

## Roteiro: Obra Invisível<sup>1</sup>

Jorge Luiz Cruz

Discutiremos aqui alguns aspectos de uma relação possível entre a palavra escrita e a imagem projetada, o cinema, no caso específico do roteiro e como ele é visto hoje. Do trabalho do escritor ao do diretor-roteirista. O roteiro é a obra que, no cinema, tende à invisibilidade, bem como o seu estudo, que pouco aparece. Pretendemos, assim, refletir sobre esta obra que tende ao desaparecimento, mas que, sem a qual, o filme não pode ser realizado.

Palavras-chave

Ao amigo Sanin Cherques  
(in memoriam)

Se observarmos a partir de um filme, o roteiro<sup>2</sup> se apresenta como a principal ferramenta de trabalho do diretor e de toda a equipe de produção e desaparece enquanto obra dando lugar a outra obra, o filme. Visto por este ângulo, podemos afirmar com Carrière<sup>3</sup> que, depois do filme pronto, o roteiro torna-se invisível.

Por outro lado, se observarmos o filme a partir de seu roteiro, este parecerá de suma importância, porque, sob esta ótica, aparece de forma mais clara a transposição da potência do texto para o filme. O que se apresenta, neste caso, é o ato de criação, o como e o porquê da existência de determinados elementos no filme. E em que pese a quantidade de roteiros redigidos, realizados ou não, cabe ressaltar seu quase ineditismo enquanto objeto de estudo. Notamos, ainda, que o roteiro vem sendo cada vez mais discutido, não só no Brasil mas também, nos EUA e na Europa.

### I

Em uma mesa-redonda no Sundance Film Festival, em 1996, tratou-se do financiamento de filmes independentes e, ali, uma opinião foi unânime: os representantes de alguns estúdios (Miramax e New Line, entre outros) e de tevês (principalmente o Channel Four) atentaram para o fato de que só investiriam em roteiros com 100% de qualidade. Alguns destes participantes ressaltaram que apenas 99% de qualidade não seriam suficientes para justificar a participação da empresa no projeto. A que qualidade aquelas pessoas se referiam? Técnica? De conteúdo (ou temática)? Ou

---

<sup>1</sup> Este texto é o resultado revisto e ampliado de comunicação apresentada no IV Encontro da Socine, em 2000, e depois publicada na coletânea Estudos de cinema 2000, organizada por Fernão Pessoa Ramos, Maria Dora Mourão, Afrânio Catini e José Gatti, editado pela Sulina, Porto Alegre, em 2001, páginas 316-32.

<sup>2</sup> Cabe esclarecer que, no âmbito deste estudo, não trataremos dos roteiros dos filmes chamados documentários.

<sup>3</sup> Carrière, Jean-Claude. A linguagem secreta do cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.



se trataria de uma suposta qualidade literária ou artística? Provavelmente referiam-se à estrutura, portanto, à formatação do roteiro para contar uma (boa) história, isto é, à qualidade técnica, sem esquecer a história, é claro.

Não nos parece que haja qualquer possibilidade de prever com absoluta segurança o sucesso, comercial e/ou artístico, de um filme. Mas, de qualquer forma, tenta-se reduzir a margem de probabilidade de fracasso, em particular no cinema americano.<sup>4</sup> Nestas circunstâncias, experimentou-se o roteiro, visando a torná-lo sólido a ponto de, quase com precisão matemática, vir a garantir o sucesso dos filmes. Mas “um ‘bom roteiro’ nunca é garantia suficiente de um bom filme”<sup>5</sup> e, pior, muito menos a garantia de sucesso comercial, pois tantos elementos interferem na realização de um filme, tantas alterações acontecem em relação à história original, que qualquer coisa pode torná-lo um grande sucesso ou um estrondoso fracasso. Assim, mesmo com um bom roteiro, “um diálogo magnífico, cenas fortes, uma narração capaz de manter sempre fixa a atenção do leitor, uma história mágica, tudo isso corre o risco de ser reduzido a nada por uma direção frouxa e por maus atores”<sup>6</sup>.

Tarkovski, ao tratar da não-necessidade das qualidades literárias de um roteiro, destaca que “não que, em si, um roteiro seja uma garantia da qualidade da obra concluída: conhecemos dúzias de maus filmes realizados a partir de ‘bons’ roteiros, e vice-versa”<sup>7</sup>. Na apresentação de seu manual, também Chion destaca que:

na França, o roteiro é apenas um elemento entre outros – e não necessariamente o mais importante – na decisão de fazer um filme [...]. Querem nos fazer crer que esses roteiros melhores sejam ipso facto mais fáceis de serem vendidos, o que comprovaria uma justiça imanente, que todavia não corresponde à realidade<sup>8</sup>.

Sendo assim, não há uma fórmula, ninguém poderá garantir que o filme realizado a partir de tal roteiro será um sucesso de bilheteria mas, acreditam os produtores norte-americanos, será grande a probabilidade de que isto ocorra.

## II

Convidado pela Cinemobile (empresa norte-americana de cinema), Field avaliava roteiros “em

---

<sup>4</sup> As cinematografias da Europa e da América Latina talvez possam ser entendidas de outra forma, uma vez que, na maioria dos casos, parecem não visar o lucro com a exibição do filme, pois como são subvencionados pelos governos, os cineastas podem experimentar sem medo do fracasso financeiro ou, o que é um grande problema, retiram o lucro ainda durante ou antes das filmagens, através de orçamentos exageradamente altos, que não refletem o custo do que é visto na tela. Esta situação, no entanto, talvez esteja se alterando.

<sup>5</sup> Carrière, Jean-Claude e Bonitzer Pascal, *Prática do roteiro cinematográfico*. São Paulo: JSN, 1996, p. 91

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Tarkovski, Andrei. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990., p. 151.

<sup>8</sup> Chion, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 3.

termos de qualidade, custo e provável orçamento”<sup>9</sup>, com o objetivo de “achar material” para os parceiros da empresa que o contratara.

Neste trabalho, Field se perguntava sobre o que seria um bom roteiro e anotou:

quando lemos um bom roteiro, nós o reconhecemos – fica evidente desde a primeira página. O estilo, a forma com que as palavras são escritas na página, o jeito que a história é estabelecida, o controle da situação dramática, a apresentação da personagem principal, a premissa básica ou problema do roteiro – tudo se estabelece nas primeiras páginas do roteiro.<sup>10</sup>

Com este depoimento, aprendemos o que a rigorosa indústria norte-americana de cinema leva em conta para aprovar um roteiro. Por outro lado, Carrière afirma que só os bons roteiros resultam em bons filmes e que não há bons filmes sem bons roteiros. Mas “um diretor medíocre ou arrogante pode sabotar uma boa história”<sup>11</sup> e que, “neste caso, o roteiro original desapareceu, vítima de uma traição; não existe mais”<sup>12</sup>. Diferentemente, o também francês Michel Chion anota que “não há roteiro que se possa fazer de antemão para agradar aos produtores ou a uma comissão – o que, em certo sentido, é até tranquilizador”<sup>13</sup>.

O roteiro, para Carrière, “provavelmente, é o elemento menos visível da obra concluída. Parece ser um todo independente. Mas está fadado a sofrer uma metamorfose, a desaparecer, a se fundir numa outra forma, a forma definitiva”<sup>14</sup>, o filme. Visivelmente, para ele, a qualidade do roteiro deve ser literária mas, de qualquer forma, este roteiro constitui o instrumento de trabalho para os diversos profissionais que atuarão em equipe para realizar um filme. Como anota Tarkovski:

também não é segredo que o verdadeiro trabalho com um roteiro só começa depois que ele foi aceito e comprado, e que esta obra envolverá também o próprio diretor, que irá escrever e trabalhar em colaboração com seus parceiros literários, canalizando seus talentos nas direções por ele exigidas.<sup>15</sup>

Pergunta-se, neste momento, mas o que é, então, o roteiro?

### III

Antonio Costa constata que “a ficha técnica nos informa, entre outras tantas coisas, sobre

---

<sup>9</sup> Field, Syd. Manual do roteiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995, p. XIV.

<sup>10</sup> Ibid, p. XV.

<sup>11</sup> Carrière, Op. cit., p. 144

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Chion, Op. cit., p. 4

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Tarkovski, Op. cit., p. 151



a gênese artística do filme”<sup>16</sup>. Mostra por exemplo, se o filme foi inspirado em uma outra obra – literária, teatral, quadrinhos etc. – ou se é original. De qualquer forma, como disse Godard, “era preciso tomar notas para orientar a feitura do filme”<sup>17</sup>. Assim, se na aurora do cinema, os cineastas se aventuravam em notas,<sup>18</sup> no decorrer do século XX e com a evolução tecnológica do cinema (som, cores e os efeitos especiais diversos), a constituição de uma “indústria” do cinema – leia-se Hollywood – e a especialização dos seus profissionais desenvolve-se, também, o trabalho dos redatores para cinema, os roteiristas, seus assistentes e os redatores dos diálogos. Este trabalho é dividido em etapas, criam-se formatos, constituem-se escolas e, ainda e principalmente hoje, discute-se o roteiro – em geral, sua estrutura.<sup>19</sup>

Nos demais países, esta é a experiência de Tarkovski:

certamente o diretor pode recorrer, e de fato muitas vezes recorre, a um escritor com o qual tenha afinidade espiritual. Este último, na condição de roteirista, acaba tornando-se um co-autor. A base literária do filme é desenvolvida com sua colaboração, mas, neste caso, ele deve ter a mesma concepção que o diretor e estar preparado para deixar-se guiar por ela em todos os momentos e ser também capaz de empenhar sua força criadora para desenvolvê-la e realçá-la sempre que necessário.<sup>20</sup>

Entre os filmes brasileiros, podemos citar Tata Amaral, que convidou para escrever o roteiro de Céu de estrelas o também cineasta e roteirista Jean-Claude Bernadet e o escritor Fernando Bonassi, e ela própria não o assina; por outro lado, temos o caso de Paulo Thiago, mais comum no Brasil, que contrata o premiado roteirista Marcos Schiavon para escrever O homem de macacão (em fase de captação de recursos), mas assina como co-roteirista<sup>21</sup> quando, na verdade, foi o co-autor do argumento.

O conceito inicial de roteiro “é a forma escrita de qualquer espetáculo áudio e/ou visual”<sup>22</sup>. No processo de redação, podemos passar por quatro etapas: o argumento, o tratamento (treatment), o pré-roteiro (outline) e o roteiro (screenplay) propriamente dito. Para a realização do filme, pro-

<sup>16</sup> Costa, Antonio. Compreender o cinema. Rio de Janeiro: Globo, 1987, p. 156.

<sup>17</sup> Godard, Jean-Luc. Ler, então viver. Entrevista a Pierre Assouline. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 jul. 1997. Cad. Mais. Entrevista. p. 6.

<sup>18</sup> Antes, o roteiro era a relação das cenas do filme, o cenário, termo, como anota Mello, “[...] oriundo do francês e do inglês cenário, usado no cinema silencioso, e que significa uma série de takes alinhados, geralmente numerados, onde o conteúdo do take (e às vezes o ângulo), o momento do corte ou da fusão estão bem definidos” (Mello, Saulo Pereira de. Introdução. In: PEIXOTO, Mário. Limite (fotogramas do filme Limite). Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p. 99, nota 1).

<sup>19</sup> cf. Field, Syd, e Howard, David & Mabley, Edward. Op. cit..

<sup>20</sup> Tarkovski, Op. cit., p. 150. Cabe considerar, entre outras, as parcerias entre Howard Hawks e William Faulkner.

<sup>21</sup> Antes de começarem a escrever o roteiro, ambos trabalharam arduamente no argumento durante quase dois meses, devido às dificuldades de adaptar dois livros em uma única história, buscando conservar as características originais dos livros e, ao mesmo tempo, dar unidade às histórias. Depois, durante a redação do primeiro tratamento, Paulo Thiago avaliava o roteiro semanalmente e fazia recomendações, algumas vezes mexendo diretamente no texto e, depois de receber o trabalho do roteirista, retrabalhou partes do roteiro.

<sup>22</sup> Comparato, Doc. Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983, p. 15

cede-se ainda à decupagem técnica (shooting script). O argumento pode ser, por um lado, uma obra literária (curta como um poema ou um conto, ou longa como um romance), uma peça teatral, notícia de jornal, história em quadrinhos etc.; um evento real, como a vida de alguém, um fato histórico; o argumento ainda pode ser original, invenção do roteirista.

Assim apresentado, o argumento pode ter qualquer forma, mas, muitas vezes, tem uma forma literária que já contém a linha dramática do roteiro e, por extensão, do filme que se irá constituir.<sup>23</sup>

Costa observa que o argumento pode ser pouco ou muito preciso, que será constituído por “algumas páginas que narram sucintamente a trama e a idéia básica do filme, sob a forma de pré-roteiro (uma descrição sumária da sucessão das principais cenas) ou de tratamento, que contém indicações mais precisas sobre a importação do enredo e sobre o caráter das personagens”<sup>24</sup>. Ele enfatiza que, nesta fase, já é possível começar a “construir o projeto financeiro [do filme]”<sup>25</sup>

Ao desenvolvimento e aprofundamento do argumento chamamos tratamento. Aqui são definidos os locais e as situações; e a própria narrativa já é toda articulada. Costa assinala que sua “forma ainda é literária”<sup>26</sup>. Podemos, no entanto, entender que, para chegarmos a um roteiro final, o autor passa por diversos tratamentos e, via de regra, todos já são escritos no formato do roteiro final.

A redação inicial é o que podemos chamar de pré-roteiro, que já conta com a descrição sumária do que acontece e os primeiros esboços dos diálogos.

É importante ressaltar que esta divisão em etapas, até chegarmos ao roteiro final, é puramente esquemática e, para um roteirista, aquilo que chamamos tratamento será, para outro, apenas o argumento e, para um terceiro, poderá ser o que ele precisa para começar a filmar, isto é, o próprio roteiro. Na verdade, não há apenas uma forma (técnica) para escrever roteiros, mas muitas e, ainda, cada autor tem seu estilo, o que aumenta o número de possibilidades gráficas dos roteiros. Serão alguns mais, outros menos literários,<sup>27</sup> uns mais, outros menos técnicos, mais ou menos precisos e, no caso de determinados filmes, o roteiro é até inexistente. Algumas experiências propuseram que filmes podem ser realizados sem nenhum texto anterior, isto é, sem roteiro, argumento sem absolutamente nada escrito, com tudo na cabeça do diretor.

Em suma, o roteiro escrito para filmagem pode, então, ter diversas caras e, ainda, ter uma forma “mais aberta” (fora daquela escrita pelo roteirista) para publicação ou para estudo do filme. Ele

---

<sup>23</sup> Ver a esse respeito Costa, Op. cit., e Comparato, Op. cit., entre outros.

<sup>24</sup> Costa, Op. cit., p. 156

<sup>25</sup> Ibid. Mesmo considerando sua importância e o fato de que é construído a partir da palavra escrita, em qualquer das etapas de elaboração do roteiro não trataremos do projeto financeiro, custos etc., de um filme.

<sup>26</sup> Ibid, p. 168

<sup>27</sup> Alguns profissionais de cinema consideram literário o roteiro que não contém informações técnicas, como os movimentos de câmera, os enquadramentos, os cortes etc.

<sup>28</sup> Rocha, Glauber. Roteiros do terceiro mundo. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1985; Mello, Saulo Pereira de. Introdução. In: PEIXOTO, Mário. Limite (fotogramas do filme Limite). Rio de Janeiro: Funarte, 1978, p.26.



pode ter sido reescrito a partir da película pronta (na moviola ou em vídeo, como quer Rocha, ou fac-símile, como observa Mello<sup>28</sup>) e mais, há a decupagem técnica, que são aquelas versões do roteiro com as anotações de enquadramentos, movimentos de câmera etc., feitas pelo diretor e pelos profissionais, diretor de fotografia, técnico de som, montador e todos os membros da equipe. Esta decupagem, com o crescimento e a especialização das equipes de filmagem, é cada vez mais precisa e prevê cada vez mais o barateamento dos custos de produção<sup>29</sup>. A especialização vem permitindo, como bem nos mostra a prática norte-americana, que o roteirista seja cada vez mais o escritor para cinema, tenha cada vez mais estilo e deixe o texto com menos imposições para o diretor e para as equipes que se constituirão para realizar o filme.

#### IV

Para Field, “o roteiro tem uma forma original; não é um romance nem peça de teatro, sem ser nenhum deles, combina elementos dos dois. Um roteiro é uma história contada em imagens, com diálogos e descrições, localizada dentro do contexto da estrutura dramática”<sup>30</sup> e esta estrutura,<sup>31</sup> neste caso, é o elemento fundamental do roteiro, e tem seus modelos mais eficazes, cabe ressaltar aqui, para uma determinada visão de cinema norte-americano que vem, há tempos, sendo copiado por diversos autores e realizadores em muitos países.

Podemos, é claro, elaborar a estrutura de qualquer roteiro e, como observou Field ao reexaminar “os 40 roteiros [de diferentes autores, estilos e experiências, recomendados por ele aos sócios da Cinemobile], percebi que todos continham esses conceitos básicos, a despeito de como tenham sido executados cinematograficamente”<sup>32</sup>, e para além da qualidade estilística de cada autor, ele o demonstrará, esta é a estrutura, ou talvez venhamos a nos surpreender com uma ou outra estrutura única em um dado filme. Pasolini<sup>33</sup> também reconhecia o roteiro como estrutura, mas, certamente,

---

<sup>29</sup> cf. Katz, Steven D. *Film Directing Shot by Shot*.) Stoneham, Ma: Michael Wiese Productions, 1991 e Chamness, Danford. *The Hollywood Guide to Film Budgeting and Script Breakdown for Low Budget Features*.) Los Angeles: The Stanley J. Brooks CO., 1988

<sup>30</sup> Field, Syd. *4 roteiros: uma análise de quatro inovadores clássicos contemporâneos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997, p. 17

<sup>31</sup> Para Field, a estrutura “é a espinha, o esqueleto que ‘mantém’ tudo coeso [...]. É como um mapa rodoviário do deserto, que mostra todas as coisas que você precisa saber antes de começar a jornada” (Field, *Op. cit.*, p. 17). Ele parte do princípio de que qualquer história tem “início, meio e fim (ainda que não necessariamente nesta ordem). Em termos dramáticos, o início corresponde ao Ato I – unidade de ação dramática que tem entre vinte e trinta páginas e é mantido dentro do contexto dramático conhecido como Apresentação [do conflito]”. O Ato II, com cerca de cinquenta ou sessenta páginas, é chamado de Confrontação; e o Ato III, também com aproximadamente vinte ou trinta páginas, é a Resolução. “Todo drama é conflito”, e a passagem de um ato para outro se dá criando pontos de virada, isto é, “qualquer incidente, episódio ou evento que ‘engancha’ na ação e a reverte noutra direção”. Para Field, o ponto de virada que conecta a primeira com a segunda metade do segundo ato “é um elo na cadeia da ação dramática e, a este conjunto, ele chama “o Paradigma da estrutura do roteiro, porque é um modelo, ou exemplo, ou visão geral, de como um roteiro se pareceria se você pudesse pendurá-lo na parede e contemplá-lo como a uma pintura”, termina por esclarecer que “é uma forma, não uma fórmula [e que] a estrutura é flexível” (Ibid, p. 17-19).

<sup>32</sup> Ibid, p. XV

ele a via diferentemente de Field, ou seja, da forma mais comum, menos rígida, apenas como disposição das partes de um todo, como organização, ou melhor, como composição que compreende todos os elementos ordenados e relacionados entre si, o que lhe dá certo dinamismo.

Mas, nós o sabemos, há outras possibilidades de roteiro. Há filmes que se opõem a Hollywood e a um modelo dentro do qual só alguns poucos conseguem inventar. Sendo assim, não vemos por que privilegiar, pelo menos neste estudo, a estrutura e seu paradigma, como propõe Field. E, mais especificamente, nem a estrutura e o paradigma do roteiro de Hollywood, nem tampouco a própria história, mas o como contar a história e, certamente, os aspectos, os detalhes da passagem deste roteiro, de alguma forma estruturado, à imagem cinematográfica, isto é, privilegiar o roteiro.

## V

Há, como vimos, muitos formatos de roteiros e, dentre eles, cada roteirista tem seu estilo, aqui entendido seu sentido mais comum, como uma maneira particular que cada um tem de se expressar. Podemos, genericamente, destacar os dois principais formatos de roteiro: o chamado roteiro corrido e aquele com a página (ou lauda) dividida ao meio verticalmente, com uma coluna para as imagens e outra para o áudio que, parece-nos “melhor permite” a inserção de detalhes técnicos, posições de câmera etc. Isto porque é, de fato, “mais técnico”. Bonitzer anota que “Bresson escreve seus roteiros minuciosamente, ‘à antiga’, quer dizer, com as anotações relativas ao tamanho dos planos e uma separação vertical entre as indicações de som e as de imagem (o que não se faz mais, porque isso torna penosa a leitura do roteiro)”<sup>34</sup>. Este, acreditamos, é mais próprio para filmes publicitários e, talvez, para a tevê, enfim, programas de auditório, talk-shows etc.

O roteiro corrido, por outro lado, tem tantas formas de ser escrito que não ousaríamos propor um levantamento dos formatos até agora encontrados. Mas, atualmente, notamos uma tendência de uniformização formal. O resultado é o chamado formato americano que, no Brasil, vem se firmando cada vez mais. Este formato, quando bem escrito, pode ser lido quase como um romance, uma novela ou um conto, porque os termos técnicos de cinema tendem a ser suprimidos, estando presentes apenas como sugestão. Isto é, um roteiro com excesso de informações técnicas, a nosso ver, torna-se uma camisa de força para o diretor e sua equipe, tornando-os quase reféns do roteirista e, é claro, é tudo alterado nas filmagens.<sup>35</sup> Por outro lado, o roteiro corrido fortalece a concepção de trabalho coletivo, pois dá maior autonomia à equipe na constituição da obra.

---

<sup>34</sup> Carrière e Bonitzer, Op. cit., p. 101

<sup>35</sup> Em conversas com antigos profissionais do cinema brasileiro, entre eles, Sanin Cherques, não constatamos a preferência estrita por este tipo de roteiro, até porque, acredito, há a tendência de o diretor escrever os seus filmes, o patrocínio era do Estado e, parece, tendia a favorecer sempre os mesmos autores/diretores e, por fim, não havia (e não há, ainda hoje) necessidade de o filme dar lucro, porque muitos superdimensionavam os orçamentos e aí já o incluíam. É claro, devo ressaltar que havia e há exceções a esta prática, produtores que investiam no filme e dependiam da exibição para verem retornar o seu dinheiro e dos seus investidores, e outros, mesmo que beneficiados pela Embrafilme, não superdimensionavam o orçamento e, assim, também passavam a depender das bilheterias, eles e a sua sócia, a Embrafilme.



Isto porque, nos EUA, primeiro o roteirista passa a ter uma função com o campo demarcado nos processos de criação/realização de um filme (não são mais, apenas, anotações do diretor para as filmagens); segundo, com a redação de um roteiro de cinema que, antes de ser filmado, deve ser lido (sic): o autor assume a responsabilidade de criar um texto claro, objetivo e que permita que as imagens apareçam, que a leitura flua, pois, se não envolver o leitor, este o abandonará, e tudo isso sem esquecer que este leitor pode ser o representante de um estúdio ou patrocinador e, mais ainda, que este é um dos primeiros passos visando à constituição de uma outra obra: o filme.

## VI

Na Europa e nos EUA, tanto quanto no Brasil, vem crescendo o número de publicações de roteiros, além do número de obras sobre os mesmos. Assim, o roteiro é comentado ou tem sido tema de muitas publicações. Há, hoje, diversos livros para formar roteiristas que esclarecem o conceito, ensinam o que é, quais os passos para a sua redação e alguns analisam roteiros que resultaram em bons filmes. Professores de roteiro, como Field e Howard & Mabley<sup>36</sup>, estudam a eficácia dos roteiros a partir do elemento que vem sendo considerado essencial para a redação de roteiros nos cursos que ministram: a estrutura. Eles, por fim, formulam propostas para o estudo e avaliação dos roteiros para o cinema. Em outro sentido, se antes se publicavam muitas biografias de estrelas e de diretores de cinema, hoje publicam-se mais roteiros e, eventualmente, livros sobre alguns filmes, com suas fichas técnicas, fotografias de still, anotações, entrevistas/depoimentos etc. Conforme anota Mello, “[...] principalmente depois do [cinema] falado, desde o momento em que se pensou em editar algo que instaurasse a presença mágica da obra de arte no cinema, o caminho escolhido foi o do roteiro”<sup>37</sup>.

Limite (1931), de Mário Peixoto, como sabemos, é anterior à sonorização dos filmes diretamente na película (sistema magnético ou ótico), portanto foi realizado ainda no período do chamado “filme mudo”.<sup>38</sup> Seu roteiro, publicado em fac-símile<sup>39</sup>, muito depois de sua realização, é uma lista de cenas (cenário) que serão vistas na tela, pois “um filme que não ‘tendia a sugerir um mundo em torno do discurso dos atores’ não podia ser reproduzido por um roteiro escrito: era essencialmente visual”<sup>40</sup>. Neste sentido, “apenas com a ausência dos diálogos, a descrição das imagens tendia a ser feita ou em função da narrativa ou era uma ‘liste-montage’: não se procurava

---

<sup>36</sup> Field, Op. cit. e Howard & Mabley, Op. cit.

<sup>37</sup> Mello, Op. cit., p. 26

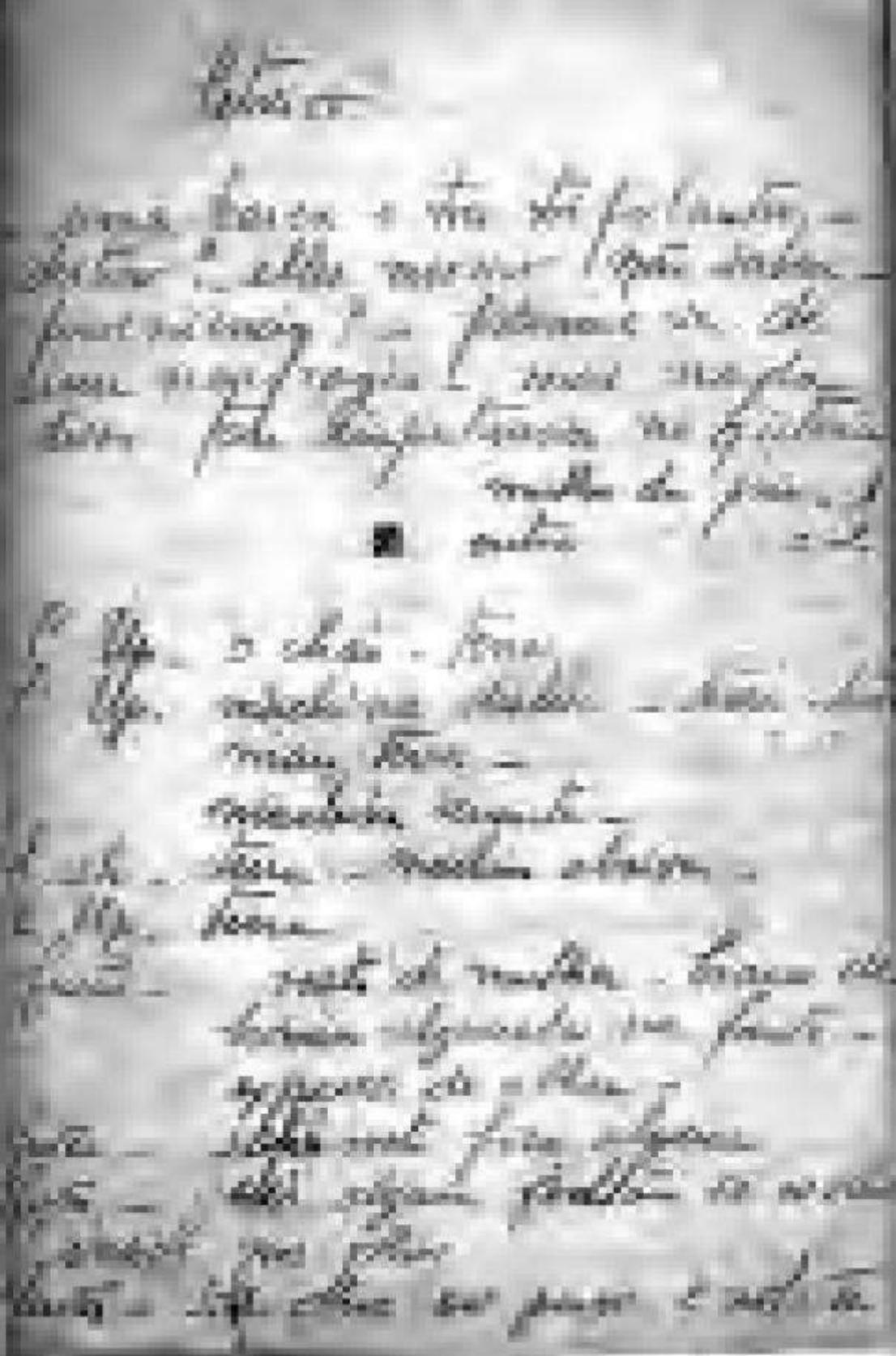
<sup>38</sup> Este, parece-nos, é um termo pouco apropriado, pois tanto Limite quanto outros filmes utilizam recursos diversos para inventar uma sonoridade, desde a explosão de imagens na tela até a música (tocada ao vivo ou em discos) durante a projeção.

<sup>39</sup> Peixoto, Mário. Limite (fotogramas do filme). Rio de Janeiro: Funarte, 1996

<sup>40</sup> Mello, Op. cit., p. 26

<sup>41</sup> Ibid

<sup>42</sup> Ibid.



... para fazer o texto legível... (transcrição de uma página de um roteiro de um filme de Mário Peixoto)

- 10. [illegible] - [illegible]
- 11. [illegible] - [illegible]
- 12. [illegible] - [illegible]
- 13. [illegible] - [illegible]
- 14. [illegible] - [illegible]
- 15. [illegible] - [illegible]
- 16. [illegible] - [illegible]
- 17. [illegible] - [illegible]
- 18. [illegible] - [illegible]
- 19. [illegible] - [illegible]
- 20. [illegible] - [illegible]

Primeira página do cenário manuscrito, em fac-símile, de Limite, de Mário Peixoto (Peixoto, 1996, p. 36-7).

reproduzir o filme<sup>41</sup>.

Mais tarde, ainda segundo Mello, "conscientemente ou não, já se via o cinema como uma metamorfose do teatro: nos roteiros os diálogos assumiam uma posição francamente dominante"<sup>42</sup>. Os diversos roteiros publicados são constituídos por diálogos acrescidos de um "EXT. - RUA - DIA", por exemplo, e, às vezes, alguma descrição do local, dos tipos ou dos figurinos.<sup>43</sup>

Estes roteiros publicados, via de regra, não respeitam o formato original em que foram escritos, certamente por motivos editoriais e/ou comerciais. Duas exceções que podemos citar no momento são o roteiro de Limite, publicado com o manuscrito de Mário Peixoto em fac-símile<sup>44</sup>,

<sup>43</sup> Podemos exemplificar com a edição brasileira do roteiro do filme Manhattan, de Woody Allen (Allen, 1983), ou, para nos estendermos um pouco, os roteiros televisivos.

<sup>44</sup> Peixoto, Op. cit.

<sup>45</sup> Tarantino, Quentin. Pulp fiction Tempo de violência). Rio de Janeiro: Rocco, 1995

e o roteiro do filme *The daring young man*, de Danford Chamness (1988), assim publicado para explicar como se faz a decupagem e o cálculo do orçamento visando a realização de um filme de baixo orçamento.

Podemos, agora, citar o caso de *Pulp fiction* (1994), de Quentin Tarantino, que, mesmo mantendo todo o conteúdo do texto original na tradução<sup>45</sup>, não preserva a forma do roteiro original.

Diferente, no entanto, é o caso dos roteiros filmados de Glauber Rocha, reunidos nos *Roteiros do Terceiro Mundo*<sup>46</sup> que, parece-nos, são roteiros de montagem, isto é, transcritos na moviola, a partir do filme pronto, conforme sugere o próprio Glauber, em carta ao Orlando Senna, reproduzida em fac-símile, na introdução do livro.<sup>47</sup>

## VII

Nas décadas de 1980 e 90, abriu-se a discussão sobre o roteiro e, nos EUA, vem-se desenvolvendo o estudo da estrutura, forçada por sua poderosa indústria cinematográfica, e se impondo através da eficiência das novas tecnologias. Há, no entanto, outros cinemas propostos, bem como outras linhas possíveis de estudo se estabelecendo nas esteiras destas cinematografias.

Tanto o cinema europeu quanto o latino-americano (em língua espanhola ou portuguesa) apresentam a mesma divisão: aderimos (e somos engolidos) ou nos opomos ao cinema norte-americano.<sup>48</sup> Assim, tanto o western spaghetti, alguns filmes policiais e dramas, quanto o neo-realismo, a *nouvelle vague* e o cinema novo brasileiro, entre outras cinematografias, têm, a nosso ver, sua existência mediada por Hollywood. Ou seja, se tratamos de cinema, a referência (quase sempre) é o cinema norte-americano.<sup>49</sup> Este tem sido, nesta perspectiva, imitado ou combatido em todas as instâncias, da composição formal aos processos de realização. Cabe observar que muitos filmes nasceram com a intenção de imitar a fórmula americana e alguns deles lograram sucesso de crítica e bilheteria. É o caso do western spaghetti e das chanchadas brasileiras.

O combate a Hollywood revelou movimentos cinematográficos independentes inovadores, dentro dos EUA (underground, trash, ainda que este não tenha constituído um movimento) ou fora (os cinemas novos). No que diz respeito aos roteiros, esta oposição é, a cada depoimento,

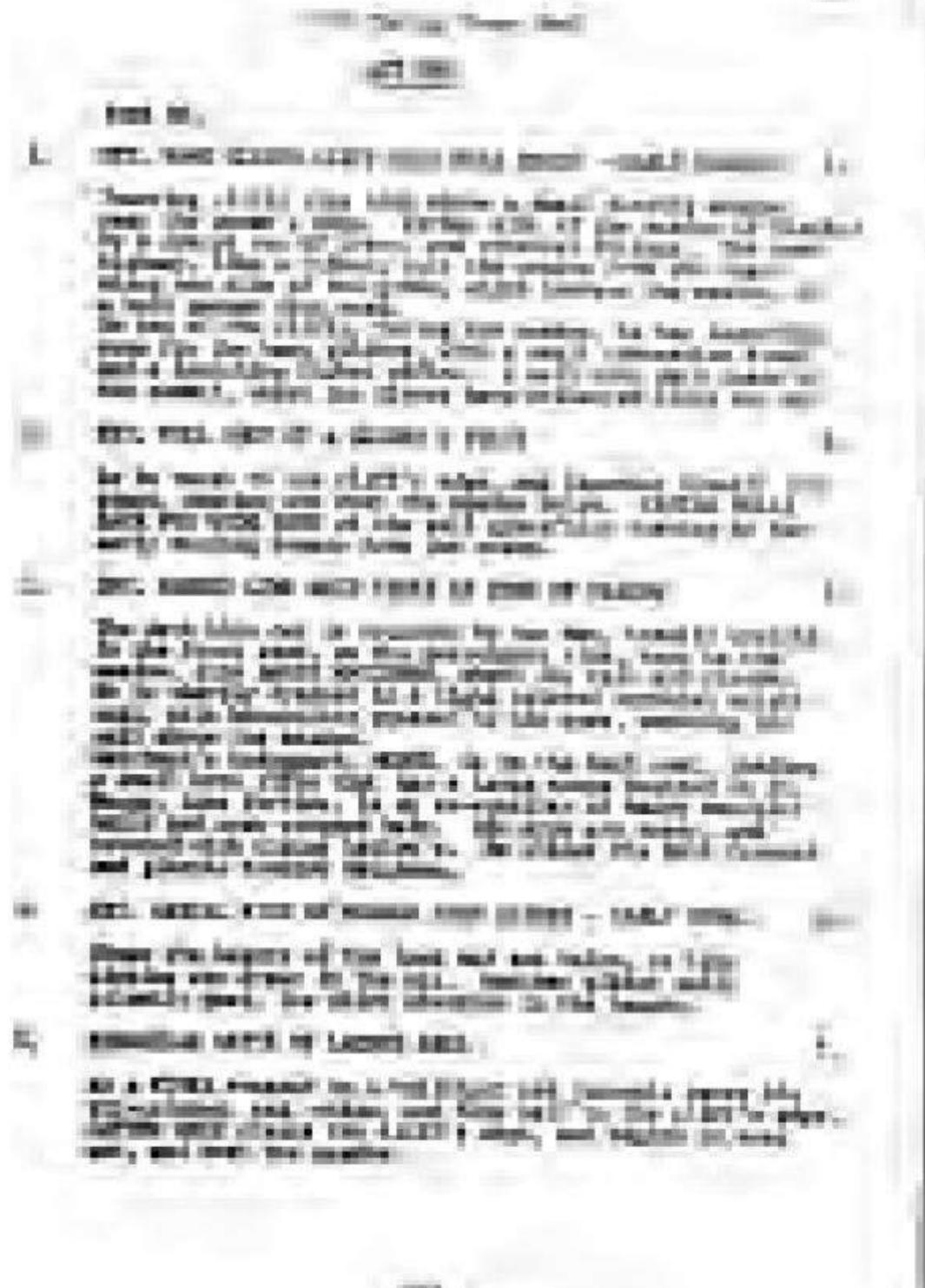
---

<sup>46</sup> Rocha, Op. cit. Cabe destacar que, neste volume, foram publicados os tratamentos anteriores aos filmados.

<sup>47</sup> Destaque-se que, mesmo que Glauber tenha sugerido "tirar" apenas o roteiro de *A idade da terra* da moviola, parece-nos que o mesmo ocorreu com outros roteiros de seus filmes, entre eles, *Deus e o Diabo a terra do sol*, conforme podemos verificar se compararmos, por exemplo, a primeira página da primeira publicação (Rocha, Glauber. *Deus e o Diabo a terra do sol*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965, p. 32-3) e da segunda (Rocha, Glauber. *Roteiros do terceiro mundo*. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1985, p. 263-4).

<sup>48</sup> Há duas possibilidades cinematográficas fora do cinema americano, as duas a ele relacionadas: a adesão, que aprende, inspira-se e/ou copia os grandes realizadores nos EUA, americanos ou não, que inventaram a forma de narrar cinematograficamente mais difundida no mundo. E a oposição, que pode ser exemplificada pelos cinemas novos e os diversos movimentos cinematográficos no mundo, assim como o neo-realismo, a *nouvelle vague*, os cinemas novos etc.

<sup>49</sup> Não estamos afirmando que o cinema americano seja uma grande massa uniforme e que não há nunces e obras e criadores diferenciados. Mas a tendência desta indústria de repetir fórmulas que deram certo e que representam menos riscos para seus investidores.



Primeira e segunda páginas do roteiro do episódio "The daring young man", do seriado Border Access Control Authority, de Danford Chamness (Chamness, 1998, p. 164-5).

mais evidente e com pontos de aproximação importantes. Se Hollywood, por um lado, se esmera no estudo e no aprofundamento da estrutura e aponta que

só muito recentemente é que os cineastas europeus começaram a admitir, devo acrescentar, com relutância e apreensão constantes, que o completo abandono do ofício de roteirização, nos últimos trinta anos em que a teoria do diretor-autor reinou soberana, levou a um resultado infeliz.<sup>50</sup>

Isto, no caso do Brasil, é nítido se assistirmos a alguns filmes da década de 90, nos quais excelentes idéias, produções sérias, bons elencos, esbarram em roteiros que nos parecem ainda inacabados. Por outro lado,

os roteiros americanos no pré-guerra, escritos por romancistas, tinham uma forma

<sup>50</sup> Daniel, Frank. Introdução. In: Howard & Mabley, Op. cit., p. 23.  
<sup>51</sup> Godard, Op. cit.

que os tornava dignos de serem publicados. Isso não acontece hoje em dia. Hoje, não passam de diálogos de teatro, com um 'interior da casa, de dia' e 'exterior à noite' inseridos. Não têm nada de interessante. Nós os mostramos às pessoas para que invistam dinheiro num filme. Dá para se perguntar o que eles vêem quando lêem um roteiro. Por sinal, eles não os lêem.<sup>51</sup>

Aqui, acreditamos, Godard, para muito além da estrutura, quer as qualidades literárias e artísticas, o risco estético já na etapa do roteiro. Talvez, como dizia Borges, haja necessidade de duas obras em uma: a própria história e como se conta essa história. Há ainda uma poderosa e significativa linha de diretores que se propuseram a, em alguma experiência, suprimir o roteiro e, assim, passar suas idéias direto para a tela. Glauber Rocha, por exemplo, no processo de captação de recursos, foi solicitado diversas vezes por Roberto Farias, então presidente da Embrafilme, para que lhe entregasse um roteiro de *A idade da terra*, para que, só então, fosse liberada a verba para a produção. Mas Glauber lhe respondia: "vocês fazem roteiros, eu faço cinema".

## VIII

Na experiência brasileira, o cinema não tem a tradição de ser construído, salvo poucas exceções, a partir de um roteiro. O que quer dizer isto? No Brasil, só recentemente começa a aparecer a figura do roteirista como escritor/criador/adaptador para o cinema e, mesmo assim, isto começa a ocorrer por causa da televisão e seu alto grau de profissionalismo – leia-se industrialização (o que, aliás, também é atribuído ao cinema norte-americano).

Por aqui, e isso vale principalmente até a década de 1980, o diretor/criador redige suas notas dentro de um padrão que ele cria como roteiro e o apresenta, enquanto tal, a um órgão financiador e, dependendo de suas relações, ele é aceito.

É momento de esclarecermos que não estamos emitindo um juízo de valor sobre a qualidade destes roteiros e, muito menos, dos filmes. E é importante ressaltar que o Brasil tem uma considerável cinematografia, reconhecidamente composta por grandes filmes, excelentes diretores e equipes que criam com muito pouco e em condições adversas. É uma arte cinematográfica tão potente quanto suas dificuldades são endêmicas.

Não nos posicionamos, e talvez pareça óbvio, contra uma cinematografia comercial – a nosso ver, necessária à instauração de uma indústria do espetáculo (incluímos, no caso brasileiro e dos países pobres em geral, a televisão) que permita o acesso de novos profissionais nesse, senão restrito, pelo menos muito competitivo mercado de trabalho.

Dessa forma, temos um diretor que não tem uma técnica de redação profissional de roteiro, no sentido hollywoodiano da prática, mas o inventor de um formato próprio, que redige a partir, possivelmente, de informações dispersas coletadas aqui e ali em suas viagens pelo mundo.

---

<sup>52</sup> Comparato, Op. cit.



Parece-nos que motivado pela necessidade de treinar roteiristas para a Rede Globo de Televisão, Doc Comparato escreveu o excelente Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão<sup>52</sup>, a partir de seu curso de roteiros na Casa de Artes das Laranjeiras/CAL, em 1982. Desde então, muita coisa muda no cenário do texto para cinema e televisão brasileiros.

Este quadro, no entanto, continua a ser alterado, pois algumas instituições vêm estimulando a redação de roteiros e, principalmente, a formação e aperfeiçoamento de roteiristas. Se antes submetia-se o projeto, que incluía o roteiro, à Embrafilme, ainda hoje este procedimento é mantido para captação de recursos através das leis de incentivo.<sup>53</sup> Contamos, ainda, com diversos concursos de roteiros, sejam mantidos pelo governo federal, através do Ministério da Cultura, por alguns governos estaduais e municipais ou por alguma empresa, como é o caso da Petrobras. Há concursos e workshops de roteiros com profissionais brasileiros e estrangeiros, como Syd Field, nos moldes e com o apoio daqueles empreendidos pelo Sundance Filme Festival.<sup>54</sup>

Assim, a partir das necessidades iniciais de criar quadros para a TV, foram escritos ou divulgados, no Brasil, alguns livros sobre roteiro: desde os técnicos, que ensinam a escrevê-los, e também os manuais etc., até estudos de caso sobre tal e qual filme, que tratam, algumas vezes, do roteiro.

A tradição da acumulação dos trabalhos de redação e direção dos filmes é antiga no cinema e, em particular, no Brasil. Desde as experiências da Vera Cruz e da Cinédia surgiram poucos roteiristas ou, pior, poucos filmes cujos roteiros não foram redigidos pelo próprio diretor, sozinho ou em co-autoria.

## IX

A história da tevê em seu desenvolvimento e força) no Brasil é a história, por outro lado, da fragilização comercial tanto do cinema (neste caso, o brasileiro) quanto do teatro. Não se trata aqui, no entanto, de responsabilizar) a tevê ou seus profissionais, por este quadro. Mas tal situação talvez esteja associada às dificuldades financeiras dos profissionais ou ao glamour e poder que a tevê tem no Brasil, em particular a Rede Globo.

Assim, em determinado momento, o inventor (não de fato, mas de direito) da tevê brasileira, Walter Clark, define o padrão Global ainda na década de 70. A tevê, que desde seu início arregi-

<sup>53</sup> Ainda está por ser feita uma análise aprofundada da participação dos poderes públicos na produção cinematográfica no tempo da Embrafilme comparada com as atuais Lei do Audiovisual e outras leis de incentivo.

<sup>54</sup> Ainda em setembro de 2001, o Ministério da Cultura MIC promoveu mais um workshop de roteiristas, em que ofereceu mais vagas para aqueles que já tinham longa-metragem realizado do que para autores inéditos. Isto, numa primeira mirada, parece demonstrar que, pelo menos para o MIC, o cinema brasileiro mais precisa melhorar e profissionalizar os nossos roteiristas que já atuam no mercado, do que formar novos.

<sup>55</sup> Fernando Collor de Mello foi presidente do Brasil de 1989 até seu impeachment, em 1992, quando assumiu o vice, Itamar Franco. Collor de Mello provocou um transtorno geral na área de incentivo à cultura, além de ter confiscado as contas correntes e as poupanças de pessoas físicas e jurídicas.

<sup>56</sup> Em meio a este processo, surge de forma surpreendente o filme Carlota Joaquina (1995), de Carla Camurati, um filme-marco na história do cinema brasileiro, pois foi o primeiro filme brasileiro a ser lançado após este período de forte retração cultural e coincidiu com a intenção de diversos políticos de promover o renascimento das artes e cultura brasileiras, em particular do cinema, com as leis Rouanet e do Audiovisual.

mentou profissionais do rádio e do cinema, mais tarde, na década de 80, sob inflação acelerada, conquistou ainda outros tantos profissionais, quando o público abandonou as salas de teatro e de cinema. Após o furacão Collor,<sup>55</sup> em que foi desferido um golpe quase mortal não apenas no cinema, mas em toda a cultura brasileira,<sup>56</sup> a tevê cresceu como opção de lazer para ainda mais pessoas nos diversos horários de sua programação.<sup>57</sup> Desse modo, além da Globo, todas as emissoras começaram a entrar num processo de expansão e a lançar novos canais abertos, a cabo, tevês comunitárias, universitárias etc. Detalhe importante: este não é um fenômeno brasileiro; um pouco antes deste período, ocorreu a mesma coisa com as tevês de muitos países: trata-se de um fenômeno mundial.

Destarte, nesse percurso, quando há necessidade de melhorar a qualidade técnica de um determinado programa, a Rede Globo passa a trabalhar com película e convida uma equipe completa de cinema para, dessa forma, produzir, por exemplo, o seriado *A Justiceira*.<sup>58</sup>

Quando a Rede Globo precisa inovar em estilo, em idéias, convida o pessoal dos quadrinhos e faz o *Casseta e Planeta Urgente*.

E, por fim, para complementar a programação, desde sempre, são exibidas películas realizadas para cinema, chegando-se, na década de 90, a fazer lançamentos simultâneos no cinema e tevê a cabo.

Vale ressaltar que essa ligação é perigosa para o cinema, pois, se por um lado aumenta o retorno de investimento de um filme, por outro o sufoca e reduz a assistência nas salas, porque o público sabe que em pouco tempo não precisará sair de casa para assistir aquele filme no cinema – ele será exibido na tevê ou distribuído em vídeo ou DVD.

Nesse sentido, a tevê não teme aquilo que pode comprar e tampouco se importa com a origem dos arregimentados. Dá-se assim a grande migração do talento literário, entre outros, na criação audiovisual de suas áreas (hoje, principalmente cinema e teatro) para a tevê.

No início de sua história, alguns autores saíram do rádio (Glória Magadan) e outros do teatro (Dias Gomes) e foram para a tevê. Mais tarde, “todos” (ou quase) os autores teatrais, em algum momento, tentaram este caminho, assim como muitos de cinema. Estão sempre presentes na tevê, entre outros, por exemplo, Gianfrancesco Guarnieri, José Louzeiro e Tizuka Yamazaki.

## X

Todo espetáculo, a princípio, é precedido por uma etapa escrita – um roteiro –, que pode ser mais ou menos preciso, composto por simples anotações ou por um rigoroso detalhamento

---

<sup>57</sup> Estas mudanças nos hábitos foi matéria de alguns jornais que destacavam, além da programação das tevês abertas, as locadoras de vídeo e seus acervos.

<sup>58</sup> Seriado realizado pela TV Globo, em película e com equipe de cinema, que, pelo alto custo, não pôde filmar todos os episódios previstos no projeto inicial.

<sup>59</sup> Este foi, por exemplo, o depoimento de Júlio Bressane no evento *Literatura e Cinema*, no MAM-RJ, em 2000.



técnico, mas, a rigor, sempre implica algo escrito. Alguns cineastas e diretores, especificamente, afirmam que o têm ou o escreveram para esquecer-lo durante as filmagens, reduzindo-o quase que a uma lista de itens a serem filmados.<sup>59</sup>

Parece-nos, entretanto, que todo filme é constituído de três grandes etapas, autônomas e interdependentes entre si, porém paradoxalmente dependentes umas das outras, e que, só assim, constituem um todo que é o filme. A primeira é a fase escrita, a etapa da palavra-imagem escrita, que, do ponto de vista da forma, vai da idéia até o roteiro final para filmagem (aquele que só fica pronto na hora da filmagem, com as anotações do diretor etc.). As outras duas fases são, sucessivamente, a filmagem e a finalização (montagem e edição de som). Na verdade, cada fase recria o filme, podendo deixá-lo irreconhecível em relação à etapa anterior. Assim, se para começarmos a filmar dependíamos do roteiro, podemos alterá-lo por um motivo qualquer e, na montagem, refilmar ou aproveitar imagens que, já diferentes do roteiro, mudam (atenuam ou reforçam, retiram ou colocam) as intenções adquiridas nas filmagens.

Cabe ressaltar que toda filmagem é criação coletiva. Pontos a princípio irrelevantes podem ser ressaltados pelo diretor no momento da filmagem, conforme depoimento de Alea:

Nunca tendré en mis manos un guión dibujadito, porque ni siquiera señalo los planos. Lo dejo abierto y trato, además, de no viciar mi apreciación, de forma que la solución última de una escena surja bajo la presión que ella misma sugiere.<sup>60</sup>

E isto pode ocorrer na fotografia, através da iluminação ou por um acidente. Também Tarkovski caminhou do roteiro mais amarrado para outro mais aberto, pois, como declara:

durante o processo de elaboração de um roteiro, eu sempre tentava obter em minha mente um quadro exato do filme, e até mesmo dos cenários. Atualmente, porém, estou mais propenso a trabalhar uma cena ou tomada apenas em termos muito gerais [...]<sup>61</sup>.

Num outro sentido, Welles deixava-se contaminar pelo roteiro, mas “[...] tinha por hábito primeiro fazer croquis para transmitir as suas idéias”<sup>62</sup>. Também Eisenstein se ocupava detalhadamente do roteiro, conforme o demonstra em diversos textos<sup>63</sup>.

O diálogo entre Jean Vigo e Albert Riéra, narrado por este último, ilustra uma luta entre o

---

<sup>60</sup> Évora, José Antonio. Tomás Gutiérrez Alea. Madrid: Asociación Cultural Certamen Internacional de Films Cortos “Ciudad de Huesca”; ICAA; Ministerio de Cultura; Ediciones Cátedra, 1996, p. 79

<sup>61</sup> Tarkovski, Op. cit., p. 151

<sup>62</sup> Carringer, Robert L. Cidadão Kane: o making of. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997, p. 69

<sup>63</sup> Eisenstein, Serguei. Reflexões de um cineasta. Rio de Janeiro: Zahar, 1969. E O sentido do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

<sup>64</sup> Rocha, Glauber. Revolução do cinema novo. Rio de Janeiro: Alhambra/ Embrafilme, 1981, p. 73. Diálogo reproduzido de

argumento original e o roteiro final (découpage):

Riéra: “[...] Tenho um argumento para lhe dar que se chama *L’Atalante* [1934]. Quando Vigo leu o argumento, disse-me: mas o que é que tu queres que eu faça com isto? Não passa de um argumento escrito para agradar o produtor, totalmente vazio.  
Respondi-lhe: concordo contigo, é uma história banal, mas apesar de tudo resta a maneira de a contar.  
Com um brilho no olhar, retorquiu-me: evidentemente.<sup>64</sup>

Um bom exemplo da luta entre o roteiro e o filme é apresentado por Ferro<sup>65</sup>, em estudo sobre *O terceiro homem*, de 1949. Ele busca demonstrar como o roteiro de Graham Greene foi alterado pelo diretor, Carol Reed, e como este foi levado a aceitar sugestão do ator Orson Welles para aumentar uma determinada seqüência, durante as filmagens.

Neste embate, muitos consideram o roteiro apenas um instrumento de trabalho para o diretor e não uma obra que, por si só, pode viabilizar a realização do filme convencendo produtores, atores etc., ou, mais, ela pode potencializar o próprio filme.

## XI

Como ressalta Carringer, “o primeiro passo de Welles para a realização de *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*), de 1941, foi buscar a colaboração de roteiristas profissionais”<sup>66</sup>, assim como o de Stanley Kubrick que, para realizar *De olhos bem fechados* (*Eyes wide shut*), de 1999, contrata o veterano roteirista Frederic Raphael<sup>67</sup>.

As relações entre o roteirista e o diretor do filme são delicadas, como comenta Raphael, ao explicar o que ele espera antes de sua primeira conversa com Kubrick, que o está contratando:

minha dificuldade será adivinhar o que realmente ele [Kubrick] quer de mim. E a dele será a mesma. Vou acabar descobrindo que, como sempre acontece com os bons diretores, ele quer apenas as habilidades que não consegue obter por si só. Uma vez que eu as forneça, elas lhe parecerão tão banais que ele facilmente se convencerá de que é menos um caso de não possuí-las do que o de estar muito ocupado para poder aplicá-las<sup>68</sup>.

Parece-nos, a esta altura, que Raphael aponta para o fato de que os diretores (decerto não todos) acreditam que basta estarem alfabetizados para poderem escrever seus filmes. Com a

---

<sup>65</sup> Ferro, Marc. *Cinema e história*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

<sup>66</sup> Carringer, *Op. cit.*, p. 37

<sup>67</sup> cf. Raphael, Frederic. *Kubrick: de olhos bem abertos*. São Paulo: Geração, 1999

<sup>68</sup> *Ibid*, p. 46

<sup>69</sup> É preciso destacar que não estou afirmando que não há diretores que escrevam bem, nem tampouco que apenas filmes com roteiros bem escritos são bons.



profissionalização do cinema, e aqui referimo-nos unicamente a Hollywood, os escritores são contratados para escrever roteiros. Assim, na verdade, há possibilidade de aparecer um número maior de roteiros bem escritos<sup>69</sup> – ainda que venham a ser alterados nas etapas posteriores do processo de realização cinematográfica: filmagem e finalização.

A tradição da acumulação dos trabalhos de redação e direção dos filmes é antiga no cinema e, em particular, no Brasil. Desde as experiências da Vera Cruz e da Cinédia, surgiram poucos roteiristas ou, pior, poucos filmes cujos roteiros não foram redigidos pelo próprio diretor, sozinho ou em co-autoria; ou seja, também no Brasil ainda não é usual o diretor de um filme contratar alguém para escrever o roteiro, mas apenas para ser co-roteirista. E podemos constatar isto ao lermos os créditos dos filmes brasileiros.

## XII

Podemos acrescentar que “não que, em si, um roteiro seja garantia da qualidade da obra concluída: conhecemos dúzias de exemplos de maus filmes realizados a partir de ‘bons’ roteiros, e vice-versa”<sup>70</sup>. E, ainda, que

os filmes que obtêm os maiores sucessos não têm necessariamente bons roteiros. Há mesmo alguns cujo roteiro é particularmente desinteressante e desleixado. Esses filmes conquistam o público graças à presença de um ator, ao aspecto “empolgante” de um tema, à qualidade do ritmo, da direção, ao frescor de um look. Talvez, mais tarde, revê-los não seja tão apaixonante quanto rever outros filmes mais bem “escritos” – mas, por enquanto, eles dão certo. É por isso que somos céticos quanto à propalada “demanda” de bons roteiros no cinema francês, pelo menos por parte dos produtores, e mesmo dos diretores.<sup>71</sup>

Entende-se, assim, quando William Goldman, veterano roteirista de Hollywood (Butch Cassidy and Sundance Kid, entre outros), em entrevista a John Brady, diz que

[...] no creo que las películas sean buenas o malas cuando se estrenan. Creo que funcionan o no funcionan para el público masivo, y a uno personalmente le gustan o no le gustan, pero no sabemos cuán buenas serán con el tiempo. Por ejemplo, todos alabaron The China syndrome [Síndrome da China] y Hair. Bueno, puede que sean películas estupendas, pero no sabemos si seguirán siéndolo dentro de veinte años. Hay muchas que se caen, que pasan de moda, y en mi opinión el tiempo es el único baremo estético para una película. Mientras tanto funciona o no funciona.<sup>72</sup>

Estes depoimentos forçam-nos a discutir dois tópicos: o primeiro, de que só o tempo é um dos

<sup>70</sup> Tarkovski, Op. cit., p. 151

<sup>71</sup> Chion, Op. cit., p. 3-4

<sup>72</sup> Brady, John. El oficio Del guionista. Barcelona: Gedisa, 1995, p. 119

elementos que dará o alcance dos “bons filmes”; o segundo, de quais são os instrumentos que nos permitirão optar por este e não por aquele roteiro ou filme.

Ainda que sejamos obrigados a concordar que só com o tempo se desvelaram algumas obras e alguns artistas, como foi o caso, por exemplo, de Van Gogh, na pintura, Hitchcock e o próprio Mário Peixoto, no cinema, não nos parece que este seja o melhor critério. Por outro lado, e este parece-nos ser um caminho interessante a trilhar, os grandes filmes são aqueles que nos dão, para além de nós mesmos, alguma coisa: a beleza, o tempo, a vida, a ética etc., ou ainda, o cinema, o filme, a própria arte. Estes filmes desvelam, desnudam possibilidades que, de alguma forma, a filosofia ou a ciência, por seus caminhos, por seus instrumentos, se nos fazem aparecer e, pasmem, são constituídos. Estes são da estirpe e da sofisticação do pensamento, aqui entendido como criação e/ou invenção, aquilo que rompe as fronteiras, limites, que é anterior ao humano e o ultrapassa.

Isso, na verdade, pode estar já na história a ser contada, como em *A condessa descalça*, ou no conto de Jorge Luis Borges, “O jardim dos caminhos que se bifurcam”; na forma de contar essa história, como *L’Atalante*, de Jean Vigo, ou mesmo *Limite* (1931), de Mário Peixoto; ou em ambos, na história e na forma de contá-la, como em *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha e *Francisca* (1981), de Manoel de Oliveira. É claro que sempre que há uma história, há (mais de) uma forma de contá-la e, também, ainda que discutível sempre que se conta algo, há sempre uma história a ser contada. Há níveis de interesse e de importância, momentos em que o que se conta é mais importante do que a forma de fazê-lo e vice-versa. Mas, parece-nos, as grandes obras alcançam um equilíbrio que nos forçam a reconhecê-las enquanto tais. Nas grandes obras, por exemplo *Cidadão Kane*, o que se conta e a maneira como se conta tornam mais fortes, únicos, um em relação ao outro, forçando a crítica mundial a vê-lo sempre como um dos mais importantes filmes de todos os tempos.

### XIII

Acredito que, agora, já possamos adotar uma outra concepção do roteiro: o roteiro é (juízo de atribuição) o texto que vem de uma invenção (idéia original ou de qualquer texto a ser adaptado) que já não é literatura mas, por outro lado, ainda não é filme, mas já é, contudo, cinema!

O roteiro, mais do que a forma escrita de qualquer espetáculo audiovisual, mais do que a sub obra que antecede a obra, é, como salientou Pasolini, “uma estrutura que quer ser outra”<sup>73</sup>, é algo indecível, é o entre, é, podemos experimentar, em alguma instância, literatura, porquanto é a palavra escrita, é texto, é também cinema, pois se arroja para além do texto, é assim vontade de movimento, vontade de tempo, ou melhor, vontade de cinema.

---

<sup>73</sup> Pasolini, Op. cit., p. 153-60

<sup>74</sup> Deleuze, Gilles. *Conversações*. Rio de Janeiro: 34, 1992, p. 60. Deleuze, neste texto, apresenta Godard como aquele que pensa e mostra o e “de uma maneira muito nova”.

<sup>75</sup> *Ibid*, p. 60-1



O roteiro, assim, pode ser pensado como o que está entre o conceito e a imagem sensível. Mas também como a conjunção “e”, que, por força, está sempre entre dois, constitui um juízo de relação do tipo autônomo, que “desequilibra todas as relações, o ser, o verbo...”.<sup>74</sup> O roteiro é uma gagueira que está entre o texto e o filme, o projeto e o financiamento, a idéia e a invenção, ou seja, é o próprio cinema, é multiplicidade, diversidade etc. Estes elementos não são de sua mesma natureza, por isso são cinema, e só o são porque “o E não é nem um nem outro, é sempre entre os dois, é a fronteira, sempre há uma fronteira, uma linha de fuga ou de fluxo, mas que não se vê, porque ela é o menos perceptível. E, no entanto, é sobre essa linha de fuga que as coisas se passam, os devires se fazem, as revoluções se esboçam”<sup>75</sup>.

A potência não está nem de um lado, nem de outro, mas entre eles, na fronteira, naquilo que já é cinema, sem ser imagem ótica, filme, e já não é literatura, mesmo sendo a palavra escrita, que é a concretude, o corpo que contém almas, que são devires, e que é jogado no mundo dos acasos, das surpresas e que, nos grandes filmes, fazem ver o imperceptível e ouvir o inaudível.

Em suma, o roteiro não é literatura, mas, da mesma forma como a peça teatral é teatro, a partitura musical é música, o roteiro é cinema, e convém iniciar a busca por seus elementos específicos de análise, mais próximos do filme, enquanto processos de pré-produção, filmagem e finalização, e de seu instrumental teórico, diferenciado das teorias especificamente literárias, pois, mesmo sendo palavra escrita e ainda sem ser filme, o roteiro já está, sem dúvida, no âmbito do cinema.

#### Referências Bibliográficas

- ALLEN, Woody. Manhattan. Rio de Janeiro: L&PM, 1983.
- BALOGH, Anna Maria. Conjunções, disjunções, transmutações da literatura ao cinema e à TV. São Paulo: Anna Blume/ECA-USP, 1996.
- BERNADET, Jean-Claude. Cinema brasileiro: propostas para uma história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- . Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia. São Paulo: Anna-blume, 1995.
- BORGES, Jorge Luis. Sete noites. São Paulo: Max Limonad, 1983.
- BRADY, John. El oficio Del guionista. Barcelona: Gedisa, 1995.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. A linguagem secreta do cinema. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- CARRIÈRE, Jean-Claude e BONIZER, Pascal. Prática do roteiro cinematográfico. São Paulo: JSN, 1996.
- CARRINGER, Robert L. Cidadão Kane: o making of. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- CHAMNESS, Danford. The Hollywood Guide to Film Budgeting and Script Breakdown for Low Budget Features.) Los Angeles: The Stanley J. Brooks CO., 1988.
- CHION, Michel. O roteiro de cinema. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- COMPARATO, Doc. Roteiro: arte e técnica de escrever para cinema e televisão. Rio de Janeiro: Nórdica, 1983.
- COSTA, Antonio. Compreender o cinema. Rio de Janeiro: Globo, 1987.
- DELEUZE, Gilles. Conversações. Rio de Janeiro: 34, 1992.
- ÉVORA, José Antonio. Tomás Gutiérrez Alea. Madrid: Asociación Cultural Certamen Internacional



- de Films Cortos "Ciudad de Huesca"; ICAA; Ministerio de Cultura; Ediciones Cátedra, 1996.
- EISENSTEIN, Serguei. Reflexões de um cineasta. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.
- . O sentido do filme. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- FERRO, Marc. Cinema e história. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- FIELD, Syd. Manual do roteiro. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- . Os exercícios do roteirista. Rio de Janeiro: Objetiva, 1996.
- . 4 roteiros: uma análise de quatro inovadores clássicos contemporâneos. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.
- GODARD, Jean-Luc. Ler, então viver. Entrevista a Pierre Assouline. Folha de São Paulo, São Paulo, 27 jul. 1997. Cad. Mais. Entrevista. p. 6.
- HOWARD, David & MABLEY, Edward. Teoria e prática do roteiro. Trad. Beth Vieira. São Paulo.: Globo, 1996.
- KATZ, Steven D. Film Directing Shot by Shot.) Stoneham, Ma: Michael Wiese Productions, 1991.