens. E ela é, do ponto de vista da cultura escrita, o demônio, eles colocam as letras à disposição dele. Eles arrancam as letras do navio da literatura, que está afundando, para sacrificá-las ao diabo das imagens. No sentido genuíno da palavra – que significa pactuar e escrever errado -, vendem sua alma ao demônio. (FLUSSER, 2011, p. 209)

Embora Flusser (2011) perceba que os roteiros são textos híbridos, ele defende com afinco a supremacia do escrito perante o imagético. Discordamos da maneira como ele diz que os roteiros se vendem ao “diabo das imagens”, pois não há um abandono da escrita, tampouco da literatura. Escrever roteiros não é se render aos filmes, mas sim propor que aquelas palavras colocadas no papel possam ser reescritas noutra linguagem.

Essa não é uma regra específica de roteiros escritos como peças literárias, semelhantes a esses da década de 50. Escrever num formato industrial, padronizado e cheio de regras pode até ser mais difícil, já que a possibilidade de uso de expressões literárias é restringida por cobranças de mais objetividade no texto, a fim de atender as demandas da produção. Nesse caminho, os roteiros se tornam engessados, realmente assumem funções apenas no set e até serem esquecidos sob a lápide entalhada com “aqui jaz um programa transitório de imagens” é mera questão de tempo.

Uma maneira de subverter essa rigidez dos roteiros no *Master Scenes Format* parece ser brincar com o modo de criar imagens e de contar as ações da estória. Ao unir elementos objetivos e subjetivos, o roteiro ganha força em dimensões além da facilitação de uma produção. Boon (2008) diz que elementos técnicos, como a definição de planos e ângulos de câmera, não são necessários em um roteiro para que os aspectos visuais sejam percebidos. Para o autor, é preciso que as cenas contenham emoção suficiente e acreditamos que a maleabilidade das palavras e das formas colabora para o alcance disso.

A proposta de Maras (2009) é que os roteiristas possam desafiar a estética padrão dos roteiros. Trata-se de buscar novos modos de fazer e de escrever, o que segundo o autor colaboraria para que outros meios de pensar a produção também existissem. Maras (2009) acredita que esses modos alternativos de roteirizar vão além da ideia de *blueprint*. Mais do que auxiliar essa mudança na maneira como se produz filmes, a construção de particularidades nos roteiros marcaria estilos específicos de cada autor.

Quando falamos de estilo temos em mente elementos que não se restringem à aparência do roteiro, à maneira como cenas e diálogos estão dispostos na página, e aspectos semelhantes. Igelström (2014) afirma que o estilo de escrita varia bastante entre os roteiristas. Por meio das palavras cria-se uma personalidade textual, ou como diz Gary Davis (*apud* Igelström, p. 22), um tom e um timbre específico de cada roteiro. Durante a realização de um filme, estas particularidades atravessam as bordas do papel e se alojam nas imagens pensadas pelo diretor e sua equipe, a partir da visualização pretendida pelo roteirista (Igelström, 2014, p. 22).

O roteiro *Enter the Void*, escrito por Gaspar Noe, trabalha bem essa subversão da estrutura padronizada. Como podemos ver abaixo, a maneira como o roteirista utiliza os cabeçalhos e posiciona os diálogos difere bastante do *Master Scenes Format*.

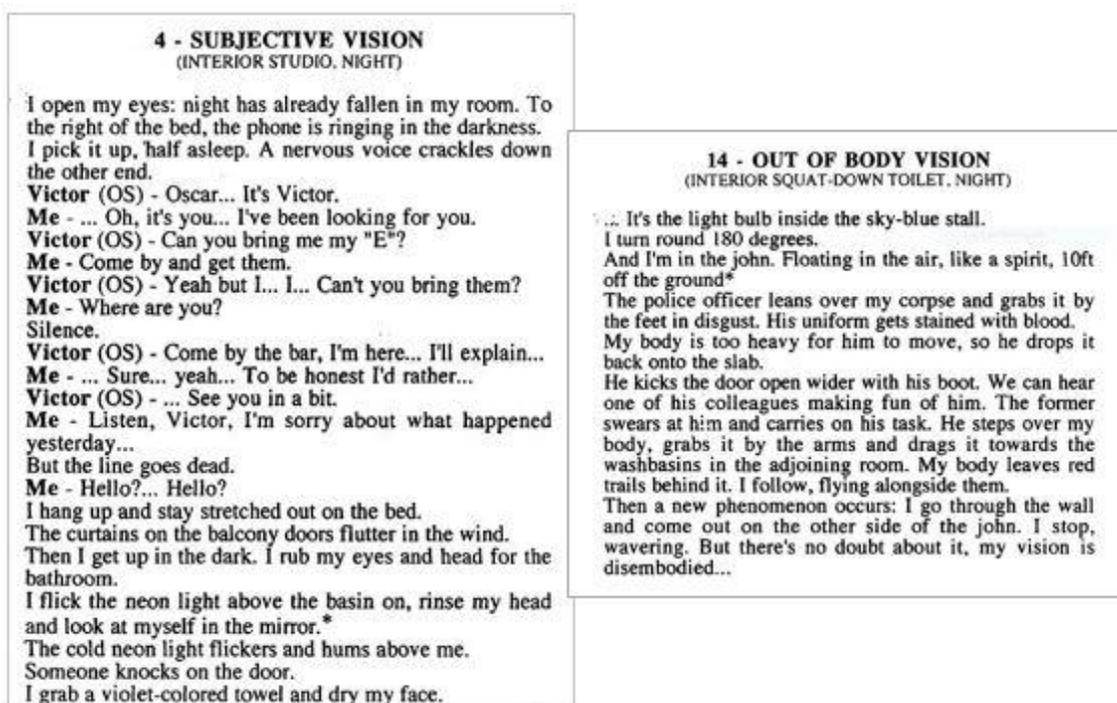


Figura 2 - Trechos do roteiro *Enter the void*, escrito por Gaspar Noe

Antes mesmo de definir o local onde a cena acontece, Gaspar Noe dá indicações ao leitor sobre a maneira como ele deve visualizar o espaço e os personagens. É uma visão subjetiva? Um *flashback*? Uma visão fora do corpo do personagem? Nesse caso, os diálogos saem da posição central e assumem a lateral da página, relembrando o modo como é feito na literatura, exceto pela presença do nome de quem fala.

Mais do que essas alterações, chama atenção que o roteiro seja todo escrito em primeira pessoa. Somos avisados sobre isso logo no início, “Para transmitir o viés cinematográfico, o roteiro foi escrito na primeira pessoa, pois uso do ‘eu’ é melhor para descrever as ações dos personagens percebidas por Oscar, e depois o espectador”⁴⁰. Muitos manuais denunciam o uso das expressões “nós vemos”, “nós ouvimos”, como se

⁴⁰ Tradução livre de: In order to transmit the cinematic bias, the screenplay has been written in the first, as the use of “I” is better for describing actions of the characters as perceived by Oscar, thus the spectator.

isso prejudicasse a visualização das imagens de um roteiro. O fato é que o uso da primeira pessoa, tanto no singular quanto no plural, não atrapalha a relação entre leitor e texto.

Gaspar Noe cria um espaço único entre o personagem que narra e a pessoa que lê. Isso se deve em grande parte às descrições feitas em primeira pessoa. A maneira como certos detalhes visuais, sonoros e emocionais são colocados no papel trazem a sensação de que fazemos parte daquilo de alguma forma. Obviamente, não somos personagens, porém, nos tornamos próximos da estória contada no roteiro, das imagens sugeridas, das ações e sensações. Essa relação se constrói de maneira tão forte que nem as notas do diretor, colocadas no rodapé, são prejudiciais para a fluidez da leitura.

Nesse caminho, outro bom exemplo é *The tree of life*, citado anteriormente. Apesar de acreditarmos que os objetivos de Gaspar Noe e Terrence Malick sejam parecidos, *Enter the Void* traz modificações no formato *Master Scenes*, enquanto o roteiro de Malick segue o máximo possível aquilo que os manuais dizem. O que nos chama atenção nesse caso é que logo no início Malick propõe que o leitor se identifique com a estória contada ali. Num prefácio, ele diz: “O ‘eu’ que fala nessa estória não é o autor. Em vez disso, ele espera que você possa ver a si mesmo nesse ‘eu’ e entenda a estória como se fosse sua”⁴¹.

O roteiro de Malick traz um tom poético em sua escrita. Os elementos subjetivos e objetivos se mesclam de maneira muito natural e aprazível a quem lê. O roteirista transmite ao leitor mais do que imagens, mas também sensações e emoções dos personagens. Realmente nos vemos nesse “eu” que fala no texto, mesmo que algumas situações não sejam tão próximas a nós. No trecho que utilizamos anteriormente é possível perceber a capacidade de tornar elementos abstratos tão palpáveis à nossa percepção.

Mais do que pensar numa maneira de transformar o formato em prol de sua estória, Malick utiliza da descrição das ações para subverter aquilo dito nos manuais. Escrever da maneira como ele escreve, com vários elementos “infiláveis”, é quase um crime para alguns desses gurus de roteiro⁴². Como gravar que o personagem *deve* ser forte? De que maneira filmar os pensamentos que aparecem no texto? Isto não parece ser uma

⁴¹ The ‘I’ who speaks in this story is not the author. Rather, he hopes that you might see yourself in this ‘I’ and understand this story as your own”.

⁴² Dá-se o nome de gurus de roteiro àqueles autores que se dedicam a escrever livros que ajudam os roteiristas, principalmente os iniciantes.

preocupação de Malick e acreditamos que não é apenas porque o filme seria dirigido por ele.

Notamos que quando o roteiro traz esses elementos subjetivos existe uma preocupação que vai além do pensamento na câmera. Há uma formulação de ideias, ações, sensações, emoções, que fomenta a visualização do leitor⁴³. Colabora também com o processo de criação dos atores (Boon, 2008), pois existe sentimento ali, existem ações internas que dão profundidade aos personagens. Mesmo que essas indicações não tenham uma formulação imagética clara, mesmo que nem sequer apareçam na tela, elas estão ali no roteiro e dão essa ideia de que o texto é um meio diferente do filme para se contar uma história. E é claro que a opção de usar ou não tais elementos varia de roteirista para roteirista. Escrever que algo só fará sucesso se seguir um modelo específico é reforçar padrões aos quais o roteiro não pode ficar restrito.

Enquanto o estilo desses roteiristas traz diferenças na estrutura, nos modos de narrar e nas descrições de cena, Charlie Kaufman é reconhecido por uma construção de um universo particular em seus roteiros. Segundo Cecília Sayad (2008, p. 29) a assinatura de Kaufman “é detectada na predominância de temas, imagens e estruturas narrativas” que perpassam os seus roteiros. São pontos bem específicos e que mesmo seguindo a formatação padrão acabam dando origem à filmes que potencializam essas criações do roteiro.

Pensando mais no filme do que no roteiro, Sayad (2008, p. 46) afirma que o “não-realismo das imagens se deve ao caráter subjetivo das narrativas”. Seguindo isso, a autora defende que são essas questões de ordem narrativa e temática que conseguem construir um estilo específico de cada roteirista. Essa crença parece ser fundamentada com base no filme finalizado, enquanto grande parte dessas construções já se dá nos próprios textos. Mas nesse caso específico, o reconhecimento do Kaufman roteirista só foi possível graças ao sucesso dos filmes feitos a partir de seus roteiros. Somente assim o universo *kaufmaniano* pôde vir à tona.

Os roteiristas possuem em suas mãos a capacidade de escolher qual o estilo de seus roteiros. Serão eles seguidores fieis das estruturas padrões? O texto utilizará o *Master Scenes Format*, mas também trará elementos literários? A ideia será semelhante à dos escritores da década de 50, com o roteiro sendo “um primeiro esboço, criativo e imaginário do filme” (Gonçalo, 2015, p. 137)?

⁴³ Entender os profissionais da equipe do filme como leitores também ajuda a perceber que esses elementos tem o intuito de fazer todo mundo sentir o mesmo filme, ao invés de apenas ver.

Essa liberdade existe no processo de escrita de roteiros, mesmo que muitas vezes se acredite que o melhor é utilizar as fórmulas já repetidas. A ideia passada pelos manuais reforça uma noção de sucesso baseada na manutenção de um formato. O que precisamos ter em mente é que um bom roteiro é construído também a partir de um bom estilo de escrita, o que de acordo com Field (2009) tem muito a ver com a maneira como o roteirista coloca as palavras no papel. Outro ponto importante é que “um bom roteiro deveria conter determinados elementos conceituais comuns à forma textual chamada roteiro” (Field, 2009, p. 23). É estrutura, mas ao mesmo tempo é pensar em diferentes formas de fazer esse texto ir além do estereótipo “escrito para ser filme” ou “escrita descartável”. Afinal,

Como encarar o roteiro? Um rascunho? Uma receita? Um esboço? Todos esses rótulos sugerem algo anterior ao objeto real – o filme – e descartável. Mas por que não pensar no roteiro como algo que se sustenta por si só? Afinal, há filmes sem roteiro, mas também há roteiros – alguns escritos por respeitados autores – que nunca se converteram em filmes. (BORDWELL, 2011)

Assim como Boon (2008, p. 10), acreditamos que “se o roteiro é produzido ou não (leia-se: realizado) é uma questão de consequência, não a necessidade”. Essa afirmação permite que olhemos esses textos além de seus aspectos mais rígidos. Ou melhor, nos ajuda a reconhecer que essas características de um roteiro são, aos olhos de Pasolini, elementos estilísticos. Mas, “como julgar os méritos estéticos de um roteiro se o filme é sempre o privilegiado?” (Boon, 2008, p. 45).

Precisamos entender que quando roteiro e filme são colocados lado a lado quase sempre se retira do primeiro a capacidade de ser lido e analisado como algo que independe daquilo que o sucede. A isso, dá-se o nome de privilégio da permanência, ou como o site *Screenplayology* especifica: mito da permanência do filme⁴⁴. Essa ideia é sempre posta em comparação com o texto teatral e a própria performance no palco, dando a entender que nesse caso o escrito é permanente, pois várias peças podem ser desenvolvidas a partir dele. Quando se chega ao cinema, o roteiro é descreditado por suas constantes alterações e mesmo em sua versão final, o que importa é o filme que se origina disso.

O aspecto fluido dos roteiros desconsidera a noção de permanência e busca reconhecer em cada gesto de reescrita o seu valor. É possível notar por meio de Boon (2008) que há uma dúvida constante no estudo dos roteiros: qual é o texto autoritário?

⁴⁴ A discussão que o site levanta é que nem mesmo o filme pode ser enxergado como algo permanente. Ao citar exemplos antigos e mais recentes, ele chega à conclusão de que existe um ponto da escrita de roteiros onde mais nenhuma alteração é feita, enquanto nos filmes o potencial de alteração nunca morre. O site afirma isso levando em consideração que existem modificações significativas entre a exibição de filmes no cinema, a sua versão para TV, para o DVD e até mesmo para outras plataformas.

Qual versão deve ser estudada? Pensando justamente nesse problema, Igelström (2014) aponta que cada um dos tratamentos escrito pelo roteirista é digno de estudo⁴⁵. Isto nos leva a concordar com Boon (2008, p. 41) quando ele afirma que “a versão do roteiro que devemos examinar é aquela que se adequar melhor à nossa pesquisa”. Ou seja, cabe ao pesquisador fazer essa escolha dentre os tratamentos de um mesmo roteiro.

É preciso esclarecer que enxergar o roteiro como um texto em fluxo não se aproxima da ideia de transitoriedade. O que Igelström (2014) e Boon (2008) propõem é que cada tratamento de um roteiro seja percebido como algo novo, que possui uma importância e um porquê dentro do processo. A reescrita do texto não significa o apagamento do que foi feito anteriormente. Por isso, é necessário ter em mente que

Textos autoritários tornam o trabalho de um pesquisador mais fácil, mas eles não necessariamente refletem a verdade ou aperfeiçoam o conhecimento. O roteiro intermediário, com várias versões, oferece um campo rico para estudo crítico. Em alguns casos, um tratamento específico servirá melhor à proposta do pesquisador. Em outros, a comparação entre tratamentos pode ser mais frutífera. [...] Não importa qual a metodologia escolhida, esse aspecto único do roteiro deveria ser visto como um convite, não um bloqueio. (Screenplayology)

Esse convite se estende ao reconhecimento de que roteiros, mesmo os que nunca deram origem a um filme⁴⁶, possuem um estilo próprio. Para Pasolini, esses elementos estilísticos vão além da narrativa e abarcam a técnica e a objetividade empregadas na escrita, bem como o que ele chama de aspereza e grosseria das palavras⁴⁷. Nesse caminho, a própria ideia de que os roteiros são obras incompletas é encarada como um traço inato. Por conta desses elementos específicos, acreditamos que o roteiro possui um potencial de leitura que vai além da realização cinematográfica.

A respeito dos leitores de roteiros, Pasolini crê que eles são cúmplices dos roteiristas. Diz-se isso pois quem lê é convidado a preencher os espaços vazios desses textos, como afirma André Soares Vieira (2016). Pensando nessa relação, Ronald Geerts (2014) diz que o roteiro deve ser escrito para guiar a imaginação do leitor⁴⁸ e não a câmera

⁴⁵ De acordo com o site *Screenplayology*, é Claudia Sternberg quem desenvolve esse pensamento, por meio da Teoria das Versões, onde ela aponta que levar em consideração o estudo de cada um dos tratamentos é uma maneira de reconhecer esse caráter fluido como um traço inerente à arte de escrever roteiros.

⁴⁶ Aqui incluímos roteiros engavetados, lançados em livros, publicados em sites eletrônicos ou mesmo em revistas, como era comum no século passado.

⁴⁷ Reforçamos que a escrita de roteiros é uma ação muito específica e variável entre os roteiristas. Nem todos seguem o formato *Master Scenes*, nem todos são textos rígidos e dotados dessa objetividade. Ao invés de generalizar, é fundamental compreender que, assim como demais detalhes de uma produção, o roteiro se adequa àquilo que o projeto pede.

⁴⁸ Acreditamos que qualquer pessoa, ligada ou não ao cinema, é um leitor em potencial dos roteiros.

do diretor, principalmente porque roteiros são mais do que *blueprints* e dependem de sua linguagem evocativa e da interpretação de quem lê para gerar significado⁴⁹. Isto significa que em alguma medida o filme é uma interpretação do roteiro⁵⁰.

Pensando no movimento de escrita como algo incessante e interminável, Maurice Blanchot (1987, p. 13) crê que uma obra só é obra quando se torna a intimidade de alguém que a escreve e de alguém que a lê. Se trouxermos essa característica para nosso contexto, é possível perceber que o roteiro se constrói e reconstrói como uma obra a todo o momento. Em cada um dos tratamentos existe a leitura, pois é fundamental que os membros da equipe conheçam o que está no papel. O gesto de escrever e reescrever funciona não somente como uma melhoria da estrutura narrativa, mas também como uma forma de aperfeiçoar a visualização das imagens para que todos, do roteirista ao editor, possam ver o mesmo filme.

Se retirarmos o roteiro do processo de criação de um filme e colocá-lo diante de um leitor, cremos que é perfeitamente possível a existência da intimidade proposta por Blanchot (1987), mesmo que a leitura seja feita por alguém completamente distante do cinema. Para nós, os roteiros podem ser vistos como textos genuínos, de acordo com as características propostas por Flusser (2012). O autor diz que “o texto não ‘tem’ destino, ele ‘é’ um destino. Em outras palavras: o texto é ‘pleno’ de significados, e essa completude é atingida por cada leitor de maneira própria” (Flusser, 2012, p. 64). Roteiros podem ser evidenciados por sua incerteza e dubiedade, por serem semiacabados, pelo uso ou pela recusa de fórmulas fechadas⁵¹, mas defendemos que eles não fiquem restritos a uma ideia transitória, tampouco que sejam vistos como meros acessórios de um filme por vir ou de uma noção que refuta o encontro desses textos com leitores.

É também admitido que o fundamento literário dessa nova arte, o roteiro, é tão específico e independente quanto o texto teatral. O roteiro não é mais um acessório técnico, nem um andaime que é retirado quando a casa é construída, mas uma forma literária digna da caneta dos poetas, uma forma literária que pode até ser publicada como livro e lida desta maneira. É claro que os roteiros

⁴⁹ Pautado nisso, o autor apresenta uma ideia do roteiro como uma escrita performativa e transmídia, que pode tanto servir ao filme quanto ser enxergada de maneira autônoma.

⁵⁰ Seguindo o que Geerts (2014) afirma, pensamos que essa ideia pode ser reforçada ao perceber que ontologicamente roteiro e filmes são instâncias diferentes, mesmo que muitas vezes uma se refira à outra. Com base nisso, estas duas linguagens são possibilidades diferentes para a existência de uma mesma estória.

⁵¹ Retiramos essas características do seguinte argumento de Vieira (2016, p. 28): “a escritura vem evidenciar a incerteza, a dubiedade, os artifícios de criação, evitando fórmulas fechadas e prontas em favor de um texto aberto, ambíguo, esburacado em sua essência, produzido ao longo de sua leitura e, portanto, inacabado e infinito”.

podem ser bons ou ruins, como qualquer outra peça literária, mas não há nada que os impeça de serem obras-primas literárias.⁵² (BALÁZS, 1952, P. 246)

A respeito dos roteiros publicados como livros, Korte e Schneider (2000, p. 104-105) afirmam que trata-se de um fenômeno crescente e contemporâneo. Mesmo que no século passado essa prática fosse comum, por meio das publicações em catálogos e revistas, o que acontece agora é algo muito particular. Os roteiros podem ser lidos em exemplares destinados unicamente a eles, o que prova o espaço existente para a leitura dessas obras⁵³. O leitor pode chegar aos roteiros pelo sucesso dos filmes, pela curiosidade de conhecer um roteiro de cinema ou pelo puro interesse da leitura. Também podem ter acesso às publicações físicas e online, àquelas que possuem editora e às que são feitas de maneira independente (ou clandestina). O que mais vale nisso tudo é perceber, num sentido inverso, que se a oferta está aumentando é porque a demanda também cresce. Assim, acreditamos que a grande quantidade de sites especializados em disponibilizar roteiros prova que há uma procura por esses textos.

Infelizmente, quase não há roteiros brasileiros publicados na internet, tampouco em versões físicas. A regra do mercado é que as produtoras acabam se tornando donas desses textos, mesmo que os roteiristas ainda possuam a maior parte dos direitos autorais. Assim, destacamos a *Coleção Aplauso*, que em 2010 publicou alguns roteiros, todos com filmes já lançados naquela época. Existem também roteiros que foram publicados de maneira mais pontual, como *Capitu*, escrito por Paulo Emílio Sales Gomes e Lygia Fagundes Telles. Além destes, ainda é possível encontrar a publicação online de alguns roteiros brasileiros famosos, como *Cidade de Deus*, escrito por Bráulio Mantovani e indicado ao Oscar de Melhor Roteiro Adaptado, e também de trechos de diversas obras audiovisuais. Atribuímos essa ocultação dos roteiros brasileiros à ausência de preocupação com o texto dentro do mercado cinematográfico nacional.

Se não existe uma arte do roteiro, a razão é, pelo menos em parte, a ausência de um corpo teórico e prático pelo qual ele pode ser aprendido. Não existe nenhuma biblioteca disponível de literatura do roteiro, porque os roteiros

⁵² Tradução livre de: Today this is scarcely ever questioned and it is also admitted that the literary foundation of the new art, the script, is just as much a specific, independent literary form as the written stage play. The script is no longer a technical accessory, not a scaffolding which is taken away once the house is built, but a literary form worthy of the pen of poets, a literary form which may even be published in book form and read as such. Of course scripts can be good or bad, like any other literary work, but there is nothing to prevent them from being literary masterpieces. (BALÁZS, 1952, P. 246)

⁵³ É o caso de *The Proust Screenplay*, escrito por Harold Pinter. Existem roteiros não filmados que são publicados como *e-books*, grande parte deles lançada pela Amazon e escrito por roteiristas que buscam preservar os direitos autorais de seus textos e divulgar o seu trabalho (a respeito disso, indicamos a leitura da seguinte página: <https://studios.amazon.com/discussions/TxD1KYNYFZ4UTZ>).

pertencem aos estúdios, e eles só os mostrarão dentro de suas paredes protegidas. Não há uma opinião crítica, pois não existem críticos de roteiros; somente existem críticos de filmes como entretenimento, e a maioria desses não entende nada dos meios pelos quais o filme é criado [...]. (CHANDLER, 1945)

O trecho acima foi extraído do texto *Writers in Hollywood*, escrito por Raymond Chandler em 1945. O autor aponta alguns problemas que contribuía para a não valorização dos roteiros e roteiristas na indústria cinematográfica americana. Apesar da distância e das particularidades de cada lugar, acreditamos que parte das razões apresentadas por Chandler cabem perfeitamente na realidade brasileira. No geral, esses aspectos remontam a questões históricas que fazem parte do percurso dos roteiros dentro da história do cinema.

2. O lugar do roteiro na história do cinema

Se quisermos construir uma discussão pontual sobre os roteiros cinematográficos, é necessário compreender os seus aspectos gerais. Um passo para isso é reconhecer as práticas realizadas nos Estados Unidos logo nos primeiros anos do cinema. Por meio dos modos de produção e da indústria que aos poucos foi se consolidando, temos um material robusto que nos indica como eram os roteiros, tanto estruturalmente, quanto esteticamente, e também de que maneira eles eram utilizados.

Levando em consideração esses modos de produção, Janet Staiger (1985) dividiu os primeiros anos do cinema norte-americano em seis fases⁵⁴: *Cameraman system* (1896 – 1907), *Director system* (1907 – 1909), *Director-unit system* (1909 – 1914), *Central Producer system* (1914 – 1931), *Producer-unit system* (1931 – 1955) e *Package-unit system* (1955 – 1960). Staiger (1985, p. 137) destaca que “as descrições dos modos de produção são generalizações: nenhuma empresa poderia ser considerada um exemplo perfeito do padrão. [...] ocorriam algumas misturas desses sistemas”. Segundo Steven Maras (2009, p. 37), “cada uma dessas fases mapeia um conjunto diferente de condições industriais em que, especialmente para nós, o roteiro, ou a ausência dele, desempenha um papel determinante”⁵⁵.

É importante também reconhecer que os roteiros não são textos restritos a um único lugar. Não são produtos exclusivos dos EUA. Sendo assim, perceber características da escrita cinematográfica em outros lugares é uma ação necessária. Prezando pelo cenário nacional, nos empenhamos em delinear, o máximo possível, qual era o lugar da escrita de roteiros no Brasil das décadas de 1920 e 1930.

2.1. Do silêncio e seus textos (1907 - 1931)

Director system (1907 - 1909)

O cinema não nasceu com a pretensão de ser arte ou de constituir uma linguagem. No princípio tratava-se de experimentações com a nova tecnologia criada e com a vontade

⁵⁴ Optamos por focar a discussão no período compreendido entre 1907 e 1931, o que corresponde a três das fases propostas por Staiger (1985). Apesar de não trabalharmos diretamente os demais modos de produção, faremos comentários pontuais sobre a função do roteiro neles. Destacamos também que Staiger (1985, p. 137) afirma que “as descrições dos modos de produção são generalizações: nenhuma empresa poderia ser considerada um exemplo perfeito do padrão. [...] ocorriam algumas misturas desses sistemas”.

⁵⁵ Tradução livre de: “each of these phases maps onto a differing set of industrial conditions in which, significantly for us, the script, or absence of the script, plays a defining role” (MARAS, 2009, p. 37)

de subverter a estaticidade da fotografia em prol do movimento da vida real. De acordo com Staiger (1985, p. 114), os primeiros filmes se vendiam com base nesse argumento tecnológico e de inovação. No período compreendido entre 1895 e 1907, a fase do *Cameraman system*, prevalecia o uso de imagens do cotidiano⁵⁶ e o objetivo de conquistar o público. Segundo Maras (2009, p. 37), o processo de realização de um filme era concebível por uma só pessoa e não havia separação entre a concepção e a execução.

Tendo em mente esse processo, parece distante para o período o uso de textos elaborados que auxiliassem a criação e, principalmente, a realização dos filmes. Steven Price (2013, p.22) sugere a existência desses escritos como pequenas notas compreensíveis apenas por quem as escreveu. Já Isabelle Raynauld (2005) acredita que no período do *cameraman system* era comum escrever sinopses curtas, respeitando o limite de um parágrafo e a necessidade de um título. Isso nos leva a pensar que a transformação do roteiro em um texto com forma e função bem definidas surge como resultado do status comercial que o cinema adquire.

Ao se tornar um meio de entretenimento, o cinema prioriza a realização de filmes narrativos em prol de uma demanda popular. A fase da descoberta e da experiência das imagens em movimento é suplantada pela ideia de indústria que aos poucos domina os EUA da época. Nessa esteira de acontecimentos, o *cameraman system* se enfraquece, pois não suporta uma produção em massa (Staiger, 1985, p. 117), e um novo modelo de produzir filmes surge.

A primeira grande mudança que o *director system* traz é a separação das funções entre quem dirige e quem fotografa o filme (Staiger, 1985, p. 118). O diretor assume a função de gerir a realização do filme, algo semelhante ao que já acontecia no teatro (Price, 2013; Staiger, 1985). Isto representa o início de uma divisão e de uma organização do trabalho de pensar e executar os filmes.

Diferente do modo anterior de produção, aqui o cinema é enxergado como um produto de entretenimento que possui valor econômico. Grande parte disso se dá em

⁵⁶ Segundo Janet Staiger (IN: Bordwell *et al*, 1985), eram realizados cinco tipos de filmes nesse período: os que usavam as cenas dos *vaudevilles*, como danças, cenas de comédia e outros; os narrativos, com gêneros, histórias e outras características próprias, criados para alcançar um maior público; aqueles que Staiger nomeia como *scenics*, que retratam cenas corriqueiras de funcionários saindo da fábrica, um bebê comendo e ações similares; assim como o anterior, os *topicals* tratavam de cenas comuns, com um apreço maior pela atualidade dos eventos filmados, geralmente funerais, incêndios e conflitos armados, por exemplo; por fim, os filmes que usavam da própria tecnologia em prol de truques e efeitos que chamassem a atenção do espectador.

decorrência do sucesso dos filmes narrativos que, pouco a pouco, ultrapassaram a realização de experiências com as imagens do cotidiano.

Estima-se que os filmes narrativos abrangiam apenas 12% dos filmes feitos em 1900, mas em 1908 já chegavam a 96%, sendo que a quantidade de filmes sobre o cotidiano superava o número de filmes narrativos até 1906.⁵⁷ (PRICE, 2013, p. 23)

No início, essa lacuna das obras narrativas era preenchida com histórias oriundas de artigos jornalísticos, peças teatrais, textos literários, charges e outras fontes textuais que servissem de base para a produção do filme (Norman, 2008). Apesar de sugerirem imagens e, em certa medida, orientarem a realização, Price (2013) considera esses textos como fontes, mais precisamente roteiros acidentais. Isto porque é o aumento dessa demanda pelos filmes narrativos e a segmentação rudimentar entre funções que abre espaço para uma escrita específica do cinema. Mais que isso: Staiger (1985) afirma que é a divisão entre a concepção e a execução que delimita o espaço de escrita dos roteiros.

Os estúdios necessitavam cada vez mais de histórias originais, narrativas que pudessem suprir a expectativa do público, que já não queria a simplicidade dos primeiros filmes. Então, era comum abrir as portas para roteiristas *freelancers* ou mesmo autores de teatro, romance e textos jornalísticos (Norman, 2008; Price, 2013). Se tornou comum, por exemplo, os concursos de roteiros que deram origem à chamada *scenario fever*⁵⁸, uma espécie de busca das produtoras por boas e novas histórias, já que o cinema estava saturado de adaptações (Price, 2013, p. 52-53).

Staiger (1985) aponta que muitas vezes as próprias produtoras convidavam escritores que pudessem colaborar com novas ideias, mesmo que estas fossem simples sinopses. A autora frisa que poucos escritores tinham o conhecimento necessário para escrever as histórias diretamente no formato de um roteiro. Isto significa que o desenvolvimento desses textos ocorria em duas etapas: “1) selecionar o material e construir um plot, e 2) quebrar o plot em partes para a filmagem” (Staiger, 1985, p. 118).

Sendo assim, é possível perceber que o que realmente importava era a qualidade e a originalidade dessas histórias⁵⁹. Adequar o texto a um formato específico era uma

⁵⁷ Tradução livre de: Narrative films have been estimated to comprise just 12 per cent of films made in 1900, but 96 per cent of films in 1908 with actualités outnumbering narrative films until as late as 1906. (PRICE, 2013, P. 23).

⁵⁸ Numa tradução livre, significa “febre do roteiro”.

⁵⁹ Num artigo publicado em 1916 no jornal *The Evening Independent*, um *scenario editor* (uma espécie de avaliador de roteiros) dizia receber cerca de mil histórias por semana e pouquíssimas eram recomendadas à produtora. A razão para escolher uma obra era basicamente por conta da ideia, pois não importava a maneira como o texto estava escrito e sim o que continha nele. O autor anônimo do artigo

atividade secundária. Por falar em formato, o mais comum da época era trabalhar com os *outlines*. De acordo com Bela Balázs (1952, p. 248), eles eram “meros auxílios técnicos, nada além de listas de cenas e planos para a conveniência do diretor. Eles apenas indicavam a ordem e o que era para estar na imagem, mas não diziam nada sobre como isso seria mostrado”⁶⁰.

Numa tradução literal, *outline* significa esboço, algo que indica a forma de um outro objeto, uma obra em estado inicial, apenas delineada. Nesse período, a função dos roteiros era realmente a de colaborar de maneira eficiente e prática com a realização de um outro produto, os filmes. Os *outlines*, então, traziam as informações de maneira sucinta, geralmente em uma linha, ou pouco mais que isso, com divisões por cena⁶¹, com o objetivo específico de orientar o diretor e demais membros da equipe.

Mesmo sendo comum essa objetividade no trabalho dos departamentos de escrita dos estúdios, Staiger (1985) diz que havia variações até mesmo no formato dos *outlines*. Alguns se mantinham nessa construção textual de poucas e sucintas linhas, enquanto outros partiam para um caminho mais aprofundado da história, que se assemelhava às peças de teatro. Nesse último, o roteiro se completava com uma descrição dos personagens, uma explicação das emoções, algumas instruções de entrada, saída e outras direções da cena, e também alguns diálogos (Staiger, 1985, p. 119).

Quando apresentamos estas características do roteiro não queremos dizer que elas eram padrões e utilizadas por todos os estúdios da época. Trata-se, na verdade, de uma escolha de mostrar o que era mais comum e que melhor se adequava aos modos de produção do período. Sabemos da existência de roteiros mais desenvolvidos do que os *outlines* e que foram escritos antes do *director system*. É o caso de *The great train robbery*, por exemplo, escrito por Edwin S. Porter em 1903, um roteiro de catorze cenas detalhadas, com indicações precisas de ação e até mesmo de planos e ângulos de câmera. Price (2013) cita o caso da produtora AM&B que antes mesmo da popularização dos filmes narrativos já publicava em catálogos roteiros detalhados que garantiam os direitos

dizia que “o maior problema é que a maioria das pessoas tenta contar uma história para o cinema sem manter em mente uma pergunta – isso pode ser filmado?”.

⁶⁰ Tradução livre de: were in fact mere technical aids, nothing but lists of the scenes and shots for the convenience of the director. They merely indicated what was to be in the picture, and in what order but said nothing about how it was to be presented. (BALÁZS, 1952, p. 248)

⁶¹ Price (2013) afirma que nesse período, mesmo com a tentativa de padronização da escrita dos roteiros, não existia distinção entre plano e cena, pois a cena *era* o plano.

autorais do filme⁶². Para nós, os *outlines* não existiam em função da estória, mas tinham o seu uso atrelado ao planejamento e à produção dos filmes, como facilitadores desse processo.

Director-unit system (1909 - 1914)

As transformações ocorridas no início do cinema foram rápidas. Em cerca de vinte anos os filmes conquistaram o seu espaço como uma mídia narrativa popular, o que segundo Kevin Alexander Boon (2008) permitiu que o roteiro ganhasse cada vez mais significado na recém-criada indústria cinematográfica. Boon (2008) também reitera a velocidade com que os roteiros se modificaram nesses primeiros anos. Acreditamos que tanto o aspecto textual quanto o imagético se desenvolveram numa dinâmica de reciprocidade, onde um colaborava para o aperfeiçoamento do outro.

Em prol desse aperfeiçoamento, o *director system* trouxe uma série de novidades que colaboraram para a construção dessa noção de cinema como um meio de entretenimento e uma indústria organizada. Mas, quando a demanda do mercado exibidor aumentou, os estúdios se viram obrigados a ressignificar as práticas do fazer cinematográfico, sendo que muitas delas ainda nem haviam se consolidado. De acordo com Staiger (1985), a dominância de um novo modo de produção aconteceu principalmente por questões econômicas.

Priorizando o aspecto industrial, o *director-unit system* foi responsável por uma divisão mais detalhada, segmentada e hierarquizada da produção cinematográfica (Maras, 2009, p. 38). A necessidade de se produzir mais filmes, como resposta à demanda dos exibidores, fez com que os estúdios buscassem mecanismos mais rápidos para obter seu produto final. Então, se tornou comum que as produtoras tivessem vários diretores e que cada um deles fosse responsável por uma equipe particular de produção (Price, 2013; Staiger, 1985).

Essa ideia de unidades de produção se torna o grande trunfo do *director-unit system*, pois vários filmes poderiam ser gravados ao mesmo tempo sem que a realização de um atrapalhasse a do outro. Isto só foi possível, segundo Staiger (1985, p. 123), por

⁶² Publicar roteiros em catálogos era bastante comum e não servia apenas para impedir que a estória fosse usada em outros filmes. Esses textos eram usados na divulgação e, quando houvesse necessidade, poderiam ser lidos por um narrador antes da exibição, com o intuito de instruir os espectadores à forma correta de compreender a narrativa (Price, 2013). Tal prática foi amplamente utilizada até a criação de categorias exclusivas para garantir os direitos autorais de filmes e, posteriormente, dos roteiros.

conta da expansão do número de trabalhadores, da subdivisão e da separação do conhecimento. A partir disso, as funções dentro do cinema se fundiram em departamentos especializados, o que permitiu o sucesso do uso de equipes particulares dos diretores, economizando tempo e dinheiro na realização dos filmes.

Como as produtoras organizavam o trabalho, o diretor da unidade permaneceu no encargo das funções de produzir, reescrever, dirigir e editar. Geralmente ele mantinha a mesma equipe de produção, de filme para filme, mas agora havia certa combinação, aumento e divisão do trabalho [...]. O que mudou significativamente é que os trabalhadores participavam apenas do trabalho de sua própria unidade ou por períodos em vários filmes, ao invés de participar de todos os filmes do estúdio. [...] Tendo o tempo como a calculadora dos salários, menos pessoas envolvidas pelo menor tempo, menor o custo.⁶³ (STAIGER, 1985, p. 123)

A dominância do *director-unit system* como modo de produção da época também repercutiu na maneira como os roteiros eram escritos e utilizados. Os *outlines* foram superados⁶⁴ por um formato mais detalhado que correspondia às exigências de uma indústria que se aproximava de uma produção em massa e da padronização de suas etapas. Para Staiger (1985), a busca era pela variação mínima entre as produções, o que levaria à uma manutenção da qualidade e do estilo dos filmes de uma mesma produtora, bem como a diminuição do tempo de realização dessas obras. Nesse sentido, era necessário que o roteiro, como um texto criativo e também como um documento de planejamento, fosse melhor desenvolvido.

O formato que melhor supria essas necessidades da produção cinematográfica ficou conhecido como *scenario script*. De acordo com Boon (2008) e Staiger (1985), esse modelo englobava uma série de documentos escritos que iam além do roteiro em si⁶⁵.

Um artigo de 1909 estabelecia um formato padrão para o roteiro: o título, seguido por sua designação de gênero (um drama, uma comédia), uma lista de personagens, uma sinopse da estória de mais ou menos 200 palavras e, em

⁶³ Tradução livre de: As the firms organized the work, the director of the unit remained in charge of the producing, rewriting, directing, and editing functions. Generally, he retained the same production staff with him from film to film, but now there was some combining, haring, and dividing of work [...]. What changes significantly is that the workers in each unit only participated in the work of their unit or only for sections of many films rather than in the production of all the firm's films. [...] With time as the calculator of wages, the fewer people involved for the shortest time, the less the cost. (STAIGER, 1985, p. 123)

⁶⁴ Como a utilização dos roteiros ainda não era unanimidade entre os estúdios e diretores, Staiger (1985) aponta que muitos deles optaram por continuar usando os *outlines*.

⁶⁵ Por esse motivo, identificamos o *scenario script* como um termo guarda-chuva, pois abarca todos os escritos que antecediam a realização do filme, dando ideia de um conjunto de textos que funciona tanto para o aspecto criativo quanto para o planejamento e a organização da produção do filme.

seguida, o cenário com a ação desenvolvida plano por plano, incluindo intertítulos e inserções.⁶⁶ (STAIGER, 1985, p. 126)

Identificamos naquilo que Staiger (1985) diz uma noção de que a existência e a transformação dos roteiros, bem como da indústria cinematográfica no geral, se dá em prol de questões econômicas. Se nesse momento o *scenario script* se mostra o formato ideal, é porque com ele é possível alcançar uma produção eficiente obtendo como resultado um produto de qualidade. Segundo Maras (2009), devido ao aspecto qualitativo dos filmes se tornou uma exigência o desenvolvimento de narrativas coerentes e que se adequassem aos padrões industriais da época.

Esse fator abre espaço para duas constatações: a primeira delas diz respeito à necessidade de uma preparação rigorosa dos filmes (Maras, 2009, p. 38), principalmente por conta do aumento da complexidade de suas narrativas (Price, 2013, p. 23); já a segunda, que identificamos como decorrente da anterior, aponta que com o uso do *scenario script* há uma melhoria no planejamento e no agendamento das gravações que passam a ter a possibilidade de serem feitas fora de ordem⁶⁷ (Staiger, 1985; Maras, 2009). Isto significa que o *scenario* se tornou uma espécie de guia para o filme que ele propõe⁶⁸ (Boon, 2008), com a exceção dos casos em que o uso desse formato não era requerido.

Central producer system (1914 – 1931)

A necessidade de alterar os modos de produção surge, mais uma vez, por conta de questões econômicas. A consolidação dos estúdios cinematográficos e o aumento da duração dos filmes⁶⁹ abriu espaço para o crescimento da figura do produtor dentro do processo de criação (Price, 2013; Staiger, 1985; Maras, 2009). Em prol de facilitar e acelerar a realização dos filmes, esse produtor assumia uma posição central e tinha sempre em mãos um roteiro bastante detalhado, “o *continuity script*, para planejar e orçar o filme

⁶⁶ Tradução livre de: A 1909 trade paper article set out the format for the standard script: the title, followed by its generic designation (a drama, a comedy), the cast of characters, a 200-word-or-less synopsis of the story, and then the scenario, a shot-by-shot account of the action including inter-titles and inserts. (STAIGER, 1985, p. 126)

⁶⁷ Essa opção só se torna possível por conta da divisão do *scenario* em cenas e da ideia de continuidade da narrativa que se constrói em sua estrutura.

⁶⁸ Apesar de Boon (2008) estar analisando o papel do roteiro em um filme específico, acreditamos que a frase pode ser utilizada em um sentido mais abrangente.

⁶⁹ Os filmes saíram de uma média de duração de dezoito minutos para algo em torno de setenta minutos (Maras, 2009, p. 38), o que os tirava do lugar dos curtas-metragens para a nova categoria dos longas (em inglês chamados de *multiple-reel* ou *features*).

inteiro plano por plano antes mesmo de qualquer construção de set, da escolha de equipe, ou da filmagem começar”⁷⁰ (Staiger, 1985, p. 128).

No *central producer system* as divisões de trabalho realizadas nos modos de produção anteriores foram ressaltadas. A existência de equipes responsáveis por trabalhos específicos se tornou mais comum, enquanto o diretor deixa de lado a função de gerenciá-las e assume exclusivamente seu papel criativo em decisões conjuntas com elas. Assim, o produtor tomou esse lugar de organizador e responsável pelas frentes de trabalho que compõem a realização cinematográfica. Levando em consideração que nesse momento os filmes se tornaram mais longos do que costumavam ser, essas segmentações do trabalho colaboraram para que a indústria continuasse a suprir a demanda e, como afirma Maras (2009), até mesmo ofertasse mais do que era pedido.

O aumento dos filmes repercute também na estruturação de um roteiro mais detalhado, o que segundo Staiger (1985) é fundamental para o sucesso do novo modo de produção. O *continuity script* trabalha com uma lógica de divisão em planos, além do uso de grande parte daqueles documentos que o *scenario script* possuía, como a sinopse e a lista de personagens. De acordo com Price (2013, p. 77), esse conjunto de textos tinha a clara função industrial de planejar, orçar e preparar as filmagens. Assim, o roteiro assume um papel central no planejamento dos filmes (Maras, 2009).

É enxergando o roteiro como primeiro passo para a realização dos filmes que a noção de *blueprint*⁷¹ se constrói. A partir do que diz Staiger (1985, p. 128) é possível perceber que o roteiro do período significava muito mais do que contar uma história e dar as indicações para o trabalho do diretor. O *continuity script* circulava entre as equipes e as etapas do processo, garantindo o controle do orçamento e a execução dentro dos padrões de qualidade. Por esse motivo, quando se diz que o roteiro exercia essa função de planta baixa do filme compreende-se que ele criava as bases para que as próximas ações pudessem ser executadas, de maneira que tudo o que viria adiante já estivesse previsto no papel. Acerca disso, Price (2013) observa duas funções do roteiro:

Primeiro, ele representava uma visualização mais específica da ação da maneira como apareceria na tela, antecipando precisamente o número e o tipo

⁷⁰ Maras (2009, p. 90) afirma que a diferença entre o *scenario script*, utilizado no *director-unit system*, e o *continuity script* é básica: “no primeiro, as cenas são listadas como ‘cenas’, enquanto que no último uma ‘cena’ consiste em um número de planos, cada um deles listados no roteiro”.

⁷¹ Em uma tradução literal, *blueprint* significa planta baixa. A metáfora do *blueprint* é bastante discutida dentro dos estudos de roteiros. Alguns autores, como Jean-Claude Carrière, não chegam a usar o termo, mas defendem a mesma ideia de transitoriedade do roteiro e de uma existência sempre em função da produção do filme. Neste trabalho alternaremos o termo *blueprint* com a tradução planta baixa.

de plano e também a duração, por exemplo, para que todos que trabalhavam no filme pudessem entender exatamente o que era requerido durante a produção. Segundo, ele auxiliava os empresários de grandes estúdios a supervisionar e antecipar os orçamentos de um grande número de filmes maiores e mais complexos. Essas funções inevitavelmente levaram à metáfora que se tornou ubíqua: o *continuity* é uma planta baixa para o filme.⁷² (PRICE, 2013, p. 76)

Com o roteiro adquirindo esse status de condutor das ações de produção de um filme, algumas modificações aconteceram no departamento de escrita dos estúdios. Além do crescimento do espaço específico dos roteiros, Staiger (1985) frisa a divisão do departamento em duas áreas: uma responsável pela submissão de novas ideias e outra que cuidaria de adequar esses textos ao formato utilizado pelo estúdio⁷³. Esta segunda área agregava profissionais responsáveis pela escrita de diferentes partes do roteiro. Conforme Price (2013, p. 79) diz, existiam escritores de histórias, continuidade, intertítulos, adaptadores, dentre outros. O que, segundo o autor, permitiu que o roteiro se tornasse um produto de um time de especialistas.

A segmentação do processo de escrita de um roteiro valorizava o aspecto técnico da obra. Nessa perspectiva, Thomas Harper Ince foi um dos principais incentivadores do uso do *continuity script* como peça-chave para a realização dos filmes. Nos estúdios *Inceville* o roteiro se mostrava fundamental por já trazer incorporadas ao texto orientações da ordem da produção e da direção.

Nada menos que um roteiro eficiente. A chave para o método de Ince era o próprio roteiro, sob ele já não era mais um resumo de apenas uma página da narrativa do filme, mas uma planta baixa para toda a produção.⁷⁴ (NORMAN, 2008, p. 49)

Com Ince, os roteiros se tornaram peças detalhadas para a filmagem, deixando para o diretor apenas o papel de executá-los (Boon, 2008, p. 16). A respeito disso, Norman (2008, p. 49-50) afirma que o diretor nunca era um artista, nem deveria se encorajar a

⁷² Tradução livre de: First, it represented a more specific visualisation of the action as it would appear on the screen, precisely anticipating the number and type of shot and the anticipated footage, for example, so that all of those working on the film would understand exactly what was required during production. Second, it assisted powerful studio managers in overseeing and anticipating the budgets of large numbers of longer, more complex feature films. These functions inevitably led to the metaphor that has become ubiquitous: the continuity is a 'blueprint' for the film. (PRICE, 2013, p. 76)

⁷³ Dissemos que aqui o *continuity script* se torna o formato mais comum, porém, é necessário esclarecer que outros formatos alternativos também eram utilizados. Staiger (1985, p. 139) aponta que haviam roteiristas e estúdios que utilizavam somente as sinopses, outros ainda mantinham os *outlines* como formato principal.

⁷⁴ Tradução livre de: No less than efficient screenplay. The key to Ince's method was the screenplay itself, under him no longer simply a one-page précis of the film's narrative but the blueprint for the entire production. (NORMAN, 2008, p. 49)

acrescentar suas próprias ideias ao filme. A proposta de Ince era que as filmagens seguissem exatamente o que estava no papel, não é à toa que ele costumava marcar os roteiros aprovados com o selo “shoot as written” (Norman, 2008; Maras, 2009). Mesmo indicando que a equipe deveria trabalhar prezando a fidelidade ao escrito, Maras (2009, p. 40) observa que as evidências provam o contrário. Ainda assim, o que mais chama atenção no método utilizado por Ince é como o roteiro implica diretamente numa clara separação entre o pensar e o fazer cinematográfico.

2.2. Quando o som chega ao roteiro

No fim da década de 20, o advento do cinema falado obriga os roteiristas, e toda a indústria cinematográfica, a se adequarem aos diálogos que não mais viriam sob a forma dos intertítulos⁷⁵. A presença do som significava muito mais do que um ganho qualitativo para os filmes. O site *Filmmaker IQ*⁷⁶ aponta que com a depressão assolando os EUA a Warner fez uma aposta na nova tecnologia que lhe rendeu grandes lucros. Isto nos leva a perceber que o valor econômico atrelado ao advento sonoro se destacava perante às reivindicações de que “esse desenvolvimento era fatal, que os filmes mudos alcançaram um nível de perfeição emocional assassinado pelo som”⁷⁷ (Norman, 2007, p. 109). Entretanto, já não era possível o retorno: os filmes falados se tornaram necessários para que a indústria cinematográfica não afundasse com a crise⁷⁸.

Os primeiros filmes sonoros, como *The jazz singer* (O cantor de jazz, 1927), tiveram o som incluído na narrativa de forma acidental (Price, 2013). Muitos filmes que haviam sido pensados para o cinema mudo tiveram que se reinventar para agradar ao público que agora desejava ver e também ouvir o que a estória contava. Pensando nos roteiros, Staiger (1985, p. 192) afirma que cada estúdio adaptou os formatos antigos de maneira diferente e, por volta de 1930, foram feitos novos esforços em prol de uma padronização dos roteiros. Tanto Staiger (1985) quanto Price (2013) reforçam que a busca

⁷⁵ Cartelas com texto escrito indicando o que o diálogo da cena anterior e/ou elementos textuais importantes para a narrativa.

⁷⁶ O vídeo produzido pelo *Filmmaker IQ* sobre a história do som no cinema pode ser conferido no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=Ot5IryUt9SM&spfreload=5>. Acesso em: 30 de junho de 2016.

⁷⁷ Tradução livre de: There would be those who claimed this development was fatal, that silent movies had achieved a level of emotional perfection that sound murdered.

⁷⁸ Apesar do período conhecido como *grande depressão* ter se iniciado em 1929, com a quebra da bolsa de valores de Nova Iorque, o cinema já sofria com o esvaziamento de público desde 1927. De acordo com o *Filmmaker IQ*, os filmes falados trouxeram esperança para a indústria cinematográfica e cobriram os gastos milionários na adequação dos estúdios às inovações sonoras.

da indústria por padrões era sempre guiada por motivações econômicas. Nesse caso, não poderia ser diferente.

O sucesso dos filmes sonoros abriu margem para que o cinema mudo fosse rapidamente superado. Os dados do *Filmmaker IQ* apontam que em 1929 apenas 25% dos filmes produzidos nos EUA eram mudos, sendo que estes eram exibidos somente em pequenos teatros que ainda não haviam sido reformados para a reprodução sonora. O restante da porcentagem é dividido entre filmes completa e parcialmente falados, e também entre aqueles com acompanhamento musical e efeitos sonoros executados durante a exibição.

No meio dessa rápida transição, a estrutura do roteiro, que seguia um caminho profícuo, acabou tendo que ser reformulada mais uma vez. Em *The jazz singer*, por exemplo, nenhuma das falas encenadas por Al Jonson estava escrita (Price, 2013; Norman, 2007). Dos diálogos que aparecem no texto do filme, a maioria é inserida como intertítulos ou em pantomimas que esclarecem a intenção da fala e/ou facilitam a leitura labial.

226. FULL SHOT ROOM FROM DOOR

As the cantor enters the room, he takes out his glasses and adjusts them. Sara sees him coming and she puts a hand on Jack's arm to stop him, telling him that his father has arrived. Jack swings around on the stool, gets up, and hurries over to greet his father. As Jack puts out his hand, the cantor makes no effort to take it. Sara hurries forward.

227. CLOSE SHOT THREE

Jack is saying, "Why, hello, Papa!" The cantor remains impassive as the frown deepens. Sara goes to him and, pointing to Jack, says eagerly to her husband:

TITLE 76: "Look, it's your son -- he said 'Hello, Papa' to you."

Jack nods in corroboration of this news. The cantor merely stiffens.⁷⁹

O trecho acima apresenta três formas diferentes de incluir o diálogo no roteiro e em nenhuma delas há indicação de algo que possa ser escutado pelo público. Na cena 226

⁷⁹ O trecho é extraído do roteiro de *The jazz singer*, adaptado da peça teatral de Samson Raphaelson por Alfred A. Cohn. A obra completa pode ser encontrada no seguinte endereço: <http://www.aellea.com/script/jazzsinger.txt>. Acesso em: 01 de julho de 2016.

há a indicação de falas que só podem ser entendidas por conta das ações realizadas pelos personagens. Eles falam, o espectador não ouve, mas entende, porque os gestos estão carregados de significado. Já na cena 227, vemos outros dois modos de incluir o diálogo na narrativa: um que apresenta a fala do personagem entre aspas e no corpo da ação, o que acreditamos ser um indício de que a fala será entendida por meio de leitura labial; e outro que diz respeito ao uso de intertítulos.

O sucesso dos filmes falados fez com que a indústria cinematográfica corresse atrás de aprimorar elementos técnicos e criativos que se tornaram defasados. Do ponto de vista do roteiro, era necessário encontrar um espaço específico para os diálogos dentro da estrutura já estabelecida. Outro aspecto a ser melhorado era o próprio desenvolvimento dessas falas, já que os roteiristas não estavam acostumados a escrever textos que fossem ser verbalmente reproduzidos.

No processo de transformação dos roteiros percebeu-se que a maneira como os diálogos eram descritos nas peças teatrais poderia ser uma forma interessante também para o cinema. Para Price (2013), a diferença fica por conta de uma questão simples: os roteiros vão além das falas e descrevem ações, imagens, contam uma estória, enquanto os textos teatrais se contentavam apenas com os diálogos e pequenas indicações aos atores. Assim, o cinema abria suas portas para a entrada dos dramaturgos, que sabiam escrever diálogos melhores que os roteiristas. Entretanto, Price (2013, p. 144) não enxerga apenas resultados positivos com estas mudanças, visto que os filmes, pouco a pouco, se tornaram verborrágicos, com diálogos demais e ação de menos.

Nem todos os roteiristas aderiram à ideia de seguir o modelo dos textos teatrais para a escrita dos diálogos e isso fez com que as estruturas variassem entre os estúdios. De acordo com Price (2013), se a análise for centrada em uma só produtora será possível notar que os roteiristas escreviam em formatos semelhantes. Mesmo assim, a unidade estrutural dos roteiros se torna uma característica muito mais presente no trabalho individual de cada roteirista do que num cenário mais abrangente. E podemos notar esse aspecto em outros elementos além do diálogo, como a divisão de cenas e o uso de termos técnicos.

Utilizamos como exemplo três roteiros da Columbia Pictures, dois escritos por Robert Riskin e um escrito por Sidney Buchman. A ausência de uma estrutura padrão fez com que os roteiristas seguissem estilos próprios, apesar de pertencerem ao mesmo estúdio. Podemos notar, nos excertos abaixo, a semelhança entre os roteiros de Riskin e como eles se diferem do que foi escrito por Buchman.

INT. MAIN FLOOR OF BANK - FULL SHOT

Just then, a group of five or six important-looking men enter scene on the way to the conference room. One of the men looks towards Helen's desk.

17. MED. SHOT

On Helen and a secretary standing next to her.

SECRETARY

(to Helen)

Oh, oh. Look who's here.

18. MED. SHOT

The other clerks and tellers, noticing the newcomers as they file past.

TELLER

Hey, psst!

OSCAR

Oh, oh. Five ill winds.

TELLER

(standing next to
Oscar)

And blowing no good for the old
man, either.

*(American Madness, Robert Riskin, 1932)*⁸⁰

INTERIOR OF PLANE

103. MEDIUM SHOT

George and Conway are missing. Lovett turns from the window.

LOVETT

They've been gone for three hours.

The others appear disinterested in this observation.

LOVETT

Left us here to rot. That's what
they've done. Heroes of the
newspapers!

BARNARD

All right, all right. Keep quiet.

Lovett sees something through the window.

⁸⁰ O roteiro está disponível na íntegra no seguinte endereço:
http://www.dailyscript.com/scripts/American_Madness.html. Acesso em: 05 de julho de 2016.

EXTERIOR OF PLANE

104. MEDIUM SHOT - THROUGH WINDOW OF PLANE

George and Conway are seen walking briskly toward the plane, their few clothes a scant protection against the biting wind.

*(Lost Horizon, Robert Riskin, 1937)*⁸¹

The CAPITOL DOME at Washington fades in. It is night, and the dome is flooded in light.

This view dissolves to the exterior of a Newspaper Office WINDOW, seen at night. The letters on the window, illuminated by a street light, are picked out with increasing distinctness. They read: WASHINGTON POST-DISPATCH. This dissolves into the NIGHT CITY EDITOR'S OFFICE, where a lethargic, eyeshaded man behind a desk reaches for the telephone which is ringing.

EDITOR
(mechanically)
Desk--
(Then, perking up)
What?

Inside a PHONE BOOTH in a Hospital Corridor, where a nurse seated at the corridor desk is visible through the glass doors of the booth, a man is telephoning:

REPORTER
Senator Samuel Foley--dead. Died a
minute ago--here at St. Vincent's.
At the bedside was state political
sidekick, Senator Joseph Paine--

And we see the HOSPITAL OFFICE where Senator Joseph Paine, a trim, rather dignified man of fifty-eight, occupying the desk of the nurse who stands by, is talking rapidly and agitatedly into a phone.

PAINE
(into the phone)
Long distance? Senator Joseph Paine
speaking. I want the Governor's
residence at Jackson City--Governor
Hubert Hopper. Hurry--

The scene dissolves into a skimming view of TELEPHONE WIRES strung over a vast distance--and then into the BEDROOM of Governor and Mrs. Hopper, where the Governor and his wife are found in their

⁸¹ O roteiro está disponível na íntegra no seguinte endereço: http://www.dailyscript.com/scripts/Lost_Horizon.html. Acesso em: 05 de julho de 2016.

twin beds, the room darkened. The buzzer is sounding. Mrs. Emma Hopper, wife of the Governor, sits bolt upright in the dark.

(*Mr. Smith goes to Washington*, Sidney Buchman, 1933)⁸²

Os roteiros acima não apresentam problemas com relação ao posicionamento dos diálogos no corpo do texto. Em todos os casos é seguido o modelo das peças teatrais, como era a sugestão do período. Entretanto, o que chama a nossa atenção é a forma como os dois roteiristas apresentam as cenas da estória. Os roteiros de *American Madness* e *Lost Horizon* trabalham com dois tipos de divisão, uma por cenas e outra por planos, enquanto *Mr. Smith goes to Washington* não possui nenhum cabeçalho para segmentar as suas ações. Além de apresentar qual o lugar onde a ação ocorre, a maneira como Riskin opta por classificar a cena em interna ou externa torna a leitura mais compreensível. Até mesmo a definição dos planos já no roteiro é feita com certa organização e não prejudica tanto quanto o modo como Buchman faz isso.

Em *Mr. Smith goes to Washington* temos os elementos técnicos inseridos dentro do corpo do texto, como se fizessem parte da narrativa. Outro ponto que chama a atenção é a ausência de divisões, já que mesmo percebendo o intuito de deixar a leitura fluida, o resultado acaba sendo o oposto. As cenas se misturam de uma forma que é preciso retornar diversas vezes para compreender de qual ambiente se fala.

De qualquer modo, os três roteiros caem num problema comum da época: eles são, em grande parte, preenchidos por diálogos. E concordamos quando Aristóteles (2008) diz que as ações devem falar por elas mesmas, sem exposição verbal. Os profissionais de cinema tinham consciência do problema que essas confusões na estrutura do roteiro poderiam causar. Assim, no ano de 1932, a Academia de Artes e Ciências Cinematográficas (no original: *Academy of Motion Picture Arts and Science*, AMPAS), publicou em seu boletim técnico o seguinte comunicado:

1. STANDARDIZATION OF FORMAT OF SCRIPTS

Problem: Since the introduction of sound, there has been no generally recognized format of scripts. As a result the placement, order, numbering and display of the various parts - dialogue, action, set descriptions camera instructions, etc. vary widely among the studios and are constantly subject to change. This unnecessarily complicates the work of those who handle the scripts during production.

⁸² O roteiro está disponível na íntegra no seguinte endereço: <http://www.dailyscript.com/scripts/Mr%20Smith%20Goes%20To%20Washington.txt>. Acesso em: 05 de julho de 2016.

Proposed: To conduct such surveys as may be necessary to establish the basis for the various present practices. To correlate this information and secure general agreement on a recommended form of script that will be most legible, graphic, and convenient in practical use by actors, directors, writers, executives and the various production departments.⁸³

O incômodo dos membros da AMPAS nos leva a refletir sobre a importância que o roteiro havia alcançado em pouco mais de 30 anos da existência do cinema. A busca pela padronização não era um objetivo que almejava apenas a eficiência econômica, como sugere Price (2013). A divulgação do problema e da proposta para solucioná-lo se torna uma prova de que naquele momento os profissionais do cinema precisavam entender o roteiro. Em jogo, estavam questões que não se restringiam à ordem econômica, mas que eram também criativas, estilísticas e técnicas. Estabelecer uma estrutura padrão para a escrita dos roteiros era fundamental para manter a qualidade dos filmes e uma unidade na forma de produção dos estúdios, o que nos parecem requisitos necessários para o alcance de um sucesso comercial.

Apesar dos esforços da AMPAS e dos próprios estúdios em adotar uma estrutura padrão, o *Master Scenes Format* (MSF) não funcionou como uma solução à curto prazo. Os roteiristas continuaram a escrever na mesma base que já vinham trabalhando e a mudança ocorreu de maneira diluída. Ainda assim, ao nosso ver o MSF era realmente a melhor solução que a AMPAS podia ter encontrado, por três razões. A primeira delas diz respeito a um problema que vinha se arrastando desde o cinema mudo: a divisão do texto entre cenas e planos. O MSF é bem claro quanto a isso, já que a segmentação do roteiro se dá somente por meio das cenas. Isto significa que a descrição das ações deve se pautar pelo lugar e em qual período do dia elas ocorrem. Estas informações são apresentadas no cabeçalho das cenas, delimitando também se o ambiente é interno ou externo.

Tais mudanças nos levam ao segundo motivo, que consiste na diferenciação entre roteiros literários e técnicos⁸⁴. A nomenclatura chega a ser óbvia e é justamente assim que ela deve ser encarada, pois os roteiros literários são aqueles que se ocupam de contar a história, sugerindo imagens por meio das palavras e com preocupações voltadas à narrativa e às ações dos personagens. Já os roteiros técnicos utilizam da base criada pelo aspecto literário e constroem estruturas de planos e montagem que funcionarão na

⁸³ Para preservar o caráter do original, optamos por não traduzir. O texto completo e outros boletins técnicos podem ser encontrados na biblioteca online da AMPAS, cujo endereço é: <http://digitalcollections.oscars.org/>. Acesso em 02 de julho de 2016.

⁸⁴ Nos EUA são utilizados os termos *screenplay* e *shooting script*, respectivamente.

produção do filme. Um documento segue o outro e, para a concepção do filme, ambos são fundamentais.

Por fim, a terceira razão se dá por um alinhamento das anteriores. Com o *Master Scenes Format*, acreditamos que a linguagem específica do roteiro é ressaltada. A ausência da escolha dos planos incorporada ao texto permite que ele se torne mais fluido e facilita a leitura. Assim, o roteiro cinematográfico pode alcançar voos maiores e ser compreendido não apenas por aqueles que são envolvidos na área. Para nós, esta característica se torna fundamental para que o roteiro seja lido sem a necessidade de explicações⁸⁵ e nem mesmo de leitores que tenham assistido ao filme.

Se o roteiro literário não se preocupa mais em sugerir planos e posições de câmera, o seu objetivo se torna muito mais ligado à criação de uma história consistente, descrevendo ações e apontando diálogos. Além disso, deve constar no papel aquilo que poderá ser filmado e se tornar imagem, bem como indicações que contribuam com o trabalho do ator e do diretor, mesmo que não resultem em informação visual na tela⁸⁶. Fazer a diferenciação entre os dois tipos de roteiro não impediu que alguns roteiristas escrevessem em função da câmera, citando-a em diversos momentos do texto. Inserimos a seguir trechos de dois roteiros. Em *Grand Hotel*, roteiro de Béla Balázs, a câmera assume uma posição quase humana, enquanto em *Some like it hot* ela aparece pouquíssimas vezes e sempre com o intuito de colaborar com a visualização da história.

EXTERIOR REVOLVING DOOR

Show general natural action of people going in and people coming out but in it is the definite inference of people arriving and people leaving the big hotel.

MOVE INSIDE THROUGH THE REVOLVING DOOR -- very quickly.
CAMERA PAUSES ON THE THRESHOLD like a human being, seeing and hearing. [...]

⁸⁵ Era comum que roteiros fossem publicados em revistas, tanto nos EUA como em outros países, acompanhados de um glossário que explicava cada termo técnico que aparecia no texto. Geralmente esses termos eram siglas para planos e indicações para a montagem. Veremos no próximo subtítulo sobre essas publicações no cenário brasileiro.

⁸⁶ Aqui fazemos uma observação que é bem particular, principalmente se comparada às opiniões expostas em manuais de escrita de roteiro, que geralmente criticam o uso de expressões que não “mostrem” uma imagem. Acreditamos que o roteiro, mesmo utilizando uma linguagem clara, sucinta e objetiva, tem espaço suficiente para trabalhar com elementos que não necessariamente resultam em imagens, mas que auxiliam na construção de um personagem, de um clima visual dramático ou mesmo que colabore com o entendimento e a imaginação do leitor.

THE CAMERA watches his face and follows him. His face just as CAMERA reaches service table. The pompous Maitre d'hotel now becomes a thing of drama as he demands of a waiter:

MAITRE D'HOTEL

Where is that gentleman's soup?

The waiter, frightened and perspiring, doesn't bother to argue -- he tears off quickly (CAMERA FOLLOWING HIM) to another service table. The waiter seizes buss-boy's arm:

WAITER

Where's that soup?

(*Grand Hotel*, roteiro de Béla Balázs⁸⁷, 1932)

86. INT. LOBBY - DAY.

86.

The elevator doors open, and a Bellhop backs out with a man in a wheel chair. As they turn INTO CAMERA, we discover that the bellhop is Jerry - the uniform fitting him much too snugly - and the blanket-covered figure in the wheel chair is Joe, dressed in the old man's suit, Panama hat, and dark glasses.

As Jerry and Joe proceed with dignity toward the front door, we see Spats and his henchmen deployed in strategic positions around the lobby. Jerry wheels Joe past Spats. Spats glances at them casually, then becomes aware of a strange CLACKING SOUND. He looks down.

There is something decidedly odd about the bellhop - because his trouser-legs terminate in high-heeled shoes.

(*Some like it hot*, roteiro de Billy Wilder e I.A.L. Diamonds, 1958)⁸⁸

O salto temporal entre as datas dos dois roteiros utilizados é proposital. Trata-se do período em que o *Master Scenes Format* se aperfeiçoou e se consolidou como formato padrão dos roteiros, ao menos nos EUA. Tendo como base os formatos que vieram antes, mais precisamente o *scenario script* e o *continuity script*, o MSF manteve a característica

⁸⁷ O roteiro é adaptado das obras de Vicki Baum e William A. Drake, apesar de ser erroneamente creditado a este último. O roteiro completo pode ser acessado no seguinte endereço: <http://www.dailyscript.com/scripts/Grand%20Hotel.txt>. Acesso em: 07 de julho de 2016.

⁸⁸ O roteiro completo pode ser acessado no seguinte endereço: http://www.aellea.com/script/somelikeithot_script.txt. Acesso em: 07 de julho de 2016.

de servir como um *blueprint* para a produção. Abandonando a descrição dos planos no texto, focando na construção da estória dividida em cenas e centrada nos aspectos sonoros e imagéticos, o roteiro escrito sob o formato *Master Scenes* “tornou-se cada vez mais literário e capaz de moldar imagens visuais para os leitores” (Screenplayology, 2011).

É certo que a evolução do roteiro não se encerrou na década de 50 e nem mesmo pode ser restrita ao ambiente norte-americano. Concordamos que o período construiu as bases de uma linguagem do roteiro da maneira como a conhecemos hoje⁸⁹, mas este percurso histórico não é feito apenas de acontecimentos localizados nos EUA. Nem mesmo o fim dessa trajetória pode se dar num momento único, pois ela continua em movimento, abarcando também outros campos que não se restringem ao prático e técnico.

A análise histórica do desenvolvimento do roteiro deve bastar aos Estados Unidos. Grande parte das discussões e das informações a que temos acesso é oriunda do país norte-americano. Entretanto, o roteiro cinematográfico não é produto apenas de um só lugar. Assim como Maras (2009, p. 3), acreditamos que é fundamental conhecer a tradição e os aspectos dos roteiros em outros países, pois nem todas as formas de escrevê-los são as mesmas. Existem práticas e estudos que apontam diferenças e particularidades. Não devemos ignorá-las.

2.3. Décadas de 1920 e 1930: o lugar do roteiro no cinema nacional

No desejo de abrir espaço e pertencer às discussões sobre roteiros em lugares diferentes dos EUA, nos aventuramos num estudo do cenário brasileiro. Fazemos isso reconhecendo que esses textos, além de todos os aspectos criativos e artísticos, são objetos históricos. Temos em mente que “se algo é um roteiro agora, depende do que foi um roteiro no passado” (Nannicelli, 2013, p. 51). Para nós, isso vai além da questão prática da escrita e adentra também discussões teóricas e críticas.

A única fonte de dados sobre os roteiros brasileiros desse período são as revistas que aqui estudamos. Percebemos a necessidade de criar dados sobre uma possível história do roteiro cinematográfico brasileiro e nos empenhamos em conhecer os discursos construídos nas revistas *Cinearte*, *A cena muda* e *O fan*. A discussão é centrada nas

⁸⁹ Ainda que o *Master Scenes* seja o formato mais utilizado, principalmente no cinema comercial, existem outras possibilidades que têm sido experimentadas. Acreditamos que isso não seja um retrocesso e sim um avanço para o reconhecimento do roteiro como um texto criativo, artístico e mais abrangente do que parece ser.

críticas e nos roteiros publicados principalmente nas décadas de 1920 e 1930⁹⁰. Acreditamos que para conhecer a escrita cinematográfica de hoje é fundamental olhar para o que ela foi ontem, sem as pretensões de encontrar uma origem ou de definir toda uma história com base num único período. A partir disso, cremos que será possível reconhecer as dinâmicas de roteirização utilizadas no Brasil e também possíveis especificidades desses textos.

Enquanto nos EUA tentava-se estabelecer um formato padrão para a estrutura dos roteiros, no período posterior ao advento sonoro o Brasil queixava-se da ausência de bons argumentos. Diversos realizadores e críticos de cinema publicaram artigos comentando a despreocupação dos profissionais brasileiros com os roteiros e o trabalho dos roteiristas⁹¹. No momento ainda não existia uma indústria cinematográfica nacional consolidada e os textos também reclamavam da falta de incentivo do governo e do público. Aliás, muitas dessas reclamações eram oriundas de uma visão que reconhecia o roteiro como peça chave.

A visão da *Cinearte* e d'*A cena muda*

Para conhecer esse cenário e refletir sobre o discurso criado acerca dos roteiros brasileiros do século passado utilizamos primeiramente os textos das revistas *A cena muda* e *Cinearte*, por conta da afinidade existente entre as duas. Nos artigos lidos por nós existe um trabalho de identificar nas produções brasileiras um lugar para o roteiro. Os autores acreditavam que parte do insucesso dos filmes nacionais era culpa de argumentos ruins e da pouca importância dada ao “cenário” que é a alma do cinema⁹². Atribuir ao roteiro essa característica de “alma do cinema” não foi uma ação feita apenas por Adhemar Gonzaga, diretor da Cinédia⁹³ e autor da frase citada. Anos antes, na revista *Cinearte*, A. Marques de Filho já defendia essa característica do escrito dentro do cinema, dizendo ainda que o principal defeito de quase todos os filmes brasileiros era o “*scenario*”.

⁹⁰ Utilizamos também alguns artigos publicados na *Cinearte* e n'*A cena muda* na década de 40, pois eles estão diretamente ligados aos argumentos trabalhados pelas revistas nos anos anteriores.

⁹¹ As citações diretas e indiretas de trechos das revistas foram atualizadas para a ortografia atual. Acreditamos que isso facilita o entendimento e evita confusões na leitura. Quanto ao uso do termo *scenario* ou cenário, na forma abreviada, optamos por manter, já que trabalhamos anteriormente com ele neste trabalho.

⁹² IN: GONZAGA, Adhemar. Novos Filmes. *Revista A cena muda*, v. 22, n. 1121, 1942.

⁹³ A Cinédia foi uma produtora cinematográfica carioca criada e comandada por Adhemar Gonzaga. Ficou ativa entre 1930 e 1951, lançando filmes importantes do cinema brasileiro, como *Ganga Bruta* (1933, de Humberto Mauro).

Definido pela *Cinearte* como um entusiasta da implantação do cinema no Brasil e um estudioso da *Maior Arte*, A. Marques de Filho escreveu o texto *Cinegraphologia* especialmente para a revista, no ano de 1927. O termo cunhado pelo autor era uma alusão clara à cinematografia, que, segundo ele, tratava-se da “arte da fotografia movimentada e a sucessão desta a continuidade artística de quadros”. Para A. Marques de Filho eram essas características que representavam as fases emotivas de uma estória e davam ao roteiro a complicação de uma obra. Sendo assim, a *cinegraphologia* seria a arte de preparar um roteiro “obedecendo a uma forma complexa e sincrônica de anotações técnicas e artísticas”.

Apesar das críticas aos argumentos nacionais e do incentivo para que os roteiros fossem vistos com maior esmero, alguns artigos das revistas empenhavam-se em construir olhares onde o trabalho da direção e o valor das imagens fossem pontos suficientes para o sucesso de um filme. Na tradução de uma crítica do americano Welford Beaton para a *Cinearte* em 1937, consta que a estória representa apenas 5% do sucesso de um filme, enquanto 15% estão relacionados à personalidade e ao desempenho dos atores e os 80% restantes correspondem ao trabalho da direção e da maneira de apresentar o filme. Como diria Adalberto de Almada Fagundes, a arte de visualizar é fundamental para a escrita de um roteiro e ela vai além da estória que é colocada no papel. A visualização, assim como A. Marques de Filho também defendia, é um dom, um privilégio quase artístico, pois “é um segredo da alma de que todos somos dotados”.

Substituindo a arte da visualização pelo termo *cinegraphar*, A. Marques de Filho trata o roteiro como uma partitura de elementos técnicos e artísticos onde se insere uma estória.

Essa partitura deve concatenar todos os transe emotivos e fornecer os dados necessários para o diretor de cena, então, visualizar o cenário. [...] Portanto, um cenário ou partitura deve ser cinegraphado de modo a fornecer todos os pormenores para o diretor agir de acordo com a obra, não desvirtuar a ideia, ser criterioso e não descambar para o ridículo. (A. Marques de Filho para a *Cinearte*, v.02, n.46, 1927)

Vemos que com essa descrição A. Marques de Filho confere ao roteiro, ainda chamado de *cenário*, um nível importante dentro da feitura de um filme. O objetivo do diretor é agir de acordo com o texto, que deve ser escrito de maneira a colaborar para uma visualização precisa da estória que se conta. A interação entre roteirista e diretor torna-se fundamental para uma boa realização cinematográfica. Em um dos textos da coluna *Filmagem Brasileira*, na *Cinearte*, critica-se bastante a fragilidade das relações entre os

profissionais dos filmes brasileiros, dizendo haver uma inimizade no meio cinematográfico nacional que precisa acabar. Nesse mesmo artigo, o autor desconhecido categoriza:

Deixemos de bobagem. O cenário é de que mais precisamos para os nossos filmes. E o dia em que soubermos maneja-lo com talento, com “tratamento” moderno, com símbolos e detalhes, hão de achar pelo menos que “os enredos dos nossos filmes estão melhorando”... (CINEARTE, v.01, n. 15, 1926).

E, de fato, muito se criticou os argumentos e roteiros brasileiros na primeira metade do século XX. Adhemar Gonzaga, por exemplo, afirmava que o setor mais falho do cinema brasileiro era justamente o do “cenário”⁹⁴. Segundo ele, era preciso de cérebros que pensassem e escrevessem cinematograficamente. Gonzaga reclamava que era comum aparecer na Cinédia vários profissionais da área técnica, da direção, da fotografia, atores, mas nunca alguém que se dispusesse a assumir o posto de roteirista⁹⁵. Ao seu ver, esse profissional possuía um dom inato, semelhante ao de um poeta.

Muito do que se escreveu sobre o roteiro nessas revistas saiu das mãos de Adhemar Gonzaga. Os seus escritos mostram que ele tinha um entendimento de cinema que ia além da lógica industrial de produção dos filmes⁹⁶. Gonzaga, assim como Adalberto de Almada Fagundes, A. Marques de Filho, Luiz Alípio de Barros e Alberto Conrado, escrevia em prol de um cinema que fosse mais arte e menos técnica. Eles não desprezavam os elementos técnicos necessários para se fazer um filme, mas criam que “qualquer indústria cinematográfica tem que se firmar em uma base menos de técnica do que de inteligência e bom gosto”⁹⁷, pois o cinema deve ser encarado como uma arte grande e séria⁹⁸.

Adalberto de Almada Fagundes também foi um grande defensor do roteiro nesse período do cinema brasileiro. Ele se preocupou com a formação de novos roteiristas, chegando a criar uma escola específica para ensinar a escrita de roteiros. Gonzaga diz que a ideia era utilizar um meio prático que pudesse ser facilmente compreendido e que despertasse interesse dos intelectuais paulistas, “se bem que nem sempre os bons cenaristas são vindos do meio intelectual”. O projeto era realmente renovar os escritores

⁹⁴ Naquela época os roteiros aqui no Brasil ainda eram chamados de *scenario* ou cenário, numa versão abreviada.

⁹⁵ O termo original usado por Gonzaga é cenarista.

⁹⁶ Percebemos isso por meio dos textos sobre roteiros escritos por Gonzaga. Ainda assim, vale destacar que ele não desprezava o aspecto industrial do cinema, tendo inclusive incentivado a criação e a manutenção de uma indústria cinematográfica brasileira, principalmente por meio da Cinédia.

⁹⁷ IN: BARROS, Luiz Alípio de. Argumentos. *Revista A cena muda*, v. 29, n. 24, 1949.

⁹⁸ IN: CONRADO, Alberto Conrado. Olegário Mariano. *Cinearte*, v. 29, n. 48, 1949.

de cinema aqui no Brasil, pois incomodava bastante o fato de grande parte dos roteiros serem adaptados de livros clássicos. No artigo *O problema das histórias e dos atores*, Jonald afirma que “a solução não é escolher um bom livro e adaptá-lo ao cinema”, pois o que se precisa no Brasil é de histórias originais. Afinal, “por que não filmam histórias escritas especialmente para a tela?”⁹⁹

É possível notar que naquele período havia uma busca entre os profissionais do cinema brasileiro por refletir e tencionar as dinâmicas de produção nacionais. Dizemos isso de modo geral, pois muitos artigos também se empenhavam em analisar e questionar outros aspectos do cinema. E mesmo que se tenha gasto páginas e páginas com textos referentes às celebridades e filmes estrangeiros, principalmente norte-americanos, é preciso reconhecer o valor da existência de colunas fixas nessas revistas que abordavam assuntos essencialmente nacionais, como é o caso da *Filmagem Brasileira*, publicada semanalmente na *Cinearte*. Outro ponto que vale o destaque é a forma como esses autores olhavam para o roteiro, enxergando-o não apenas como uma ferramenta descartável dentro do processo, mas sim como peça-chave para a engrenagem cinematográfica rodar perfeitamente. Nesses textos, ressaltava-se o aspecto duplo do roteiro, obra artística e ao mesmo tempo técnica, unindo visões teóricas e práticas que permitiam certo aprofundamento nas discussões.

Os estudos d’O fan

No que tange aos ideais e teorias que *O fan* apresenta ao longo de seus dois anos de existência¹⁰⁰, a que mais se destaca é a de defesa ferrenha dos filmes mudos. As páginas das nove edições são abarrotadas de textos que deixam óbvio o pertencimento de seus autores ao intitulado movimento *anti-talkista*¹⁰¹. Almir Castro, por exemplo, afirma que os filmes falados são produtos híbridos, pois ocultam a pureza das imagens com diálogos e sons. O autor defende a existência de um cinema que não corra atrás de captar todas as nuances da realidade (o som, os diálogos humanos, a cor, o relevo e outros), mas que se encarregue unicamente de ser arte, “compreendendo que a obra de arte não é cópia da vida, mas sim vida transposta criada sobre o prisma de artista”. Assim, esses artigos

⁹⁹ IN: SALVYANO. Fala o amigo fan. *A cena muda*, v. 20, n. 993, 1940.

¹⁰⁰ O último exemplar publicado foi em Dezembro de 1930.

¹⁰¹ O nome é uma referência aos *talkies*, maneira como os filmes falados ficaram conhecidos ao redor do mundo.

colaboram para a criação de um ideal cinematográfico, onde a imagem é tratada quase como algo sagrado.

Nesse mesmo caminho, Octávio de Faria escreve o artigo *Eu creio na imagem*, onde ele tece uma série de comentários sobre a relação entre palavra e imagem. Nesse caso, a palavra escrita é considerada somente em prol da crítica à palavra falada, especialmente àquela que é utilizada nos filmes¹⁰². Com base em Nietzsche e Bergson, o autor declara a falência da palavra e diz que ela já não é suficiente por si só. E aí, quando a colocam nos filmes por meio dos diálogos ou mesmo dos intertítulos, Faria crê que há uma desvirtuação da imagem, o que segundo ele não deveria acontecer, já que

A imagem é um gesto que se anima, que adquire vida. A palavra (palavra, som, etc) é um gesto (se assim se pode dizer) que acabou, que se esterilizou, que morreu. A imagem é o *cinema* do gesto. A palavra é a *fotografia* do gesto. E no cinema, como se sabe, uma fotografia é uma coisa inadmissível, inconciliável com o movimento interior da imagem e a combinação das imagens entre si. Não há para ela nem a possibilidade de ser um complemento, nem a de ser um elemento de discordância. Não [há] nada. É um intruso que perturba um ritmo e nada mais. Um parasita. (FARIA, 1929, p. 3, *grifos do autor*)

Octávio de Faria crê na imagem como algo puro e que não deve ser contaminado pela palavra, mas o autor também acredita que o roteiro, como um escrito, tem um valor especial. Apesar de parecer um equívoco, Faria é um grande entusiasta do roteiro em suas diversas frentes, desde o estudo desses textos até o próprio ato de escrevê-los. Numa série de três artigos publicados sequencialmente n' *O fan*, Faria constrói um breve panorama de como ele acredita ser o uso do roteiro naquele período, esboça uma espécie de teoria que envolve continuidade e ritmo, e publica um roteiro seu de longa-metragem¹⁰³.

Enxergamos a proposta de Faria como semelhante à dos artigos publicados na *Cinearte* e n' *A cena muda*: valorizar os roteiros. Isto não significa colocá-lo num pedestal e creditar a ele toda e qualquer conquista dos filmes. Não vemos como foco sequer estabelecer um embate entre o trabalho dos roteiristas e dos diretores, apesar de alguns desses textos entrarem nesse mérito da relação profissional entre essas instâncias.

Enquanto Gonzaga e outros autores que publicaram na *Cinearte* e n' *A cena muda* destacam a relevância artística do roteirista, Faria afirma que as funções de escrever roteiros e dirigir filmes deveriam ficar por conta de uma única pessoa, pois

¹⁰² Apesar disso, o próprio Octávio de Faria deixa claro em outros textos que o cinema não deve abrir espaço nem mesmo para os intertítulos, pois do ponto de vista da continuidade eles representam quebras abruptas e prejudiciais.

¹⁰³ Trata-se de *Reincidência*, roteiro que abordaremos melhor numa análise situada no terceiro capítulo deste trabalho.

se o homem já tem dificuldade de traduzir ele próprio o seu pensamento, sua ideia, seja na manifestação de arte que for, [...] facilmente se percebe toda a imensa dificuldade que deve haver na realização do pensamento de um outro. Toda a infelicidade forçosa da tradução. (FARIA, 1928, p. 2)

Concordamos em parte com o discurso de que a tradução de ideias de uma linguagem para outra é um processo complicado. O que Faria propõe para sanar os prováveis problemas é o apagamento da função roteirista em prol do diretor. O autor justifica essa ação dizendo que o atrito entre as duas instâncias, a da concepção e a da execução, ocasiona uma dissonância no resultado do filme. Ora, o que dizer dos diversos casos de sucesso, tanto nacionais quanto internacionais, em que roteirista e diretor não são a mesma pessoa? Tais roteiros e filmes possuem menor qualidade por isso? Acreditamos que não.

O fato é que o autor não propõe a união desses profissionais pensando unicamente no apagamento da função do roteirista. Essa proposta é feita como uma busca pela valorização do roteiro, pois, segundo o autor, os diretores não costumam respeitar integralmente os roteiros e que “geralmente limitam-se a toma-los por guias, - alguma coisa que lhe traça de modo geral o desenrolar dos acontecimentos, indicando apenas o caminho”. Dessa maneira, o que Faria aponta como estilo do roteirista acaba sendo ocultado pelo trabalho do diretor.

Com relação aos roteiros em si, Faria crê que eles nunca poderão prever todos os detalhes de execução, pois o filme só existe na tela. Por esse motivo, de acordo com o autor o roteiro deve ser eminentemente visual, apresentar apenas imagens e a relação entre elas, já que qualquer coisa além disso (intertítulos/letreiros, diálogos, sons) não é cinema e sim “uma confissão da incapacidade do roteirista”. O mesmo discurso é reverberado por outros autores d’*O fan*, como Plínio Sússekind Rocha¹⁰⁴ e Almir Castro.

Para explicar o seu ideal de roteiro, de filme e, conseqüentemente, aquilo que ele acredita ser o melhor para a relação entre as imagens, Faria constrói uma teoria intitulada de coeficiente de continuidade¹⁰⁵. Para isso, ele utiliza dois dados: a quantidade de

¹⁰⁴ Apesar de concordar com seus companheiros do *Chaplin Club*, Plínio é um pouco menos rígido e diz achar aceitável alguns subtítulos nos filmes, mesmo acreditando que no futuro eles não seriam utilizados.

¹⁰⁵ Octávio de Faria avalia esse coeficiente como um Termômetro Infalível, o que nos parece servir como um medidor da qualidade dos roteiros e, em certa medida, dos próprios filmes. É preciso esclarecer que se torna válida não apenas a divisão simples do número de letreiros pelo número de planos, mas também a quantidade de planos por si mesma. Em seus exemplos, Faria cita *Aurora* como um filme de bom coeficiente de continuidade (são 24 letreiros distribuídos entre os 320 planos, o que resulta num coeficiente de 0,075), enquanto *Berlim, a sinfonia da Metrópole* é tratado como um filme cansativo (são

letrados, inserções ou qualquer outra coisa que interrompa o filme (telas em preto, elementos textuais e outros); e também a quantidade de planos utilizada. Nesse sentido, o autor afirma que o filme ideal deve ter o coeficiente 0:1, onde 0 representa a ausência de elementos que quebrem a continuidade visual e narrativa e 1 significa o número de planos. No caso, a proposta de Faria é que os filmes pudessem ser pensados e realizados com um único plano, sem cortes, o que segundo ele é algo possível, mas pouco provável “devido à imensa dificuldade de construir um cenário nessas bases”.

Faria nomeia essa ideia do plano único como teoria da continuidade absoluta, um dos possíveis caminhos que o roteirista pode escolher durante a escrita do roteiro. Outras duas possibilidades são apresentadas: uma que preza pelo ritmo, tanto o que está nas imagens quanto aquele que se constrói na sucessão delas; e outra que é chamada de continuidade relativa, onde o coeficiente elaborado por Faria possui altos números de planos e de elementos textuais.

Octávio de Faria não é o único a demonstrar interesse nas possibilidades de escrita e do estudo de roteiros. Vimos que na *Cinearte* e n’*A cena muda* diversos autores agiram de maneira semelhante. Entretanto, no que diz respeito ao *O fan*, Faria é basicamente o único que dedica artigos exclusivos ao roteiro. Os demais membros do *Chaplin Club* fazem considerações pontuais em seus textos, na maioria das vezes quando estão escrevendo críticas acerca de filmes ou reforçando suas posturas *anti-talkistas*. Ainda assim, Claudio Mello, Plínio Sússekind Rocha e Almir Castro, por exemplo, costumavam publicar artigos comentando aquilo que Faria havia escrito ou apresentado nas reuniões do grupo. Apesar de haver pequenos pontos de divergência, reconhecemos certa homogeneidade no pensamento do grupo como um todo¹⁰⁶.

Ao longo das edições d’*O fan* foram publicados vários roteiros, reafirmando o interesse de estudar o cinema através deles. Segundo os membros do *Chaplin Club*, a construção desses textos “revela mil e uma sutilezas cinematográficas” dificilmente imaginadas quando se limita a crítica dos filmes ou a criação de teorias sobre roteiros.

2130 planos sem nenhum letrado entre eles). O autor encerra o assunto dizendo: “Temos forçosamente que admitir – e admitimos com facilidade – que todas as variações compreendidas entre 0:1 e 0:10, 0:20, ou mesmo 0:30, serão índices de belíssimos cenários”.

¹⁰⁶ Como exemplo dessa homogeneidade, citamos o caso de Sérgio Barreto Filho, que chegou a escrever um artigo para *O fan*, mas por incompatibilidade de opiniões acabou deixando o grupo. Na edição número três é publicada uma nota explicando o motivo da descontinuidade da série de artigos anunciada por Sérgio Barreto Filho na edição anterior. O autor continuou a escrever seus artigos na *Cinearte*, onde percebemos que ele reconhecia certo valor nos letrados dos filmes, algo que era abominado pelos membros do *Chaplin Club*.

Essa atitude de estudar e publicar os roteiros demonstra a importância atribuída aos roteiros e também possibilita a leitura e o conhecimento de suas formas de uma maneira mais ampla.

A partir da abertura d'*O fan* ao tema dos roteiros, percebemos que o serviço prestado pelo jornal vai além de informar. As opiniões de Octávio de Faria, bem como os seus roteiros e de outros membros do *Chaplin Club* dão uma ideia geral da escrita cinematográfica brasileira desse período de transição entre o cinema mudo e o falado. Enquanto nos EUA o formato dos roteiros se adequava aos diálogos e aos sons, aqui no Brasil ainda se escrevia pensando apenas nas imagens e, em muitos casos, nos intertítulos.

3. Lendo roteiros do cinema brasileiro

Nesse momento nos dedicamos a analisar roteiros publicados nas revistas *Cinearte* e *O fan*¹⁰⁷. Separamos esses textos em três grupos: um que cuida unicamente da análise do roteiro *Centro e Periphéria*, escrito por Adalberto de Almada Fagundes e publicado na *Cinearte*; outro que contém *Reincidência*, roteiro de longa-metragem, e dois *Pequenos Cenários*, todos escritos por Octavio de Faria; e por fim um grupo que agrega trechos de roteiros que foram traduzidos em filme: *Barro Humano*, escrito por Paulo Vanderley, e *Limite*, escrito por Mário Peixoto.

Para analisar os roteiros escolhidos, buscamos métodos que pudessem colaborar com os objetivos da pesquisa e com a resposta de nossa questão problema. Chegamos à percepção de que não existem metodologias específicas e/ou bem definidas para a análise de roteiros. Notamos que existem variações metodológicas muito claras entre os diferentes trabalhos da área, o que indica que cada pesquisador define o seu método com base no que acredita ser o ideal para o que estuda. Mesmo que essas adequações sejam necessárias, geralmente não se explica ou não se apresenta ao leitor quais são os pontos de um roteiro que fazem parte dessa análise. Outra coisa comum é a apropriação de metodologias vindas principalmente da literatura e da área teatral, algo que nem sempre funciona na leitura dos textos cinematográficos.

A ausência de um referencial consensual para a análise dos roteiros nos levou a optar por construir um método que se adequasse à nossa pesquisa. Para isso, partimos de dois pontos: uma noção oriunda de guias para análise crítica e um documento publicado por Lex Williford sobre “como analisar roteiros criticamente”¹⁰⁸. A partir desses textos e das necessidades deste trabalho, fizemos as adaptações e chegamos a uma *análise crítica de roteiros cinematográficos*.

A técnica proposta para a análise dos roteiros é dividida em quatro passos:

1. Apresentar, sucintamente, os roteiros, os roteiristas e o contexto de publicação nas revistas;

¹⁰⁷ A revista *A cena muda* também publicou roteiros durante seus anos de existência, mas essa atitude foi mais comum na década de 40 e por isso optamos por não analisá-los, já que nossa investigação é focada nas décadas de 1920 e 1930.

¹⁰⁸ O texto se encontra disponível no seguinte endereço: <http://www.lexwilliford.com/Workshops/Screenwriting/Assignments/A%20Guide%20to%20Critical%20Analyses%20of%20Screenplays.pdf>. Acesso em: 02 de Junho de 2017.

2. Utilizar os conceitos e definições estudados nos capítulos anteriores, o teórico e o histórico, para guiar a leitura dos roteiros escolhidos;
3. Observar e apontar as maneiras como os roteiros são escritos, levando em consideração a estrutura e a forma desses textos;
4. Avaliar, por meio dos passos anteriores, a escolha de formas e estruturas pelo roteirista na construção do roteiro.

O nosso objetivo com essa análise é compreender quais eram as formas e estruturas do roteiro cinematográfico brasileiro nas décadas de 1920 e 1930. Pensando nisso, elegemos como pontos centrais da análise a estrutura e a forma utilizada pelo roteirista para contar sua estória. Ao invés de observarmos a estrutura narrativa, mantemos o nosso foco em reconhecer uma organização das informações apresentadas pelo texto numa estrutura que pertence ao roteiro e que faz uso de termos e outras ações específicas dessa escrita. Nos dispomos também a analisar a escrita e perceber os usos de termos técnicos, de expressões literárias, e outros elementos, que podem tornar a leitura do texto mais dura ou fluida e ainda colaborar na visualização.

Centro e Periphéria (1926)

No primeiro ano de existência da *Cinearte*, foram publicadas algumas cenas do roteiro *Centro e Periphéria*, escrito por Adalberto de Almada Fagundes. O texto é utilizado como um acompanhamento da discussão iniciada por Almada sobre a arte de visualizar, onde ele acredita que as cenas colocadas no papel devem colaborar para a visualização das imagens em seus mínimos detalhes. O autor faz isso levando em consideração que a escrita dos roteiros deve ser objetiva e cinematográfica, o que tornaria mais fácil a visualização e evitaria “um mar de palavras inúteis que de nada servem”.

Adalberto era o diretor da Visual Filmes e um grande entusiasta do cinema brasileiro e da escrita de roteiros. Apesar do pouco tempo na área cinematográfica – ele era do ramo da indústria de louças -, chegou a ser reconhecido por Adhemar Gonzaga como uma das pessoas que mais entendia e se preocupava com a escrita cinematográfica na época. Essa afirmação foi feita na revista *A cena muda*, em 1942, acompanhada de outra percepção de Gonzaga: mesmo estudando e conhecendo bastante sobre a técnica dos roteiros, Adalberto não era um roteirista inato, “não tinha alma para escrever roteiros. Ele mesmo não desejava cuidar deste setor”.

Sendo assim, partimos de um ponto em que o roteiro analisado foi escrito por alguém que não era, de fato, um roteirista. Mesmo conhecendo da escrita desses textos e se dedicando a incentivá-la, Adalberto tinha como interesse maior produzir filmes e ensinar as técnicas dos roteiros a novos profissionais. Com *Centro e Periphéria* não é diferente, pois o autor utiliza as dez cenas apresentadas como exemplificação de seu artigo sobre a visualização, ou seja, com o intuito de mostrar ao leitor como é que se deve escrever um *scenario*. Vale destacar que Adalberto era fortemente ligado às ideias de Frederick Palmer, com quem fez um curso por correspondência, inclusive afirmando possuir grande admiração e gratidão pelo conteúdo absorvido sobre a escrita de roteiros.

Centro e Periphéria é definido por Adalberto como uma comédia dramática já pronta para ser filmada. Entretanto, não há indícios de que essas filmagens chegaram a acontecer. O único filme catalogado da Visual Filmes foi “Quando elas querem”, curta-metragem escrito e produzido por Adalberto em 1925. Apresentamos a seguir as dez cenas de *Centro e Periphéria*:

Na escrita de *Centro e Periphéria* existe uma preocupação muito clara com a objetividade do texto. Por se tratar de um exemplo para o que Adalberto ensina, há uma coerência entre os argumentos do autor e a maneira como ele escreve. O roteiro é construído como um texto claro, objetivo e puramente cinematográfico, como o próprio autor diz que um roteiro deve ser. Tudo gira em torno de uma proposta de visualização que atende a estória, mas que foca, principalmente, na possível realização de um filme.

Sub-Título 1 — NA PERIPHERIA

Esclarecendo

1 — Ext. Chacara — (P.) Ao longe se vê uma modesta, porém, aprazível vivenda — Dionysio com um laço na mão surge em scena e, correndo, dirige-se para um dos lados da casa.

Iris até circulo

Sub-Título 2 — DIONYSIO, o heroe de Santo Amaro

2 — Ext. Quintal ao lado da casa — Chacara — (S. B. de Dionysio). Dionysio, com o olhar fixo fóra da scena, vae machinalmente desenleando o laço.

3 — Ext. Quintal — Chacara — (M. P.) Dionysio surge no canto da casa e avista um grande bóde preto que lá está — elle avança para o bode e atira o laço acertando em cheio a laçada — dois meninos entram em scena e batem palmas, gritando, bravos, bravos, — Dionysio, segurando o laço, olha e sorri.

4 — Ext. Quintal — Chacara — (P.) O bode corre para o meio do quintal, arrastando Dionysio — Dionysio segue-o e ao mesmo tempo vae se approximando do bode pela corda — os dois meninos observam Dionysio interessados — corte.

Sub-Título 3 — D. ANNA, mãe de Dionysio

I — Int. Sala de jantar — Chacara — (B. de D. Anna). D. Anna, commodamente sentada numa cadeira de balanço, lê "Secção de Annuncios", em um jornal — ella procura um emprego para Dionysio — alli está um annuncio que lhe convém — D. Anna endireita-se na cadeira e lê com animação:

Sub-Título 4 — (Facsimile do annuncio) — Precisa-se de um menino para trabalho de escriptorio. Dirigir-se á Rua do Arco n. 1. Escriptorio do Sr. A. D'Alvar.

Para scena.

D. Anna deixa vêr no seu semblante a sua satisfação pelo feliz achado.

6 — Int. Sala de Jantar — Chacara — (M. P.) D. Anna levanta-se com o jornal na mão, olha em redor da sala, dá alguns passos em direcção á porta e chama:

Tit-falado 1 — "Dionysio!... Dionysio!..."

Pára a scena.

(Conclue no proximo numero).

Figura 3 - Trecho do roteiro *Centro e Periphéria*, de Adalberto de Almada Fagundes, retirado da revista *Cinearte* (v.01, n.02, 1926)

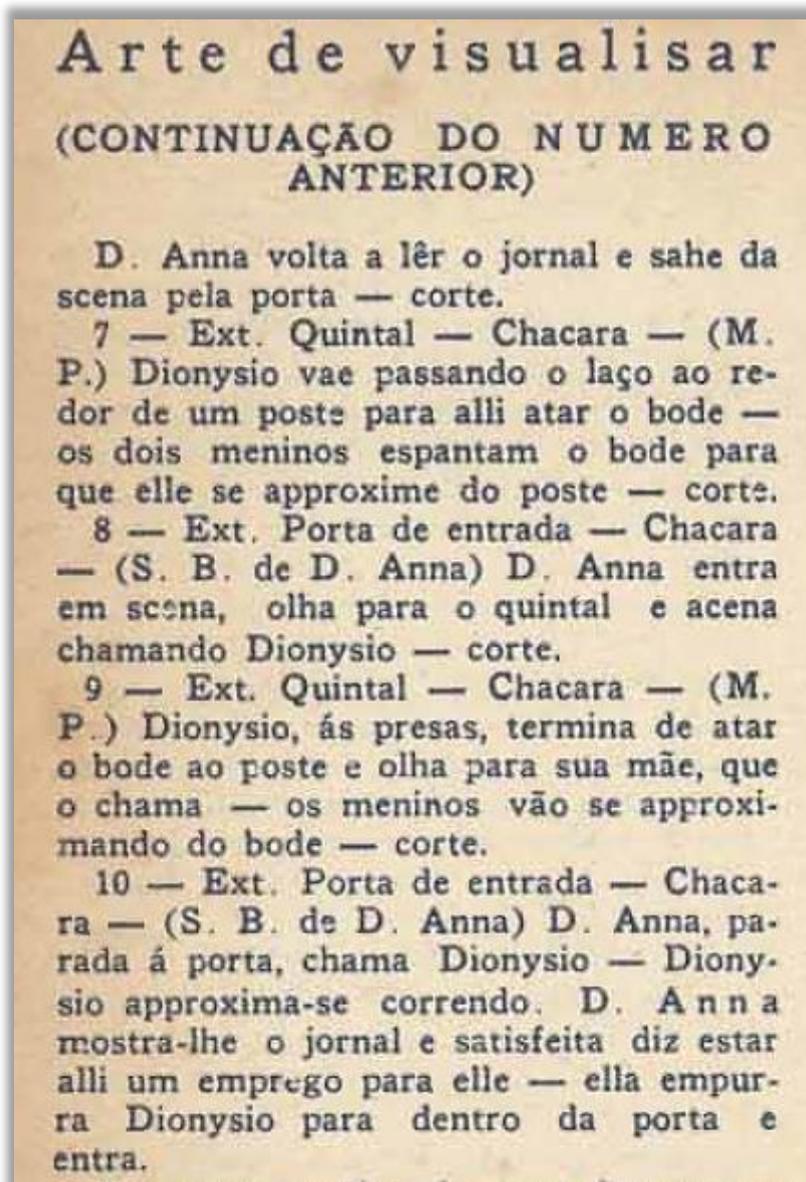


Figura 4 - Trecho do roteiro *Centro e Periphéria*, de Adalberto de Almada Fagundes, retirado da revista *Cinearte* (v.01, n.03, 1926)

Pensando justamente nessa etapa de produção, o roteiro de Adalberto é construído como um texto técnico. Por meio das dez cenas lidas, notamos que *Centro e Periphéria* usa da escolha de planos e cortes como um facilitador para a visualização das cenas e das ações da estória. Mais do que isso: o roteirista se preocupa em deixar clara uma ideia de filme que ele espera que aconteça. O uso do termo *íris até círculo*, por exemplo, não acrescenta em nada à narrativa do roteiro, mas sugere para a etapa de realização do filme que entre o “*Subtítulo 1 – Na Periphéria*” e o “*Subtítulo 2 – Dionysio, o herói de Santo Amaro*” existe uma transição.

Isto representa que na escrita do roteiro há um cuidado muito grande com esse filme por vir, o que muitas vezes pode prejudicar o próprio desenvolvimento do texto. É

certo que, como o próprio Adalberto dizia, “a câmera não fotografa palavras, mas sim cenas visualizadas”. Entretanto, para que exista visualização durante a leitura é fundamental que o texto, as palavras sejam bem trabalhadas. No caso de *Centro e Periphéria* nota-se um cuidado de Adalberto em tentar equilibrar o foco entre aquilo que é inerente ao roteiro e o que pertence ao filme que ainda não existe. Mesmo que as cenas possuam várias indicações técnicas, o texto que descreve as ações dos personagens é claro e conciso, dando ao leitor a capacidade de visualizar o que acontece na cena.

Parte da composição visual vem do ambiente onde as ações se desenvolvem e esse é um dos aspectos que Adalberto menos trabalha em seu roteiro. A estrutura do texto apresenta o espaço apenas como externo e interno, mas não se preocupa em dar uma indicação maior de como é o lugar onde os personagens estão. O único momento em que isso acontece é na cena 1, onde a vivenda é descrita como modesta e aprazível. Não há sequer um detalhe sobre o espaço onde Dionysio laça o bode e tampouco sobre o interior da casa, onde Dona Anna se encontra.

O texto possui três divisões: os *subtítulos*, considerados por nós como uma unidade maior do roteiro que aparece na tela por meio de uma cartela escrita¹⁰⁹; os *planos*, unidades menores numeradas de 1 a 10 e apresentadas por meio de um cabeçalho composto por tipo (interna ou externa) e nome da locação; e os *títulos falados*, cartela textual que contém tudo o que for dito pelos personagens e significar algo de importante para a narrativa. Focando na relação entre os *subtítulos* e os *planos*, é possível notar a sugestão de uma continuidade. Parte-se de um ponto geral para as partes específicas que o compõem. Pegando o *subtítulo 3* como exemplo, vemos claramente que a partir do nome atribuído a ele sabemos que a cena, ou sequência de cenas como Adalberto chama, trabalhará algum assunto relacionado à D. Anna. Os planos apresentados em seguida desenvolvem a ideia de quem é essa personagem. Mesmo que não haja um cuidado com uma mínima descrição física de D. Anna, conhecemos o seu objetivo e a relação dela com seu filho.

Porém, o que mais nos importa aqui é a apresentação de uma estrutura básica para o desenvolvimento do roteiro que pode ser percebida pela relação entre os *subtítulos* e os *planos* escolhidos. Se tivéssemos mais cenas do roteiro, seria possível notar mais

¹⁰⁹ Exceto pelo *subtítulo 4*, que é uma reprodução daquilo que está no jornal lido pela personagem. No glossário colocado logo após o roteiro, Adalberto define os *subtítulos* como “toda palavra ou frase usada antes de uma cena ou sequência de cena, e não articulada pelos artistas”. Sendo assim, tratamos como unidade de divisão da estrutura justamente por preceder e, conseqüentemente, indicar uma cena.

claramente esses elementos. Ainda assim, quando buscamos compreender a construção do roteiro como várias partes que compõem um todo, teríamos uma escala mais ou menos da seguinte forma: um conjunto de ações daria origem a um plano, um conjunto de planos resultaria num subtítulo, um conjunto desses subtítulos seria representado por uma sequência e várias sequências juntas dariam origem ao roteiro como um todo, permeado por títulos falados, elementos técnicos e narrativos¹¹⁰. Essa estrutura é tanto organizacional quanto narrativa e reflete não apenas na construção do roteiro, mas na existência futura de um filme baseado nesse texto.

Em *Centro e Periphéria* os elementos técnicos acabam moldando também uma espécie de linguagem do roteiro. Nesse caminho, a escrita é permeada por reflexos da escolha do roteirista por um texto objetivo e puramente cinematográfico. A definição direta dos planos, por exemplo, torna a leitura mais rígida e truncada, já que a cada momento é preciso ler um cabeçalho novo e uma nova indicação de plano. Esses elementos são propostas e escolhas visuais que o roteirista faz pensando no filme. Como nem sempre o leitor conhece os termos usados, no final do roteiro é apresentado um glossário explicando cada termo técnico, como podemos ver a seguir.

¹¹⁰ Os manuais de roteiro atuais indicam algo parecido, com um roteiro sendo composto por *beats*, unidades de ação que compõem uma cena, sendo que um conjunto destas origina uma sequência, e várias sequências juntas são um roteiro de cinema.

Para maior esclarecimentos dos termos usados ao descrever essas scenas, passaremos em revista toda a sua technologia.

Sub-Titulo 1 — Toda palavra ou phrase usada antes de uma scena ou sequencia de scena, e não articulada pelos artistas chama-se sub-titulo.

"Esclarecendo" — Subentende-se que a scena seguinte vai gradativamente aparecendo até tornar-se completamente visivel.

Scena 1 — Toda acção de um photodrama filmado sem paragem de machina chama-se scena.

Ext. — Abreviação de exterior e quer dizer que a scena passa-se em uma localidade qualquer.

Chacara — Indica-nos o local da scena, ficando, porém, a sua escolha ao arbitrio do director.

(P.) — Abreviação da palavra palco e quer dizer que o operador deve collocar a camara a uma distancia tal que apanhe uma vista de todo o local. O numero de metros a filmar fica a juizo do operador, pois, para isso, elle tem conhecimentos tecnico.

Iris até circulo — Informa ao operador que feche gradualmente o iris da camara, parando em circulo.

(S. B. de Dionysio) — Abreviação de semi-busto. Quer dizer que o operador é permittido photographar o actor sómente da sola dos sapatos até um pouco acima dos joelhos e avisa ao director que o actor terá que registrar nessa scena alguma emoção.

(M. P.) — Abreviação de meio palco, isto é, o operador deve collocar a camara a uma distancia que photographe sómente metade da scena.

Corte — A palavra corte no fim da scena n. 4, quer dizer que a acção dessa scena está em paralelo com uma outra e que o seu conjuncto faz um todo de acção. Tambem serve para chamar a attenção do director na montagem do film.

Int. — Abreviação de interior quer dizer que a scena é filmada no "studio" e photographada com luz artificial.

Sala de jantar — Indica-nos o local da scena.

B. de D. Anna — Abreviação de busto. Indica ao operador que a camara de-

ve sómente apanhar o busto do actor (dois metros mais ou menos do actor) e que o director tem que fazer o artista registrar alguma emoção, como no semi-busto.

Pára scena — Informa-nos que a scena foi interrompida na sua acção por algum sub-titulo ou titulo falado, etc. e que deve continuar.

Tit.-falado 1 — Usa-se quando o actor diz alguma cousa de consequente; palavras sem importancia para a continuidade da acção não devem ser usadas nos titulos falados, porque serve sómente para baralhar a acção.

Ha ainda outros termos technicos usados na continuidade, porém, não tendo sido empregados aqui nestas scenas, deixamos de especifical-os.

Ao fechar este artigo não seria justo deixar de citar o nome do Sr. Frederick Palmer, uma das maiores autoridades em assumpto cinematographico na America do Norte e fundador da Palmer Photoplay Corporation", o maior centro intellectual de cinematographia do globo e de onde irradia para os mais longinquos recantos da terra a mais perfeita instrucção de technica cinematographica. Foi, pois, seguindo os conselhos desse muito bondoso mestre que eu pude, após ingentes esforços, e sempre coadjuvado pela magia do genio de Frederick Palmer, absorver a technica dessa maravilhosa arte que, em traços geraes, aqui deixo.

S. Paulo, Dezembro de 1925.

A. DE A. FAGUNDES.

Minha amiga Betty Bronson

(POR MARY BRIAN)

(FIM)

ci a bella amiguinha que já havia adquirido com Betty Bronson. Durante os trabalhos de filmagem é que eu verdadeiramente conheci os primeiros dias felizes de minha vida, ao lado de Betty. Espe-

Figura - Glossário dos termos técnicos utilizados no trecho de *Centro e Periphéria* retirado da revista *Cinearte* (v.01, n.02, 1926)

Quando refletimos sobre esses termos técnicos, lembramos do que Pasolini argumenta sobre a aspereza e a grosseria das palavras usadas no roteiro serem, na verdade elementos estilísticos, constituintes de uma linguagem específica desses textos. Na *Cinearte*, A. Marques de Filho, alguns números depois da publicação de *Centro e Periphéria*, faz uma crítica ao modo como Adalberto de Almada usa esses termos técnicos e também como os explica. De acordo com o autor, existem alguns pontos fracos que não alcançam a precisão pretendida, tampouco esclarecem o delicado trabalho da escrita de um roteiro. Na tentativa de melhor explicar termos como “*iris até círculo*”, “*para scena*” e “*corte*”, A. Marques de Filho nos apresenta uma visão que reconhece na escolha desses elementos um valor estético. Esse aspecto se apresenta tanto na escrita, remetendo ao que Pasolini comenta, quanto nas imagens do filme, caso ele chegue a ser feito.

Vemos então que o uso dos elementos técnicos não precisa, necessariamente, ser rejeitado. É possível incorporá-los ao roteiro de maneira que a leitura flua naturalmente. Lembramos aqui daquilo que Eisenstein (1929) disse: o roteirista deve colocar no papel aquilo que colabora para a melhor visualização de quem lê, tendo em mente as especificidades do roteiro, enquanto o diretor interpreta essas palavras e as traduz para uma linguagem visual. É a ideia de o roteiro funcionar como uma partitura e o diretor ser o responsável por interpretá-lo e repassar as informações aos demais membros de uma equipe.

Indicar o momento do corte, quando há uma fusão entre uma cena e outra, e o enquadramento da ação corresponde àquilo que alguns teóricos chamam de pré-direção. Veremos nos próximos roteiros analisados que essa era uma atitude comum e que inclusive tornou-se cada vez mais presente no que chamamos de linguagem do roteiro.

Pequenos cenários (1929 e 1930) e Reincidência (1929)

O fan teve grande participação na discussão sobre roteiros dessas revistas de cinema das décadas de 20 e 30. Ao longo de suas nove edições, publicou diversas discussões sobre a temática e também vários trechos e roteiros completos. Nos artigos críticos e opinativos não existia uma forte inclinação para o ensinamento da escrita de roteiros. Os autores se preocupavam muito mais na reflexão pautada pelos textos ou então em criar no próprio roteiro estudos e experimentações dessa escrita específica. Octavio de Faria, defensor fiel da existência de um estudo específico dos *cenários*, acreditava também que eles poderiam e deveriam ser publicados para a leitura, independentemente

da existência de um filme. Grande parte dos roteiros escritos e divulgados pelo *O fan* foi escrito por Octávio. Destacamos aqui três deles.

Pensando em ter uma espécie de acervo de roteiros para estudos, o *Chaplin Club* divulgou na quinta edição d' *O fan* uma chamada para roteiristas enviarem seus trabalhos. Intitulada de *Pequenos Cenários*, a seção buscava pequenos roteiros, tendo eles sido filmados ou não. O primeiro a ser publicado foi o *Estudo nº 1 – Europa e América*, escrito por Octávio de Faria. O roteiro de quatro cenas trabalhava com um conceito de oposição: num lugar aparentemente simples está um homem triste e velho, enquanto num local mais impositivo está um homem feliz e cheio de saúde.

Superficialmente, a narrativa do *Estudo nº 1* abre margem para um pensamento reducionista de que ela é simples. Se formos um pouco além, é possível reconhecer várias possibilidades de sentido, principalmente por conta do elemento da oposição escolhido por Octavio. Vale ressaltar também que não é foco do autor construir narrativas elaboradas e complexas. A seção dos *Pequenos Cenários* se preocupa muito mais em perceber estruturas e linguagens para a escrita dos roteiros. Octavio, inclusive, vai além do pensamento de um roteiro como um texto relacionado a um filme por vir e ao conceito de visualização, e reconhece nessa forma de escrita possibilidades de desenvolver críticas sociais e também cinematográficas que são potencializadas pelo jogo entre palavra e imagem.

Outro roteiro escrito por Octavio para a seção dos *Pequenos Cenários*, é o *Estudo nº 12 - Contra a standardização americana*. Nesse caso, a narrativa se constrói como uma crítica à padronização dos filmes nos moldes norte-americanos. Assim como no *Estudo nº 1*, não há uma preocupação de desenvolver uma estória. Aqui fica ainda mais ressaltada a visão de Octavio de que os roteiros tinham a possibilidade de serem lidos e que, além de contarem uma estória, poderiam funcionar também como textos críticos¹¹¹.

Para chegar a essa percepção, levamos em consideração o apreço de Octavio pelos roteiros cinematográficos. A ação de retirar os *cenários* do espaço de desenvolvimento prático e colocá-los num ambiente de discussão crítica e teórica é uma maneira de reforçar a importância desses textos para o cinema. Isto não representa uma desvirtuação de algo próximo de uma essência dos roteiros, porque é um ato que, na verdade, demonstra outras potencialidades do texto cinematográfico. Além disso, sugere que a existência de um roteiro não precisa obrigatoriamente estar atrelada a um filme.

¹¹¹ Octavio de Faria também desenvolve outros roteiros que criticam algum aspecto do cinema. Na edição nº 5 d' *O fan* foi publicado *Pelo cinema mudo*, um roteiro que defendia os filmes silenciosos.

ESTUDO N. 1

(Europa e America)

1 — Fade-in. Long-Shot tirado da cúpula de uma igreja muito alta, grande, vazia. Vem-se em baixo, e-s bancos e o altar, pequeninos. Igreja pobre, muros lisos. Caracteristicamente europeu. Tristeza. Encostado num dos pilastres da igreja vê-se um homem parado. Muito pequenina a silueta.

Lap Dissolve To. 2 — Close-Up da face do homem, já velho. Está com os olhos molhados de lágrimas. Dôr intensa. Exausto da vida. O close-up é tirado de muito perto de modo que a cara do velho ocupe toda a tela, em violento contraste com o long-shot anterior. Fade out.

3 — Fade in. Close-Up da face de um outro homem, muito moço, sorrindo, expressão feliz. Vendô saúde. Continuação na vida. O Close-Up também é tirado de muito perto.

Lap Dissolve To. 4 — Long Shot de um grande arranha céu americano visto de baixo, em angulo muito pronunciado de modo que se tenha a apparencia da grandeza da arquitetura que parece querer investir contra o céu. Na janela do segundo andar, vê-se, sorrindo sempre, o homem focalizado em close-up no numero anterior. Fade-out.

PEQUENOS SCENARIOS

ESTUDO N.º 12

(Contra a standartização americana)

1 — S — Fade in sobre um operario trabalhando na fabricaçãõ de uma peça de automovel. Mecanicamente.

Lap Dissolve To 2 — C — Up — No anuncio de um film a frase que a maquina focaliza: "Scenario by..."

Lap Dissolve To 3 — C — Up — A maquina em que um outro operario trabalha, igualmente sem raciocinar.

Lap Dissolve To 4 — C — Up — O mesmo anuncio do film, focalizando-se a frase: "Directed by..."

Lap Dissolve To 5 — S — Na officina de trabalho os dois operarios que já appareceram antes ajustando as peças que fizeram. Vê-se que se trata de uma peça qualquer de automovel.

Lap Dissolve To 6 — No studio, o director dirigindo uma scena do film. Ao seu lado vê-se o scenarista de scenario na mão. Todo o pessoal do studio trabalhando, cada um no seu serviço.

Lap Dissolve To 7 — S — O automovel pronto. E' um carro americano medio, carro de serie, sem pretensões a ser mais do que é.

Lap Dissolve To 8 — S — A fachada do cinema que exhibe o film, em toda a sua medioeridade, sem pretensões a ser mais do que é.

Octavio de Faria.

Figura 5 - Roteiro *Europa e America*, publicado originalmente como *Estudo nº 1* da seção *Pequenos Scenarios* (*O fan*, n. 5, 1929)

Figura 6 - Roteiro *Contra a standartização americana*, publicado originalmente como *Estudo nº 12* da seção *Pequenos Scenarios* (*O fan*, n. 8, 1930)

Os dois roteiros são escritos numa mesma estrutura básica. São divididos apenas em planos, especificados no cabeçalho, e nas ações que compõem o todo. Além das indicações visuais, Octavio se preocupa muito com uma sugestão de montagem e de transição entre as imagens, o que é uma clara referência às leituras dos teóricos russos¹¹². Essa unidade de escrita é uma constância do autor, que acaba trabalhando outros elementos de maneira mais aprofundada. Apesar de serem estruturalmente iguais, os dois roteiros contam suas histórias em linguagens diferentes.

A escrita de Octavio no *Estudo nº 1* é muito mais detalhada. O local onde a ação se desenvolve é descrito, características físicas dos personagens são apresentadas e até a movimentação e o enquadramento da câmera são apontados, inclusive com explicações

¹¹² Diversos artigos d'*O fan* apresentam informações relativas à visão de cinema de Pudovkin, Eisenstein e de outros autores russos do período.

como “*violento contraste com o longshot anterior*”. Essa maneira de escrever o roteiro potencializa tanto a criação de imagens quanto de sensações do leitor. A ausência de uma ação que seja claramente física, algo como “*o personagem faz isso, o personagem faz aquilo*”, acaba atribuindo ao texto várias possibilidades de sentido. Temos uma clareza visual, mas um leque aberto de interpretação do roteiro.

Se observarmos a cena 1, fica mais claro ainda o reconhecimento da preocupação de Octavio em detalhar tanto aquilo que é visto quanto o que não é. A descrição da igreja, por exemplo, apresenta os aspectos visuais, mas não se restringe a isso. O roteiro diz que ela é “*muito alta, grande, vazia. Veem-se embaixo os bancos e o altar, pequeninos. Igreja pobre, muros lisos. Caracteristicamente europeia. Tristeza*”. Os elementos visuais constroem essa igreja imagetivamente e dão uma ideia da imponência do local. Porém, somente quando Octavio atribui uma expressão menos visual a tudo isso – “*tristeza*” – é que fica claro que o sentido da cena não está na grandiosidade da igreja ou em como ela é fisicamente.

A percepção do sentido no roteiro também pode acontecer pela própria construção de planos que Octavio sugere. Na cena 1 a igreja é descrita num plano aberto, distante, onde se percebe apenas uma pequena silhueta de um homem. Já na cena 2 a característica de tristeza atribuída ao espaço se potencializa na face do homem, “*exausto da vida*”. O close-up que preenche toda a tela também torna a visualização dessa imagem, e dos sentimentos sugeridos por ela, muito mais fácil e forte. A descrição física do homem é breve, mas a motivação interna é carregada de sentimento. Octavio, ao menos nesse roteiro, define como uma preferência da escrita o uso de expressões que não obrigatoriamente geram imagem. Isso remete à defesa de Eisenstein (1929) por roteiros que sugiram outros aspectos além do visual e os deixem para a interpretação do diretor e de sua equipe.

O *Estudo nº 12* foge dessa ideia de unir o visível e o não visível na escrita. Trazendo a temática também para a linguagem utilizada, Octavio escreve um roteiro padrão, mecânico. É um texto objetivo, claro, puramente cinematográfico, mas é uma crítica que o autor faz aos modos de fazer filmes e escrever roteiros. Por meio de um jogo de oposição, novamente, Octavio compara uma fábrica de carros a um estúdio de cinema. As ações descritas são precisas e fogem dos detalhes. Não há descrição do local, dos personagens e de nenhum outro sentido que possa ser atribuído a essas cenas. Isso tudo é proposital.

A ausência de detalhes nesse caso não é prejudicial para o entendimento da narrativa. Ela é, na verdade, um recurso que Octavio utiliza para justificar o argumento debatido no texto. Quando ele compara a produção de filmes com a produção mecânica de carros, não representa apenas uma crítica ao produto imagético, mas também à escrita de roteiros que segue um padrão e se restringe a ele.

Quando observamos essas questões menores de cada um dos roteiros fica claro que a proposta de Octavio era experimentar a escrita desses textos. Fugir de uma padronização americana, como é sugerido no título do *Estudo nº 12*, era uma maneira de fazer o cinema ir além do lugar onde ele se encontrava. Octavio reconhecia nos roteiros um potencial muito grande de abrir espaço para novas possibilidades dentro do cinema, mas para isso acontecer era necessário que essa escrita também não se rendesse aos padrões.

Olhando os roteiros um ao lado do outro é possível notar que a mesma estrutura é subvertida a linguagens diferentes. A escrita se desenvolve num mesmo modelo, mas não se restringe ao que ele impõe. Enquanto em um roteiro há mais detalhes, há a construção de possibilidades de sentidos e de relação entre leitor e texto, no outro não existe espaço para interpretações tão diferentes do que o autor pensa. Acreditamos que a ideia de Octavio com o estudo dos roteiros era justamente explorar as possíveis construções textuais, visuais e de sentido que o texto sugere, bem como uma relação entre roteiros e leitores que não se resume à tradução das palavras em imagens.

Nem só de *pequenos cenários* sobreviveu *O fan*. Do número 4 ao número 7 foi publicado o roteiro de longa-metragem chamado *Reincidência*, também escrito por Octavio de Faria. Trata-se de um complemento do artigo *O cenário e o futuro do cinema*, uma tentativa do autor de comprovar a teoria da continuidade pensada por ele¹¹³. Octavio diz que *Reincidência* é a prova de que podem existir roteiros que não utilizam letreiros¹¹⁴.

O protagonista de *Reincidência* é Sílvio, um bandido morador de Chicago que abandona a cidade e Haroldo, seu comparsa, após assassinar a vítima em um roubo malsucedido. Na tentativa de abandonar a vida de crimes, Sílvio se muda para Nova York e conhece Helena, com quem se casa e consegue construir a almejada estabilidade financeira e social. Para atrapalhar essa calma, Haroldo reencontra por acaso o ex-parceiro da criminalidade. Tentando ganhar algo com a boa vida que Sílvio tem, Haroldo

¹¹³ Explicamos sobre essa teoria no capítulo anterior.

¹¹⁴ Nesse caso específico o coeficiente seria de 0-26, pois o roteiro não possui letreiros e é composto por 26 sequências.

se torna uma pedra no sapato da família, assediando Helena, revivendo sempre que pode o passado criminoso de Sílvio e buscando de todas as formas lucrar com isso. Nesse jogo, diversos conflitos dramáticos são construídos e culminam com Sílvio assassinando Haroldo e sendo julgado pelo crime cometido.

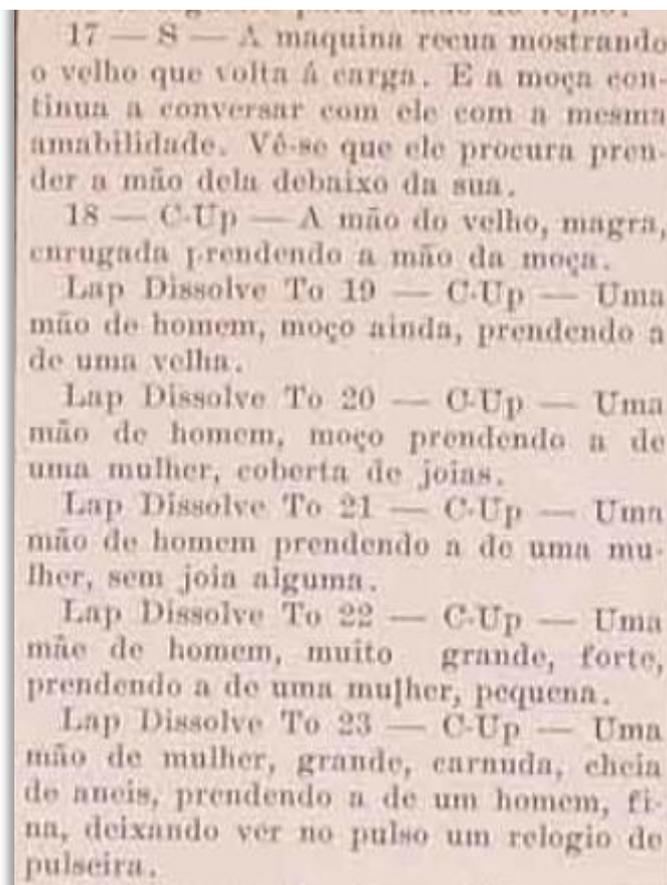


Figura 7 - Trecho da sequência 1 de *Reincidência* (*O fan*, n. 4, 1929)

Reincidência se configura como mais um dos estudos de Octavio, dessa vez uma proposta de um roteiro onde não haja sequer uma indicação de título falado. Apesar de ser um longa-metragem e ter sido publicado antes dos roteiros do *Pequeno Scenario*, a estrutura possui muitos pontos semelhantes. Podemos ver no trecho apresentado acima que o roteiro apresenta um cabeçalho para cada cena, onde são colocadas informações de plano e indicações de transição, o que também é feito nos outros escritos do autor.

No plano 17 do trecho acima há o uso da expressão “*a máquina recua*”, o que é recorrente ao longo do roteiro. A máquina representa a câmera e, mais do que isso, o olhar de quem lê o roteiro. É ela quem guia e mostra os demais elementos presentes na cena.

Nessa mesma sequência 1, por exemplo, Octávio faz uma descrição do local e de algumas pessoas que aparecem unicamente pelo uso daquilo que a câmera vê.

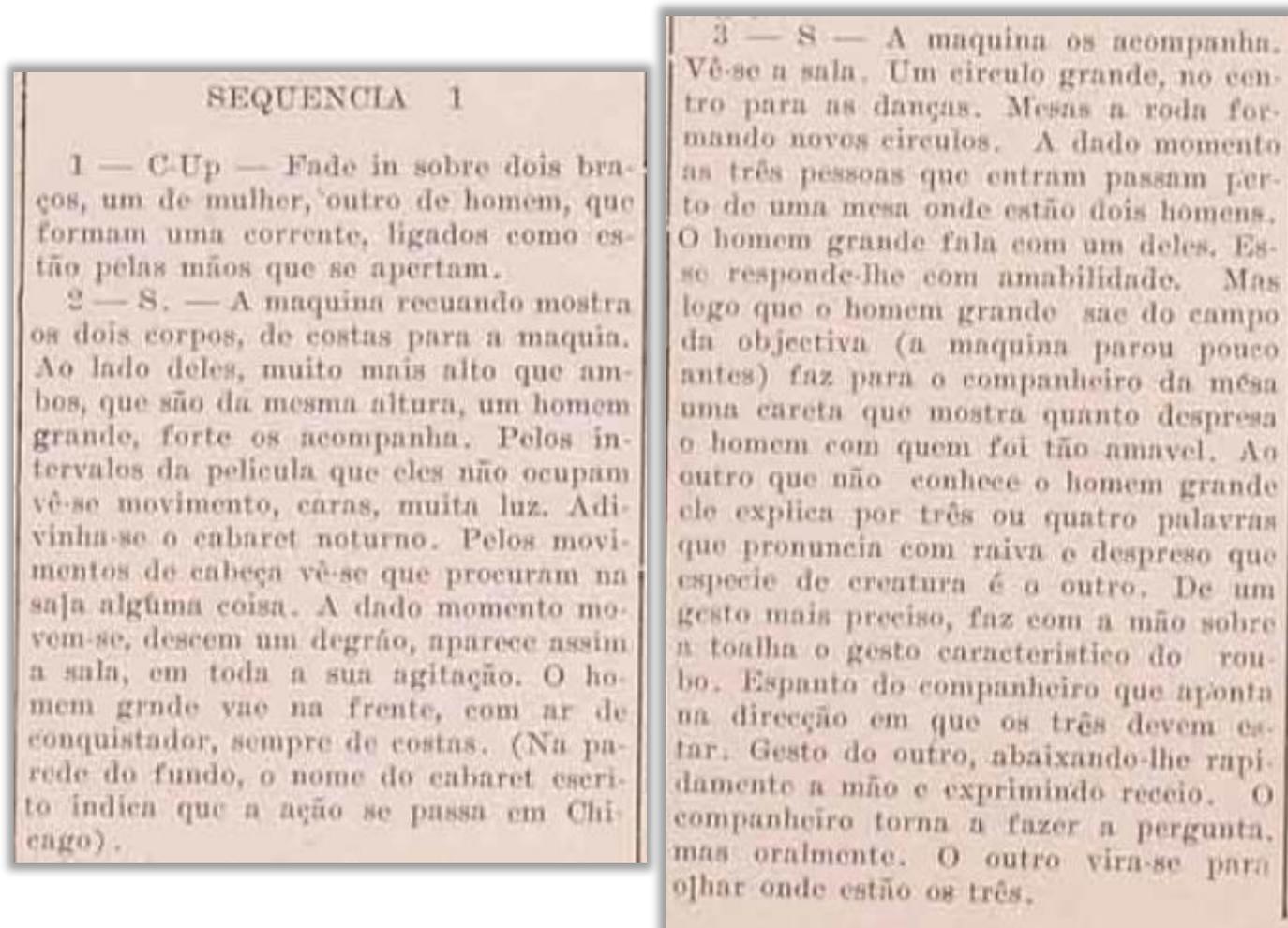


Figura 8 - Trecho da sequência 1 de *Reincidência* (*O fan*, n. 4, 1929)

A *máquina*, nesses casos, é também uma espécie de personagem que passeia pela cena e cujos olhos retratam ao leitor do roteiro tudo o que vê. Ao longo dos 1280 planos que o roteiro possui, o uso da câmera é recorrente e a função é sempre a mesma. É claro que nem sempre ela é, de fato, necessária, assim como a própria escolha de planos às vezes é redundante. Dos planos 18 ao 23, apresentados na figura 7, há a constante indicação de um close-up onde já é possível perceber que trata-se de um plano fechado. Em um plano aberto, essas imagens pequenas de mãos fazendo gestos e realizando ações ficariam ocultas pela imensidão do todo, do lugar inteiro se sobrepondo ao foco que o roteiro atribui a um ponto muito específico.

A pré-direção é um gesto bastante presente nesse roteiro de Octavio. Ela é percebida tanto na estrutura, pela divisão das cenas, indicação de planos e sugestão de montagem, quanto na linguagem, com elementos e expressões que sugerem movimentos

de câmera no meio de uma ação, que propõem um modo de atuar e que buscam tornar o texto o mais explicativo possível. Isso se desdobra numa preocupação excessiva em mostrar a ação por meio de diferentes planos, ângulos e movimentos de câmera, o que torna o roteiro cansativo em vários momentos.

A sequência 7 é um bom exemplo disso, pois é importante para a narrativa ao criar um sistema de *set ups* e *pay offs*¹¹⁵ bastante significativo para o desenvolvimento da estória. A ação da sequência se passa na casa de Sílvio, durante o café da manhã e pouco antes dele sair para o trabalho. Todo o processo de despedida entre ele e Helena é mostrado por meio de uma série de planos e ângulos variados: primeiro um plano aberto enquadrando Sílvio andando na rua, em câmera subjetiva do olhar de Helena; em seguida, um close-up do rosto de Sílvio sorrindo; outro close-up da mão de Sílvio acenando; plano aberto de Helena na porta de casa, câmera subjetiva do olhar de Sílvio; e, por fim, plano aberto enquadrando os dois personagens. Essas escolhas representam uma decupagem do roteirista e, nesse caso específico, ofuscam o ponto principal da situação que é a ideia do lugar vago à mesa, que vez ou outra é mostrado, e que na sequência dos acontecimentos será ocupado por Haroldo.

Assim como no *Estudo nº 1*, a linguagem descritiva e o uso de outros elementos além dos que são técnicos ganha destaque em *Reincidência*. A escrita de Octavio é realizada com o pensamento nos leitores do texto e isso se reflete na maneira como ele descreve sensações e sentimentos, lugares e seus personagens. A figura 9 dá uma ideia de como a descrição desses aspectos é feita pelo roteirista. Isso se repete ao longo das 26 sequências. Octavio também explora o uso de símbolos e expressões mais literárias que visuais. Na sequência 19, plano 726, é apresentada a seguinte situação “*a máquina vai rapidamente focalizar o casaco da mulher sobre a cama. Vê-se que Sílvio deixa cair o seu bem em cima, simbólico*”. Outras metáforas são utilizadas ao longo do roteiro, bem como expressões que podem ser percebidas no trecho a seguir.

¹¹⁵ Na tradução do livro de McKee (2006) *set ups* e *pay offs* são chamados de *pistas* e *recompensas*. É um recurso da escrita de roteiros que significa plantar um elemento na narrativa que será posteriormente colhido pelo público. Por exemplo, se é dado destaque a uma arma no início de um roteiro, espera-se que ela seja usada posteriormente. No caso de *Reincidência*, planta-se uma informação muito sutil por meio da apresentação recorrente de um lugar vago na mesa. Nessa mesma sequência, Sílvio vê Haroldo na rua. Ao longo do roteiro, Haroldo acaba ocupando, sem ser convidado, esse espaço na casa de Sílvio e Helena.

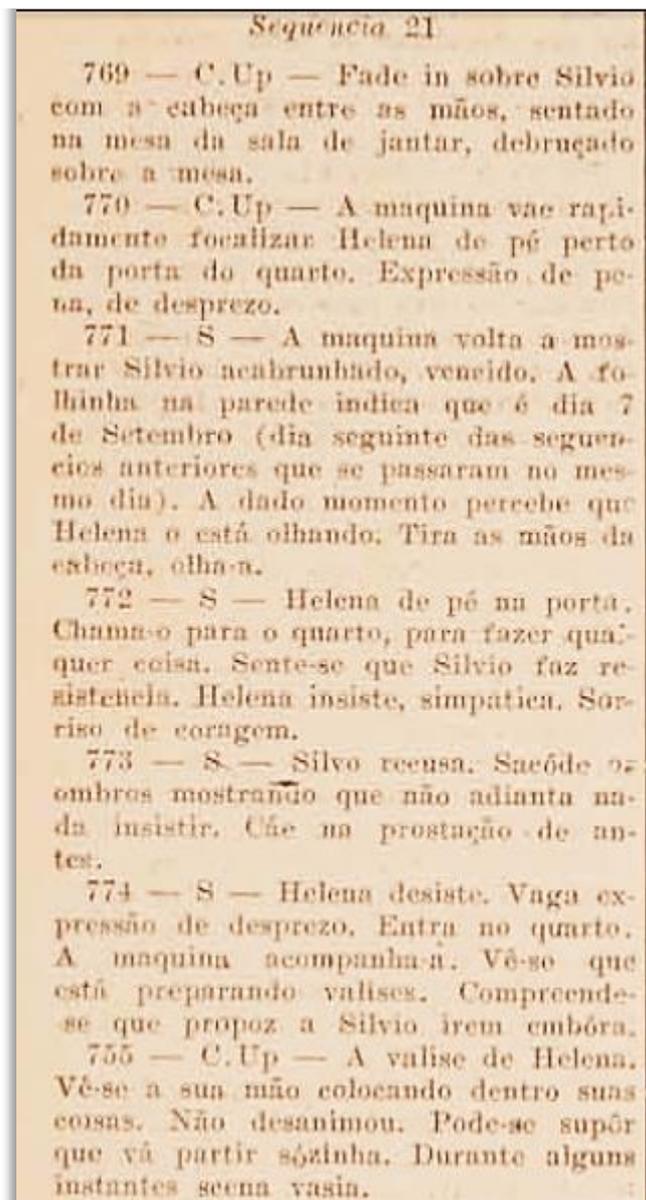


Figura 9 - Trecho da sequência 7 de *Reincidência* (*O fan*, n. 6, 1929)

São comuns no roteiro os espaços para suposições e interpretações do leitor. O próprio roteirista diz “*pode-se supor que vá partir sozinha*” ao invés de deixar claro se a personagem vai ou não. Outros elementos como *sorriso de coragem* e *vaga expressão de desprezo* são bastante recorrentes, pois Octavio não constrói apenas aspectos visuais, mas se preocupa também em gerar sentido e sentimento em suas cenas. Por mais objetivo e detalhado que o roteiro seja, por mais parecido com um *blueprint*, com indicações e planejamentos da ordem da produção de um filme, existem essas características mais artísticas que técnicas que colaboram para uma aproximação entre leitor e texto. Quem lê o roteiro percebe que ele é predominantemente visual, mas que existem espaços, incompletudes que devem ser preenchidos pela interpretação e o olhar do leitor.

Mesmo existindo esses lugares vagos esperando por um olhar externo, Octavio se preocupa muito em detalhar e deixar tudo o mais claro possível¹¹⁶. Na apresentação do roteiro, um amigo de Octavio, chamado de Branco, faz críticas nesse sentido e também a aspectos estruturais do texto. Branco diz a Octavio que na versão lida por ele expressões como “a máquina sobe”, “a máquina vai”, apareciam cerca de 800 vezes e que isso era prejudicial para o leitor, que já teria trabalho imaginativo e construtivo suficiente. A sugestão é acatada pelo roteirista, que diz que o termo será suprimido do roteiro sempre que possível. Já a respeito da crítica de que a ideia necessitaria de amadurecimento, Octavio responde utilizando uma fala de René Clair: “o cenário o mais detalhado não poderá nunca prever todos os detalhes da execução da obra (ângulo exato da tomada de máquina, luz, diafragma, interpretação, etc...). O filme não existe senão no écran”. Isto significa que mesmo buscando explicar cada pormenor do roteiro, Octavio tem noção de que se um filme chegar a existir jamais será igual ao que está no texto.

Barro Humano (1929) e Limite (1930)

É inegável a importância d’*O fan* na disseminação de uma cultura de leitura e escrita de roteiros. Tanto os estudos teóricos quanto as publicações originais colaboraram para que esses textos fossem reconhecidos além de seu lugar-comum. Entretanto, a relação da revista com o tema não se resumiu a essas novas propostas. Percebendo a importância de falar sobre roteiros do mercado profissional de cinema, trechos dos roteiros *Barro Humano*¹¹⁷ e *Limite*¹¹⁸ ganharam destaque nos números 5 e 9 da revista, respectivamente.

¹¹⁶ Em alguns momentos em que são propostas ações e expressões criativas sustentadas por si só Octavio acrescenta algum comentário explicativo. Na sequência 13, por exemplo, ele propõe o uso de uma câmera subjetiva para mostrar aquilo que o personagem está vendo. Ao invés de confiar em seu leitor e na maneira como ele descreve isso, Octavio mostra a ação e explica o significado dela.

¹¹⁷ *Barro Humano* é um filme de 1929, lançado pela Cinédia. O argumento foi escrito por Adhemar Gonzaga e Paulo Vanderley, responsáveis, respectivamente, pela direção e pelo roteiro.

¹¹⁸ *Limite* teve sua primeira exibição em 1931, numa das reuniões do *Chaplin Club*. Mário Peixoto foi responsável pelo roteiro, direção, produção e montagem do filme. A elogiada fotografia ficou por conta do alemão Edgar Brasil.

<p><i>Extracto do scenario de "Barro Humano". Sequencia 8 a 14.</i></p> <p>Eslarecendo</p> <p>1 — M. S. — Os meninos jogam o gude no jardim.</p> <p>2 — Cl. U. — Zeferina chama:</p> <p>3 — Tit. Falado: Juquinha! Este meu filho!</p> <p>4 — M. S. — Juquinha levanta-se e anda na direcção de Zeferina.</p> <p>5 — M. S. — Zeferina. Juquinha entra no quadro. Zeferina pega-lhe na orelha.</p> <p>6 — Cl. U. — Zeferina ralha com Juquinha enquanto lhe castiga a orelha. Aos poucos vai virando para a direita, até avistar Gilda.</p> <p>7 — M. S. — Gilda de costas.</p> <p>8 — Cl. U. — Zeferina admira-se do que vê.</p> <p>9 — Cl. U. — Juquinha alliviado por lhe ter Zeferina soltado a orelha.</p> <p>10 — M. S. — Gilda de frente, debruçada sobre a grade do jardim. Conversa animadamente com alguém e admira um brinco que tem na mão.</p> <p>11 — Cl. U. — Zeferina chama:</p> <p>12 — Tit. Falado: Gilda!</p>		<p>13 — M. S. — Gilda assusta-se. Olta para trás. Esconde o brinco que tem na mão, tira o outro que estava na orelha e o esconde também. Despede-se a medo.</p> <p>14 — M. S. — Zeferina e Juquinha. Entra Gilda. Zeferina lhe dá o ferro de engommar.</p> <p>15 — Cl. U. Gilda.</p> <p>16 — M. S. — Zeferina faz signal para que entrem. Entram Gilda e Juquinha. Depois Zeferina.</p> <p>A camara gira até apanhar o gazista que caminha para o lampeão e o accende.</p> <p>17 — Cl. U. — O gaz accendendo-se. Dissolve em</p> <p>18 — Cl. U. — A lampada do quarto de Vera acesa.</p> <p>19 — M. S. — Vera deixa o interruptor, caminha para o espelho e mira-se.</p> <p>20 — Cl. U. — Vera ainda no espelho. Dissolve em</p> <p>21 — Cl. U. — Vera pintando os labios com um espelho de bolsa, abaixa o espelho, vê-se, no fundo, a parede do escriptorio com uma folhinha. Volta-se rodando na cadeira. A camera desce até suas mãos guardando o "baton".</p>
---	--	--

Figura 10 – Trecho do roteiro *Barro Humano*, escrito por Paulo Vanderley e publicado originalmente como complemento do artigo *O que é o cinema brasileiro* (*O fan*, n.5, 1929)

O roteiro escrito por Paulo Vanderley sugere um ritmo rápido. A estrutura é simples e direta, no cabeçalho não há a indicação do local onde a ação se passa. A objetividade nesse caso suprime até mesmo a clareza da apresentação dos dados da narrativa. Mesmo se tratando apenas de um trecho, contido no meio do roteiro, nota-se que essa busca pela concisão das informações prejudica também a maneira como as ações são descritas.

O roteiro também não revela detalhes além da escolha dos planos e das inserções de títulos falados e recursos de montagem. A estrutura se assemelha a de um roteiro técnico, onde a decupagem do texto é feita prezando pelos planos, cortes e outros elementos inerentes à etapa de produção. Apesar disso, falta bastante para o roteiro ser considerado como um *blueprint*, pois este, como diz Subahi (2012), deve facilitar a criação do filme, o que não acontece em *Barro Humano*. No caso de atribuir ao roteiro de Paulo Vanderley a classificação de *planta baixa* é preciso levar em consideração que o único aspecto facilitado pela estrutura do texto é a criação do enquadramento e dos aspectos formais da imagem. Se fosse o *blueprint* de uma casa, *Barro Humano* apenas

indicaria como construir a fachada, enquanto o interior e demais aspectos ficariam à mercê do processo de criação.

A própria linguagem utilizada na escrita do roteiro colabora com a omissão de detalhes da narrativa. O espaço destinado a interpretação e preenchimento de um leitor acaba sendo tão grande que é mais prejudicial que benéfico para o entendimento da narrativa. No primeiro capítulo do trabalho falamos sobre a definição de Carrière (1996) do roteiro como um texto transitório. Não concordamos, mas, em certa medida, *Barro Humano* se aproxima dessa noção de uma estrutura que depende diretamente das imagens para existir e que vista sozinha pode ser efêmera. Nesse sentido, a avaliação feita por Octavio de Faria sobre o roteiro de Paulo Vanderley é direcionada a esse aspecto da relação entre filme e texto.

Sobre a estrutura e a linguagem do roteiro especificamente, não há críticas. Octavio acredita que de todas as qualidades do filme *Barro Humano*, é o texto a que mais se destaca. O autor vai além e afirma que só verá o filme realmente quem tiver lido o seu roteiro. Essa afirmação é construída pautada em pequenas diferenças que Octavio percebe entre as imagens na tela e as palavras no papel. Os afastamentos entre essas duas instâncias não são tomados com base na fidelidade, mas sim na incapacidade, principalmente financeira, de executar aquilo que Paulo Vanderley sugeriu no roteiro. Segundo o autor, o trabalho do roteirista nesse caso é primoroso e acaba sendo prejudicado na realização do filme pela ausência de dinheiro que impediu que movimentações de câmera, fusões e planos fossem executados da melhor maneira possível.

Vemos que os elogios de Octavio caminham justamente na direção daquilo que Paulo Vanderley mais faz: definir elementos técnicos que deveriam ser realizados no filme. Quanto aos outros aspectos de um roteiro (narrativa, construção de personagens, ações dramáticas e outros) não há nenhum comentário, pois estes possivelmente estavam mais presentes na imagem do que no texto. O fato é que nem todos os roteiros usados nessa época seguiam esse esquema do *blueprint*. *Limite*, por exemplo, traz uma estrutura que foge de todas as outras que apresentamos nesse capítulo.

O F A N

verificar — porque a confusão é possível e mais de um já as aceitou como de films russos.

Resta naturalmente a saber se o film vai ficar á altura das photographias. Pelo trecho do scenario que o Snr. Mario Peixoto teve a amabilidade de nos fornecer e que publicamos adiante podem os nossos leitores verificar que não estamos deante de uma obra qualquer. Sua concepção parece ser realmente cinematographica. Tudo ainda depende, é verdade, do "montage", actualmente em realização. E com a maior confiança porem que o Chaplin Club espera o resultado do extraordinario esforço do Snr. Mario Peixoto.)

TRECHO DO SCENARIO DE "LIMITE"

Mario Peixoto.

(Historia da mulher 1)

cl up — bocca da mulher 1 se distende ligeiramente — vira o rosto e olha o homem que acabou de comer e está curvado — abatido (o resto da scena em shot visto pelas costas do homem 1).
 fusão cl up — cabelo da mulher 1 visto de frente.
 fusão — (machina um pouco de alto) — agua e uma beirada de barco.
 fusão — (mesmo plano que scena anterior) — grades de uma prisão e rosto mulher 1 atraz — machina anda e vai alcançar uma porta á esquerda — chega até close up na fechadura da mesma — vê-se mão do guarda abrir a porta — machina desce até o chão — pés do homem entrando — a porta fica

76

O F A N

encostada — machina afasta e sempre focalizando a parte de baixo da porta, espera — tempo.
 foll to sh — a porta se abrindo — pés da mulher 1 sabindo — ageita o vestido — pés do carcereiro sabhem em seguida — mulher vai embora quando é impedida (scena vista dos pés só até a cintura).
 foll to cl up — mãos do homem que seguram o braço da mulher — tempo — mulher depois de varios esforços consegue soltar-se — (panorama para mulher sabindo — vê-se ao fundo as grades vazias — machina avança para grades)
 shot — mulher 1 andando numa calçada.
 shot — mulher 1 andando numa rua.
 tr shot — beiradas de telhado passando.
 fusão — copas de arvores passando.
 fusão-shot — mulher parada numa estrada tira chapéu — abre carteira — enxuga suor com o lenço — (machina avança e dá uma volta completa ao redor della até chegar á posição inicial) mulher caminha — chapéu na mão (machina acompanha) — mulher sabe de repente do campo da objectiva — machina continua a caminhar pela estrada vazia, vira para a esquerda e focaliza sempre caminhando (mas agora de lado) uma queimada — machina para — volta refazendo o percurso feito até alcançar uma tronqueira (porteira rústica) — mulher está sentada numa das travessas da porteira — exhausta — machina avança para mulher 1 e focaliza-a em shot algum tempo.
 fusão — roda de trem que começa a girar.
 fusão — roda de machina de costura girando (superpo.

77

O F A N

sição com um tr-shot para uma janella envidraçada)

shot — atravez da janella e do alto — mulher 1 cosendo na machina.

cl up — mulher 1 cosendo.

cl up — agulha de machina e fazenda que está sendo trabalhada.

cl up — mulher 1 para de coser, ageita o cabelo, a linha do carretel e olha para a janella.

shot — janella e lá fóra telhados — céu.

fusões — fusões successivas: ovo de cerzir — carretel — presões — botão — fita metrica — tesoura.

cl up — mulher volta a si das meditações e de novo começa a coser.

shot — atravez a janella, do alto — de fóra para dentro — mulher 1 cosendo na machina — acaba de coser — tira a costura e apara com a tesoura uns fiapos que ficaram na fazenda — depois olha algum tempo a tesoura que tem aberta na mão.

big cl up — tesoura aberta na mão — mulher passa um dedo fóra corte de uma das laminas como para experimental-a.

big cl up — lamina da tesoura aberta.

fusão — pagina de um jornal virado de bordo com o corte da tesoura.

shot — pés da mulher 1 na porta da casa — machina sóbe e depois vai focalizar em cl up o verso de um jornal que a mulher 1 está lendo — lê-se: Fuga da prisão — a cumplicidade de um carcereiro — etc... — mulher vira o jornal (compreende-se que agora é que ella vai encontrar a noticia) — machina desce até os pés da mulher 1 e ao lhe passar pelas

78

O F A N

pernas vê-se que uma malha da meia correu de alto a baixo.

shot — telhado de uma casa e um urubu encornijado em cima — céu cinzento.

shot — uma calçada — venta — passa pelo chão junto com folhas seccas e poeira um chapéu e um jornal de alguém.

shot — uma velha que chega á janella e fecha a mesma.

shot — a porta da casa da mulher 1 aberta e batendo — batendo — está ventando — vê-se poeira e cisco esvoaçando.

fusão — roda de trem em velocidade (2 angulos)

fusão cl up — no barco — rosto da mulher 1 que acaba de falar e olha para homem 1 fóra do campo da objectiva.

foll to sh — homem 1 debruçado no bordo do barco attricta lentamente 2 gravetos de madeira que tem na mão.

cl up — mão homem 1 e os dois gravetos que elle attricta — vê-se o mar em baixo e um pouco da beirada do barco tambem.



79

Figura 11 - Trecho do roteiro *Limite*, escrito por Mário Peixoto (*O fan*, n. 9, 1930)

Na época em que *O fan* publicou as quase quatro páginas do roteiro, o filme ainda estava em fase de realização. Os membros do *Chaplin Club* acreditavam que seria uma obra diferente das demais, algo verdadeiramente cinematográfico, característica apontada principalmente pela maneira como o roteiro era escrito. *Limite*, de Mário Peixoto, utiliza uma estrutura que é visualmente diferente daquelas utilizadas nos outros roteiros que analisamos. A definição dos planos permanece, mas o cabeçalho de cada cena é composto, unicamente por essa informação. Além disso, não se enumera essas divisões, tampouco se utiliza letreiros ou qualquer outra interferência na narrativa que deixe de sugerir imagens ou elementos que colaboram para se ver algo, como “*máquina desce até o chão*”, “*máquina avança para a mulher 1*” e “*roda de trem em velocidade (2 ângulos)*”.

Em *Limite* existem divisões menores dentro dos planos. A continuidade ocorre entre as cenas e também dentro delas. Em uma das cenas da página 78 a descrição do que acontece é separada por meio de travessões que geram unidades menores de sentido. Esse é um uso recorrente no roteiro. Na cena especificada, cada um desses pequenos textos (“*mulher 1 cozendo na máquina*”, “*acaba de cozer*”, “*tira a costura e apara com a tesoura uns fiapos que ficaram na fazenda*” e outros) representa uma ação. Entretanto, não é em todas as situações do roteiro que essas unidades menores representam ações físicas. Existem momentos no texto que Mário Peixoto utiliza palavras ou expressões que não apresentam uma resposta visual imediata, mas que funciona na medida em que sugerem sentidos e significados e partir destes se alcança uma imagem. É o caso das primeiras cenas da página 77 e 79, que preenchem essas unidades menores com elementos como “*tempo*”, “*venta*” e “*céu cinzento*”.

Para além dessas questões, percebemos que Mario Peixoto consegue construir em seu texto uma continuidade muito peculiar entre as imagens pensadas por meio das palavras. Há um ritmo que, mesmo permeado pela mecanicidade de termos técnicos, é fluido, é poético. Aqui não estamos tratando somente de estrutura ou da estória contida no texto, pois em *Limite* a sugestão de visualidade é tão bem trabalhada que a palavra já não joga mais apenas em seu lugar-comum. Ela assume, verdadeiramente, a capacidade de apresentar imagens a quem lê, de gerar a visualização buscada pelos textos da *Cinearte*, d’*A cena muda* e d’*O fan*.

A proposta de Mário Peixoto foge completamente de um roteiro transitório. A escrita dele é feita para durar. Mesmo sendo traduzida para um filme, é passível de leitura por pessoas que não obrigatoriamente precisam estar ligadas ao cinema. É um texto que não se rende aos elementos técnicos e que vai além de contar uma estória, sugerir imagens

e outros aspectos para a realização de um filme. *Limite* é um roteiro para ser lido, pois nele a dureza, a grosseria das palavras encontra-se com a poesia imagética que elas sugerem. Se o filme é considerado um cinempoema, o roteiro já é, de antemão, um roteiro poético e, ao mesmo tempo, cinematográfico.

No livro *A forma do filme*, Sergei Eisenstein trabalha a relação da montagem cinematográfica com a poesia, afirmando que o poeta escreve com planos de cinema. Nos questionamos se existe a possibilidade do elemento poético existir também no roteiro. Quando lemos o que Mario Peixoto escreveu, essa resposta fica mais palpável, até porque não conseguimos dissociar as instâncias que fazem parte de seu texto. Temos ali no papel, claramente, algo relacionado ao cinema, numa linguagem específica que é o roteiro, mas com um alto nível de poeticidade que existe tanto nas palavras quanto na virtualidade das imagens sugeridas por elas.

A linguagem empregada na escrita de *Limite* abre amplas margens de interpretação e de significado. Ela é precisa no quesito de construção de imagens, mas não a respeito dos sentimentos e das sensações geradas por ela. Isto nos leva a refletir que o roteiro escrito por Mário Peixoto se parece muito com as descrições de Vilém Flusser (2012) sobre o que são textos. O autor diz que “é comum a todos os textos serem braços estendidos que procuram com ou sem esperança ser abraçados por outro” (p. 67). *Limite* espera por esse abraço na medida que se constrói como um texto que necessita do olhar de um leitor para preencher os espaços e incompletudes que são inerentes a um roteiro. Nele, percebemos que “o texto é ‘pleno’ de significados, e essa completude é atingida por cada leitor de maneira própria” (Flusser, 2012, p. 64).

Na última parte do trecho publicado n’*O fan* reconhecemos o quanto a poesia dialoga com o roteiro. A sutileza das ações, o ritmo estabelecido entre os planos, o tempo que acontece dentro da própria imagem, são exemplos dessas construções. Mario Peixoto também era poeta e provavelmente a confluência dessas artes era algo natural para ele. Ainda assim, no roteiro *Limite* não há o uso de expressões literárias ou consideradas infilmáveis. Tudo o que está presente no papel é algo da ordem do visível. A poesia desse texto consiste, naturalmente, na existência e no jogo entre as palavras e as imagens.

Apesar da escrita poética e imagética, *Limite* acaba deixando de lado algumas descrições que colaboram com a leitura do roteiro. Não sabemos como são os personagens, tampouco o local onde eles estão. A ausência dessas informações não é tão prejudicial por conta da maneira como esse roteiro, especificamente, é feito. Entretanto,

acreditamos que o acréscimo desses dados, mesmo que em poucas palavras, faria total diferença.

Vemos por meio dessas publicações nas revistas que existia uma gama de possibilidades para a escrita de roteiros. Tanto a repetição de estruturas, quanto a experimentação de novas formas de escrever esses textos, são gestos válidos para a época. A proximidade desses roteiristas e críticos, que eram amigos e conviviam em sets e outros eventos de cinema, permitia que houvesse uma discussão efervescente sobre os roteiros da época. Além do conhecimento adquirido com o gesto de olhar para essas informações do passado, cremos que esta também é uma maneira de refletir sobre como esses modos antigos de escrever roteiros e fazer filmes são percebidos no cinema brasileiro de hoje.

Considerações finais

Nas décadas de 20 e 30 do século passado o mercado cinematográfico brasileiro não representava nem metade do que ele é hoje. Poucas produtoras estavam ativas e poucos filmes eram realizados. Ainda assim, havia uma preocupação que circulava entre os críticos e alguns realizadores da época: é preciso dar atenção aos roteiros. Eles reconheciam no texto uma espécie de salvador do cinema brasileiro.

As revistas *Cinearte*, *A cena muda* e *O fan* assumiram uma postura bem decisiva sobre essas questões. Mesmo que tenham dedicado páginas e páginas a falar sobre cinema estrangeiro, elas também trouxeram informações, críticas e opiniões sobre a produção cinematográfica no Brasil. Eram textos que buscavam reconhecer as falhas e os pontos positivos do que era feito aqui. Mais do que isso, os autores desses artigos pensavam soluções, dialogavam entre si e pensavam, juntos, na melhor maneira de alavancar o cinema brasileiro.

Os artigos publicados na *Cinearte*, n' *A cena muda* e n' *O fan* faziam críticas à ausência de roteiristas e de roteiros naquela época. Eles também prezavam pela valorização do uso do texto na realização dos filmes. Esses artigos não eram simplesmente uma reclamação banal de quem os escrevia. Era uma tentativa de colaborar com a consolidação de uma indústria cinematográfica brasileira. Eles representavam uma busca por melhorias na qualidade das produções, com uma maneira de se fazer filmes que fossem essencialmente nacionais e que dialogassem com o público, que quase sempre ia ao cinema assistir o trabalho estrangeiro. Os autores dos artigos usados nessa pesquisa enxergavam no roteiro o caminho ideal para atingir esses objetivos.

É claro que não havia a intenção de subestimar a direção, a montagem, a fotografia ou qualquer outra área do cinema. O que percebemos é que todas essas equipes convergiam, de certa forma, no roteiro. Melhor, elas buscavam no roteiro a base para realizar o seu trabalho. Isto significa que uma valorização e uma melhoria do uso do roteiro resultaria, conseqüentemente, no aumento da qualidade dos filmes como um todo.

Percebemos que o roteiro não pode ser visto simplesmente como a estória do filme, tampouco como um elemento unicamente técnico. Os autores da *Cinearte*, d' *A cena muda* e d' *O fan* também pensavam dessa forma, pois buscavam a todo momento reconhecer o valor do texto nessas duas vertentes. Como não se trabalhava bem os roteiros aqui no Brasil, creditava-se a má qualidade dos filmes e a ausência de público a eles. Assim como A. Marques de Filho disse, o texto funciona como uma partitura a ser

interpretada pelos demais profissionais. Justificar os méritos e os deméritos qualitativos de um filme com base somente no roteiro é esquecer que o trabalho de dar vida às imagens não é apenas do roteirista, mas sim de toda uma equipe de profissionais.

Considerando que grande parte dos autores desses artigos estava inserido na realização de filmes no Brasil, de maneira amadora ou profissional, eles tinham noção prática do que falavam, uma vez que tinham experiência na escrita de roteiros e em outras funções na produção cinematográfica. No caso específico d'*O fan*, podemos substituir o *know how* prático pelo teórico, principalmente no quesito de referência fílmica, por conta do *Chaplin Club*. Para nós, esse fator significava que os autores tinham propriedade naquilo que falavam, pois além de serem público, sabiam daquilo que acontecia por detrás das câmeras.

A atitude das revistas diante da temática dos roteiros é valorosa por diversos motivos. Além dos ensinamentos compartilhados, os artigos representam um reforço ao cenário cinematográfico nacional, pois defendem que sejam escritos roteiros originais para a tela, com temática brasileira e que agrade o público. Por esse motivo, esses textos da *Cinearte*, d'*A cena muda* e d'*O fan* são também um ato inovador se comparados ao culto das produções norte-americanas, realizado muitas vezes nessas mesmas revistas. Havia um grau de experimentação nas críticas publicadas nas revistas, assim como nos roteiros originais e nas teorias desenvolvidas. Poderia até ser comum nos EUA e em outros países, mas aqui no Brasil falar sobre roteiros era algo inovador. Reunidos, esses artigos opinativos e críticos podem até ser considerados como um estudo dos roteiros que não se assumia dessa forma. Mais que isso, os roteiros publicados – objeto deste trabalho – preenchem um espaço de ensinamento prático e da proposição de estudos sobre eles.

Sendo assim, esta pesquisa concentrou-se em elucidar, ao longo dos três capítulos, questões relacionadas à existência do roteiro cinematográfico. Por meio de um texto progressivo, que parte de um ponto geral para chegar num lugar específico, buscamos reconhecer as particularidades da escrita de roteiros no Brasil das décadas de 1920 e 1930. A hipótese inicial supunha que a partir do que foi publicado nas revistas *Cinearte*, *A cena muda* e *O fan* seria possível identificar que a escrita cinematográfica brasileira desse período possuía estruturas e formas semelhantes aos textos norte-americanos. No decorrer do trabalho fomos além do que imaginávamos alcançar e percebemos outras nuances nesses textos brasileiros, bem como no roteiro de maneira geral.

A análise dos roteiros, em aliança com os aspectos teóricos e históricos vistos nos dois primeiros capítulos, nos permite responder a nossa questão inicial sobre quais eram

as formas dos roteiros naquela época. Antes de adentrar nesses resultados, é preciso reconhecer que estamos familiarizados com as formas do roteiro no século XXI, tanto por meio da prática quanto da teoria. Quando retornamos a esses modos de escrita que fazem parte da história, observa-se certa tendência a analisá-los com base na concepção de roteiro que conhecemos hoje. Durante o trabalho notamos que o roteiro é, antes de tudo, um objeto histórico e aquilo que ele já foi, faz parte do que ele é agora. Ter essas questões em mente abre espaço para uma análise e uma percepção menos contaminada pelas modernidades que temos¹¹⁹.

Nas décadas de 1920 e 1930 os roteiros brasileiros não possuíam um padrão específico de escrita. Cada roteirista, amador ou profissional, seguia a estrutura que julgava mais adequada ao seu texto. Assim, observamos no terceiro capítulo que as semelhanças entre os roteiros ficavam restritas ao uso de elementos técnicos, sendo eles a definição dos planos, de indicações para a montagem e de termos que colaboravam com a realização do filme (angulação e movimentação da câmera, indicações aos atores e outros). A ausência de um padrão não causava prejuízos, pois não havia uma indústria cinematográfica consolidada e os modos de escrita da época supriam a necessidade dos projetos e de quem fazia cinema.

Por meio das informações reunidas no segundo capítulo, o histórico, fica bem nítido que os roteiros brasileiros de 1920 e 1930 buscavam referência nas estruturas padronizadas dos EUA. Os manuais de escrita norte-americanos eram populares e pessoas como Adalberto de Almada Fagundes buscavam conhecer mais sobre o cinema e os roteiros através de cursos oferecidos à distância. Esses ensinamentos claramente reverberam nos modos de escrever, como podemos perceber em *Centro e Periphéria*, roteiro em que Adalberto reproduz uma estrutura que era comum nos EUA daquele período.

Os demais roteiros que analisamos no terceiro capítulo também trazem essa forte referência ao padrão norte-americano. Isso é percebido principalmente por meio da

¹¹⁹ Aqui vale destacar o trabalho de Kathryn Millard, espaço que não conseguimos destinar nos capítulos da dissertação. A autora afirma que as convenções de formato feitas no século passado restringem as possibilidades do que o roteiro pode ser hoje. Mais do que isso, ela se empenha em reconhecer plataformas de escrita e como elas moldam a forma dos roteiros ao longo da história. Quando dizemos aqui sobre essas “modernidades” nos referimos aos aplicativos e programas de escrita de roteiros que colaboram para reforçar o modelo padrão. Millard (2010) também reconhece isso, mas complementa sua ideia afirmando que aos poucos esses programas têm se aberto para outros modos de escrever roteiros, inclusive criando mecanismos onde a palavra vem acompanhada de imagens e/ou vídeos.

estrutura e da maneira como os roteiristas utilizam os elementos técnicos. Quando deixamos de lado esses aspectos e observamos a linguagem dos textos, verificamos que as potencialidades de escrita são ressaltadas. O que percebemos através das análises é que os roteiristas focam em propostas objetivas, claras e com escritas puramente cinematográficas, mas nem todos ficam restritos a isso. Adalberto de Almada Fagundes diz que os roteiros devem obrigatoriamente sugerir aspectos visuais de um filme. O uso de qualquer expressão que não cumpra com esse requisito, mesmo que colabore para uma compreensão maior do roteiro, representa “um mar de palavras inúteis que não servem pra nada” (Fagundes, 1926). Discordamos dessa fala, pois quando analisamos os roteiros de Octavio de Faria, principalmente o *Estudo nº 1* e *Reincidência*, percebemos que o uso dessas expressões na verdade potencializa o diálogo entre leitor e obra, bem como a produção de sentidos que não se resumem ao que pode ser visto. Em *Limite*, Mário Peixoto também faz algo parecido, mas dessa vez usando da própria aspereza do roteiro e da ausência de informações, além das expressões pouco visuais, para criar sensações e sentimentos que aproximam o roteiro de quem o lê.

A busca por um ideal de roteiro que venha de outro país representa um elemento que vai além da nossa hipótese de partida. Quando identificamos que os roteiros brasileiros escritos nas décadas de 1920 e 1930 tinham como referência direta os padrões construídos nos EUA, chegamos à conclusão de que a ausência de um cenário de produção consolidado prejudicava uma possível estabilidade da escrita cinematográfica nacional. Isto significa que a falta de estúdios de produção organizados e de uma realização que conseguisse gerar lucros fez com que a exigência de roteiros com formas e estruturas padronizadas fosse dispensada.

Identificamos que os roteiros publicados nas revistas podem ser lidos como textos de caráter dúbio: são técnicos ao mesmo tempo em que são artísticos. No caso de *Centro e Periphéria*, do *Estudo nº 12 – Contra a standatização do cinema* e de *Barro Humano*, a tecnicidade é ressaltada, enquanto em *Limite*, *Reincidência* e no *Estudo nº 1* características criativas se sobressaem. Vale destacar que os roteiros de Octavio de Faria também possuem a função de servir a um campo de estudo teórico, o que é um aspecto que precisa ser valorizado.

No geral, podemos perceber que as publicações das revistas apresentam a escrita cinematográfica brasileira desse período como incipiente. Elas sugerem estudos e práticas que permitam a melhoria e a valorização do texto dentro do cinema nacional. Cobrava-se, veementemente, argumentos originais e nacionais, pois existia a crença de que

somente assim o cinema brasileiro poderia avançar. Apesar disso, as análises específicas dos roteiros nos mostram que o problema maior não era a escrita, mas sim os modos de uso desses textos. Defendemos isso através de uma percepção de que os roteiros analisados servem claramente à produção de um filme, sendo que alguns deles também funcionariam perfeitamente como um *blueprint*, como é o caso de *Barro Humano* e mesmo de *Centro e Periphéria*. Deste modo, quem escreve esses textos não apenas constrói sentido nas palavras, mas também já aponta para a realização imagética. Isto significa que o roteirista desse período escrevia os roteiros e ao mesmo tempo colaborava com a escrita do próprio filme, já demarcando a maneira de mostrar e, conseqüentemente, de ver as imagens, ações e a estória contida no texto.

Acreditamos que para o cenário nacional da escrita de roteiros foi mais importante o reconhecimento dado ao roteiro por essas revistas do que as apropriações das formas estrangeiras. Enquanto os manuais de escrita norte-americanos ensinavam a prática de escrita com base em suas próprias particularidades, os autores brasileiros tentavam acrescentar a esse formato algum aspecto que fosse essencialmente nacional. Queria-se, a todo custo, que existisse por aqui um cinema capaz de ir além das fronteiras tupiniquins e alçar voos que mostrassem as qualidades e as nuances de nossas terras.

Também reconhecemos que os roteiros publicados nessas revistas podem ser lidos por qualquer pessoa, mesmo com o uso constante de termos técnicos. Assim como Adhemar Gonzaga e outros autores enxergam elementos estéticos no texto de um roteiro cinematográfico, nós também defendemos que esse tipo de escrita está longe de ser algo descartável. A recorrência dessas publicações e até mesmo os comentários enviados às revistas pelos fãs/leitores provam que existia um público interessado no assunto.

Por fim, concluímos que o estudo dos roteiros cinematográficos brasileiros das décadas de 1920 e 1930 tem a capacidade de apresentar formas e estruturas que se perderam no decorrer dos anos. Os textos desse período se davam a liberdade de incluir elementos que hoje são completamente negados pelo *Master Scenes Format*. Também acreditamos que estudos sobre a escrita cinematográfica no Brasil em outros períodos, e até mesmo nas décadas de 1920 e 1930, podem gerar novas respostas e percepções de como esses textos se desenvolveram no decorrer da história. Mais do que isso, essas pesquisas podem colaborar com a construção de um panorama dos roteiros brasileiros e, numa escala maior, do cinema nacional.

A paixão que nutrimos pelo tema não nos permite encerrar o trabalho sem antes comentar sobre a atualidade dessa questão. A escrita cinematográfica brasileira hoje ainda

permanece atada a um formato norte-americano. O *Master Scenes* não está restrito aos EUA, mas é o modelo padrão de escrita de roteiros cinematográficos ao redor do mundo. Apesar disso, cada vez mais existem outras saídas e experimentações que tem gerado bons resultados, assim como a aproximação entre poesia e roteiro feita por Mário Peixoto em *Limite*.

Nos perguntamos no decorrer da escrita desse trabalho “onde estão os roteiros brasileiros hoje?”. Essa é uma pergunta que essa pesquisa não se propõe a responder. Sabemos que, por contrato, esses textos acabam ficando aos cuidados das produtoras. Os roteiristas, muitas vezes, não podem nem divulgar o seu próprio trabalho. Diz-se que não há leitores ou público suficiente para isso, que os únicos interessados são aqueles que estudam ou trabalham com cinema e audiovisual. Discordamos dessa fala, principalmente porque cremos no potencial do roteiro de ser lido assim como os romances e as peças de teatro são. Mais do que isso, sabemos por experiência própria que os roteiristas não escrevem levando em consideração unicamente o que os manuais dizem. É preciso *ler* outros roteiros e reconhecer características que são específicas desse texto.

Se queremos melhorar a qualidade dos filmes, séries e outros produtos audiovisuais feitos no Brasil, é fundamental que se reconheça o valor dos roteiros e dos roteiristas. Esse reconhecimento não é dado somente pelo aumento da demanda ou dos salários desses profissionais. Estudar, ler, analisar, criticar, escrever roteiros como exercício prático e teórico é também uma maneira de honrar a audácia daqueles autores das revistas no século passado. É também um modo de perceber que existe um texto antes, durante e depois das imagens, pois o roteiro não morre quando o filme nasce. Ele permanece ali, como uma mãe que no leito da maternidade vê seu filho pela primeira vez. O roteiro é essa palavra-mãe que dá luz às imagens e que não cessa seu existir quando vê sua cria se desenvolvendo e dando forma àquilo que ela mesma percebe em si, física e psicologicamente.

Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

BALÁZS, Béla. **Theory of the Film**. Londres: Denis Dobson Ltda., 1952.

BORDWELL, David. **Roteirografia**. Tradução de Pedro Novaes. Disponível em: <http://janela.art.br/traducoes/roteirografia>. Acesso em: 18 de Outubro de 2016.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOON, Kevin Alexander. **Script culture and the american screenplay**. Detroit: Wayne State University Press, 2008.

CARRIÈRE, Jean-Claude. **A linguagem secreta do cinema**. Tradução de Fernando Albagli e Bejanmin Albagli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

_____; BONITZER, Pascal. **Prática do Roteiro Cinematográfico**. Tradução de Teresa de Almeida. São Paulo: JSN Editora, 1996.

DAVINO, Gláucia. **Roteiro, elemento oculto no filme – filme, a cristalização do roteiro**. Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-graduação em Ciências da Comunicação da USP. São Paulo, 2000.

EISENSTEIN, Sergei. The form of the script. IN: _____. **Eisenstein, selected works**. Londres: BFI Publishing; Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1988. p. 134 – 136.

_____. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2012.

FIELD, Syd. **Roteiro: os fundamentos do roteirismo**. Tradução de Alice Leal. Curitiba: Arte & Letra, 2009.

FLUSSER, Vilém. **A escrita: há futuro para a escrita?** São Paulo: Editora Anablume, 2011.

GONÇALO, Pablo. **O cinema como refúgio da escrita: ekphrasis e roteiro**, Peter Handke e Wim Wenders, arquivos e paisagens. Tese de doutorado apresentada ao programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal Fluminense (UFF). Rio de Janeiro, 2015.

IGELSTRÖM, Ann. **Narration in the screenplay text**. Tese apresentada no College of Arts and Humanities da Bangor University em Londres, 2014.

MACDONALD, Ian W. **The presentation of the screen idea in narrative film-making**. Tese apresentada na Leeds Metropolitan University, Londres, 2004.

MARAS, Steven. **Screenwriting: history, theory and practice**. London: Wallflower Press, 2009.

MCKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros**. Tradução de Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MOSS, Hugo. **Como formatar o seu roteiro**. Rio de Janeiro: s.n., 1998.

NANNICELLI, Ted. **A Philosophy of the Screenplay**. New York: Routledge, 2013.

NORMAN, Marc. **What Happens Next: A History of American Screenwriting**. New York: Harmony Books, 2007.

PALMER, Frederick. **Photoplay writing: simplified and explained**. Los Angeles: Palmer Photoplay Corporation, 1920.

PATTERSON, Frances Taylor. **Cinema craftsmanship: a book for photoplaywrights**. New York: Harcourt, Brace and Company, 1921.

PRICE, Steven. **A history of the screenplay**. Palgrave Macmillan, London, 2013.

REICHER, Maria E. **Introdução à estética filosófica**. Tradução de Monika Ottermann. São Paulo: Editora Loyola, 2009.

SARAIVA, Leandro; CANITTO, Newton. **Manual de Roteiro: ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.

SAYAD, Cecília. **O jogo da reinvenção: Charlie Kaufman e o lugar do autor no cinema**. Rio de Janeiro: Alameda Editorial, 2008.

STAIGER, Janet. The Hollywood mode of production to 1930. IN: _____; BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. **The classical Hollywood cinema: film style and mode of production to 1960**. New York: Columbia University Press, 1985.

STODDARD, Ralph. P. **The photoplay**. S.l.: Malaney & Stoddard, 1911.

SUBAHI, Ammar Al. **Mise-en-page: an introduction to screenplay style & form**. Dissertação apresentada ao Centre for Languages and Literature da University of Lund, 2012.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

Revistas brasileiras de cinema

AQUINO, Carlos. A falta de argumentos. **A cena muda**, v. 34, n. 19, 1954. Disponível em: http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html. Acesso em: 19 de Setembro de 2016.

BARROS, Luiz Alípio de. Argumentos. **A cena muda**, v. 29, n. 24, 1949. Disponível em: http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html. Acesso em: 19 de Setembro de 2016.

CONRADO, Alberto Conrado. Olegário Mariano. **Cinearte**, v. 29, n. 48, 1949. Disponível em: http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html. Acesso em: 19 de Setembro de 2016.

FAGUNDES, Adalberto de Almada. Filmagem brasileira: arte de visualizar. **Cinearte**, v.01, n.02, 1926. Disponível em: http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html. Acesso em: 19 de Setembro de 2016.

FILMAGEM brasileira. **Cinearte**, v. 01, n. 15, 1926. Disponível em: http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html. Acesso em: 19 de Setembro de 2016.

FILHO, A. Marques de. Cinegraphologia. **Cinearte**, v. 02, n. 46, 1927. Disponível em: http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html. Acesso em: 19 de Setembro de 2016.

GONZAGA, Adhemar. Novos Filmes. **A cena muda**, v. 22, n. 1121, 1942. Disponível em: http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html. Acesso em: 19 de Setembro de 2016.

JONALD. O problema das histórias e dos atores. **A cena muda**, v.29, n. 48, 1949. Disponível em: http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html. Acesso em: 19 de Setembro de 2016.

O FAN, n. 1 – 9, 1928 – 1930. Disponível em: http://www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/colecoes_fan.html. Acesso em: 16 de Fevereiro de 2017.

SALVYANO. Fala o amigo fan. **A cena muda**, v. 20, n. 993, 1940. Disponível em: http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html. Acesso em: 19 de Setembro de 2016.

Fontes digitais consultadas

ACADEMY of Motion Picture Arts and Science (AMPAS). **Technical Bulletin**. Disponível em: <http://digitalcollections.oscars.org/>. Acesso em: 02 de Julho de 2016.

BAKER, Dallas J. *et al.* Scriptwriting as a research practice: expanding the field. **TEXT: Scriptwriting as Creative Writing Research II**, Special Issue 29, abril de 2015, 1 – 11. Disponível em: http://www.textjournal.com.au/speciss/issue29/Baker_Batty_Beattie&Davis.pdf. Acesso em: 28 de julho de 2016.

FILMMAKER IQ. **The History of Sound at the Movies**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ot5IryUt9SM&spfreload=5>. Acesso em: 30 de Junho de 2016.

GARNETT, Tony. Screenplay. **Screenwriting Network Research Conference**, Leeds, setembro de 2016. Disponível em: <http://tonygarnett.info/screenplay/>. Acesso em: 18 de Outubro de 2016.

GEERTS, Ronald. ‘It’s literature I want, Ivo, literature!’ Literature as screenplay as literature. Or, how to win a literary prize writing a screenplay. **Journal of Screenwriting** 5: 1, pp. 125–139, doi: 10.1386/jocs.5.1.125_1. Disponível em: https://www.academia.edu/24252588/It_s_literature_I_want_Ivo_literature_Literature_as_screenplay_as_literature._Or_how_to_win_a_literary_prize_writing_a_screenplay. Acesso em: 30 de Julho de 2016.

JOHANN, Ana Paula. **O roteiro cinematográfico: um ser em simbiose**. Disponível em: <http://www.rua.ufscar.br/o-roteiro-cinematografico-um-ser-em-simbiose/>. Acesso em: 13 de Setembro de 2016.

KORTE, Barbara; SCHENEIDER, Ralf. The Published Screenplay — A New "Literary" Genre?. **AAA: Arbeiten Aus Anglistik Und Amerikanistik**, 25(1), 89–105, 2000. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43023768>. Acesso em: 13 de Setembro de 2016.

MILLARD, Kathryn. After the typewriter: the screenplay in a digital era, **Journal of Screenwriting**, v.1 n.1, pp. 11–25, 2010. Disponível em: <https://kathrynmillarddotcom.files.wordpress.com/2013/04/afterthetypewriter.pdf>. Acesso em 20 de Janeiro de 2017

PASOLINI, Pier Paolo. **La sceneggiatura come “struttura che vuol essere altra struttura”**. Disponível em: http://www.lingue.uniurb.it/matdid/martelli/2011-12/Laboratorio_testi/Pa_sulla_sceneggiatura.pdf. Acesso em: 23 de Setembro de 2016.

RACK, José Vitor. **Autores roteiristas e o crescimento do audiovisual brasileiro**. Disponível em: <http://www.abra.art.br/autores-roteiristas-e-o-crescimento-do-audiovisual-brasileiro/>. Acesso em 30 de Janeiro de 2017.

RODRIGUES, Elisabete Alfeld. Roteiro: O projeto narrativo audiovisual. **Mediação**, Belo Horizonte, v. 7, nº 6, 1º semestre de 2007, p. 24 – 33. Disponível em: <http://www.fumec.br/revistas/mediacao/issue/view/35>. Acesso em: 13 de Setembro de 2016.

SCREENPLAYOLOGY: an online center for screenplay studies. Disponível em: <http://www.screenplayology.com>. Acesso em: 22 de Setembro 2016.

THE confessions of a scenario editor. **The Evening Independent Journal**, Massillon, Ohio, 20 de maio de 1916. Disponível em: <https://news.google.com/newspapers?id=rZMLAAAIBAJ&sjid=PIQDAAAIBAJ&hl=pt-BR&pg=1835%2C261411>. Acesso em: 16 de Junho de 2016.

TIEBER, Claus. Stories, Conferences and Manuals: The normative function of screenwriting manuals in their historical context. **Theorizing screenwriting practice workshop**, Brno, Masaryk University, 22-25 de Novembro de 2012, 1-6. Disponível em: https://www.academia.edu/8538126/Stories_Conferences_and_Manuals_The_normative_function_of_screenwriting_manuals_in_their_historical_context. Acesso em: 11 de Julho de 2016.

VIEIRA, André Soares. O cinema da literatura: quando a página se torna tela. **Criação & Crítica**, n. 16, p. 21 – 33, jun. 2016. Disponível em: <http://revistas.usp.br/criacaoecritica>. Acesso em: 29 de Julho de 2016.

WILLIFORD, Lex. **Guidelines for Writing Critical Analyses of Screenplays**. Disponível em: <http://www.lexwilliford.com/Workshops/Screenwriting/Assignments/A%20Guide%20to%20Critical%20Analyses%20of%20Screenplays.pdf>. Acesso em: 2 de Junho de 2017.

Roteiros citados

A serious man, de Ethan e Joel Coen

Adaptation, de Charlie e Donald Kaufman

American Madness, de Robert Riskin

Babel, de Guillermo Arriaga

Barro Humano, de Paulo Vanderley

Centro e Periphéria, de Adalberto de Almada Fagundes

Enter the void, de Gaspar Noe

Estudo nº 1 – Europa e América, de Octávio de Faria

Estudo nº 12 – Contra a standardização do cinema, de Octávio de Faria

Grand Hotel, de Bella Balázs

Limite, de Mário Peixoto

Lost Horizon, de Robert Riskin

Mr. Smith Goes to the Washington, de Sidney Buchman

Reincidência, de Octávio de Faria

Some like it hot, de Billy Wilder

The jazz singer, de Alfred A. Cohn