

EXPERIMENTAÇÕES DO ROTEIRO NO CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO¹

SCREENPLAY EXPERIMENTATIONS IN CONTEMPORARY BRAZILIAN CINEMA

Patrícia Dourado²

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Resumo: Das muitas formas de planejar um filme, o roteiro é uma delas. Nem sempre, mas muitas vezes, uma das primeiras. Antes de existir em filme, o filme existe em roteiro, por mais simples que seja esse roteiro. Um lugar de filme imaginado. O “sonho do filme” como na fala de Carrière (2006). Por que sonhar o filme? Por que pensar roteiros? Cada cineasta carrega suas respostas. Nesta pesquisa, trazemos os relatos de alguns cineastas brasileiros a respeito de seus trabalhos com o roteiro, entre outras coisas, como ferramentas de experimentação. Entre os cineastas estudados, em uma perspectiva complementar, estão Karim Aïnouz, Anna Muylaert, Eliane Caffé, Hilton Lacerda e Cao Guimarães. Embasam a reflexão principalmente as abordagens da complexidade, da cultura e da semiose peirceana, via a crítica de processos de Cecília A. Salles.

Palavras-chave: processo de criação; roteiro; experimentação; cinema brasileiro contemporâneo.

Abstract: The screenplay is one of the many ways to plan a movie. Not always, but often, one of the first ways. The cinema exists in screenplay even before it exists in a movie, as simple as the screenplay may be. A place to imagine a movie. “The dream of the film”, in the speech of Carrière (2006). Why dream the movie? Why think in screenplay terms? Each filmmaker has their answers. In this research, we bring the reports of some Brazilian filmmakers about their work with screenplays, especially as a tool of experimentation. The filmmakers studied are Karim Aïnouz, Anna Muylaert, Eliane Caffé, Hilton Lacerda, Alê Abreu and Cao Guimarães. This approach has the support of the studies of complexity, culture and Peircean semiosis, via the criticism of creative processes by Cecília A. Salles.

Keywords: creation process; screenplay; experimentation; contemporary Brazilian cinema.

1 Uma primeira versão deste artigo foi apresentada na 3a Jornada de Cinema e Ficção Audiovisual da Universidade Tuiuti do Paraná-UTP, Brasil, 2017. <https://www.gpgrudes.com/3-jornada-de-cinema-e-ficcao-audiov>

2 Doutoranda em Comunicação e Semiótica na PUC-SP (bolsa CAPES), com pesquisa em processo de criação no cinema, com foco em roteiro. Mestre pela mesma instituição e graduada em Letras pela UFC. Pesquisadora do grupo de pesquisa em Processos de criação (CNPq), coordenado pela Prof. Cecília A. Salles. Roteirista, editora de texto e revisora. patriciadouradoo@hotmail.com

(...) se ver um filme é ilusão, é envolvimento, é poesia,
ler um roteiro é como ver radiografia, o pulsar de um eletrocardiograma
A. Muylaert³

INTRODUÇÃO

Há quem tome a frase “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” como proposta de um fazer cinema “sem roteiro”. Mas o que seria fazer cinema “sem roteiro”? O próprio Glauber Rocha, cuja imagem se atrelou a essa frase, não só fazia roteiros, como trabalhava anos em diferentes tratamentos e versões de roteiro, reescrevendo-os antes, durante e depois das filmagens⁴. O que também acontece aos diferentes roteiristas de que tratamos aqui. A ideia na cabeça como ímpeto e desejo de fazer é mais que necessária, desde sempre, em todos os cinemas, em todas as artes, e enfatizada no nosso cinema como um modo de não se perder (um onde se agarrar) em meio aos labirintos dos processos de produção.

Jean-Claude Carrière, em *O roteiro evanescente* (2006), afirma o seguinte: “O roteiro é um instrumento, que é lido, anotado, dissecado – e descartado” (p. 132). Esse é um dos livros a falar sobre roteiro de que mais gosto. Mas não consigo concordar com ele nesse ponto. Ele fala ainda que “quando a filmagem termina, os roteiros geralmente acabam nas cestas de lixo do estúdio” (p. 132). Em uma perspectiva de processo, esse roteiro a que Carrière se refere é na verdade a forma verbal escrita de um roteiro, não o roteiro em si. Mas uma de suas manifestações possíveis.

A observação da prática de alguns roteiristas nos coloca diante de diferentes compreensões acerca do que é o roteiro. A própria frase “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, de que falamos, já traz em si, ainda que minimamente, o roteiro do filme, ou parte dele, ao apontar para princípios direcionadores do filme que se deseja fazer: este, e não outro. O que seria um roteiro então?

O roteirista brasileiro Karim Aïnouz nos fala do roteiro como um “mapa de possibilidades – ele exclui algumas e elege outras” (2013). No campo das possibilidades infinitas, os roteiros trazem escolhas e apontam tendências em meio a um processo. Para esta pesquisa, o roteiro é o que, independentemente de sua forma ou formação, traz escolhas do que filmar, um filme em estado de imaginação, que pode ter um registro verbal escrito ou não, e ser feito ou refeito antes, durante ou depois das filmagens. Dito isso, concentramo-nos, aqui, na função do roteiro, mais do que nos seus formatos.

3 2003, p. 7.

4 Sobre o assunto, é possível encontrar mais na dissertação de mestrado (1993) e tese de doutorado (1998) de Josette Monzani no programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP. E no livro *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol* (2006), dela também.

Roteiro como função

É importante lembrar, no entanto, que esse é um entre muitos modos de olhar para o roteiro, obviamente, mas que, diante dos materiais estudados, e por se dar no campo da crítica de processos, de que falaremos mais adiante, parece-nos uma abordagem coerente com a diversidade e a potencialidade das práticas de roteiro observadas nos registros de processo dos cinco cineastas brasileiros estudados, dos quais falaremos mais detalhadamente logo à frente.

Assim, sob o ponto de vista do roteiro como um conjunto de escolhas do que contar, a ideia de “não ter roteiro” já é um roteiro, pois aponta um caminho a seguir. Então, se estamos falando das escolhas do filme, o que distingue as escolhas do roteirista das escolhas, por exemplo, do fotógrafo, do diretor de arte, do designer de som...? E mesmo do próprio diretor? De fato, são todos imaginadores de filmes. Sonham os filmes juntos. Mas, se as escolhas do roteirista são principalmente, e não exclusivamente, escolhas do “o que”, os outros criadores com quem essas escolhas dialogam, os outros imaginadores do filme, fazem escolhas, principalmente, do campo do “como”, embora também não exclusivamente, mas partindo do diálogo com as primeiras escolhas e nortes imaginados no roteiro, sendo o roteiro uma das primeiras telas do filme, em meio a tela em branco de possibilidades infinitas de qual filme fazer. Lembramos, no entanto, que essas escolhas e nortes, essas primeiras telas, também vão se transformando ao longo do processo de criação dos filmes, mantendo com isso vivo o pensamento do roteiro como um “mapa de possibilidades”, de que falou Aïnouz (ibidem).

Talvez exatamente por acompanhar essas primeiras escolhas, que mais tarde levarão a outras, por apontar os primeiros nortes e seguir se alterando com eles, a leitura de uma peça escrita de roteiro traga o que a roteirista Anna Muylaert coloca na introdução de sua versão publicada de *Durval Discos* (2002):

a leitura do roteiro traz ao leitor com precisão – às vezes até mais do que na tela – as intenções do autor, dos personagens, do drama. Pois se ver um filme é ilusão, é envolvimento, é poesia, ler um roteiro é como ver radiografia, o pulsar de um eletrocardiograma, é ver o que está por trás. (MUYLAERT, 2003, p. 7).

Diante disso, optamos por fazer uma leitura do roteiro como ferramenta em construção, e não como formato ou modelo (embora essas leituras também sejam possíveis, em outros recortes e contextos). Em uma perspectiva de crítica de processos, buscamos as relações (os nós da rede dos processos), sem tomar o roteiro como um objeto isolado ou acabado, pronto para ser transformado em filme, mas como um objeto que se transforma junto com o filme e que passa a ser o filme também.

Neste momento, concentramos os estudos em roteiristas-diretores, como um modo de acompanhar o processo de criação do roteiro ao longo do próprio processo de criação dos filmes, seus ajustes e transformações. A escolha dos cinco cineastas

deu-se não só pela necessária diversidade de domínios, estilos e contextos de produção que se procurava, mas também pela acessibilidade aos seus registros de processo, especialmente aos roteiros e relatos de roteiro, de onde partiu a investigação.

A crítica de processos de Cecília A. Salles constitui a principal base teórica e metodológica na qual esta reflexão acerca do roteiro se constrói. Ela toma os registros de processo em diferentes mídias como documentadores do processo criativo e oferece com isso um caminho material por onde penetrar cientificamente no universo da criação. Por nos fazer penetrar na terceira dimensão das obras, a crítica de processos se apresenta como uma perspectiva por meio da qual pensar o roteiro no cinema, ao tomar obra e processo como um objeto só, permitindo-nos olhar de maneira mais aguçada para as especificidades características tanto das práticas como da linguagem do cinema e, em especial, neste caso, do roteiro, sem deixar de considerar a contribuição das poéticas de cada artista.

O que significa dizer, sinteticamente, que o nosso olhar para o roteiro é especialmente processual e que, ao optamos por um recorte de observação variado, estamos levando em conta os diferentes contextos de produção desses roteiros e os diferentes sujeitos envolvidos nessas produções e as suas conseqüentes interações.

Diante disso, a seguir, apresentamos um pouco da história e do percurso profissional de cada um dos cineastas cujos processos serviram de base para os comentários acerca da natureza e da função do roteiro de que tratamos aqui. Cabe salientar que a base teórica da crítica de processos também determinou, em grande medida, o método de abordagem do roteiro como ferramenta em construção, diante da observação das diferentes práticas, sujeitos e processos de modo entrelaçado.

Roteiros encarnados

Durante muito tempo, o roteiro tal como o vemos hoje nas exigências para captação de recursos no Brasil não era uma realidade. Alguns pediam “argumento”, outros, “proposta de filme”. A ferramenta do roteiro, com o tempo, tem tomado nova evidência nos contextos de produção do cinema brasileiro e junto tem-se percebido a necessidade de refletir mais sobre o que é essa ferramenta e as suas potencialidades.

Ao longo de sua existência, assistimos ao cinema brasileiro acumular diferentes técnicas, ora artesanais ora industriais, ora a junção delas, e em meio a isso encontramos as experimentações contemporâneas com o roteiro. Assim, o estudo do contexto brasileiro, associado a uma visão de processo e à observação de um recorte variado nos coloca em um lugar privilegiado diante da reflexão acerca do que é o roteiro.

O que chamamos aqui de “roteiro encarnado” vem da concepção semiótica de Vicente Colapietro acerca do “sujeito encarnado”, que coloca o sujeito como parte dos processos semióticos, sendo este sujeito parte de um corpo individual, mas também histórico e culturalmente sobreterminado: “o sujeito, em nosso sentido do ter-

mo, é um ser profundamente dividido e culturalmente sobreterminado; e, além disso, um ser histórico e encarnado” (p. 83). Sobre as marcas desse corpo que pertence, ao mesmo tempo, a um indivíduo e a um contexto, assim define:

Finalmente, somos seres encarnados. O sujeito humano não é um cogito sem corpo, mas um falante encarnado, não uma consciência insuperavelmente privada, casualmente atada a um corpo, mas uma consciência inescapavelmente expressiva, necessariamente incorporada em algum meio, antes de tudo, o perfeitamente maleável meio do organismo humano. (COLAPIETRO, 2014, p. 82).

Tomamos a mesma concepção para olhar para os nossos cineastas, seus processos, suas equipes e seus roteiros, chamando assim a nossa forma de olhar para esses roteiros como “roteiros encarnados”, roteiros que trazem o *imprinting*⁵ desses corpos criativos, que são ao mesmo tempo individuais e coletivos, no que Colapietro chama ainda de “sujeito como comunidade”, uma vez que traz em si, ao mesmo tempo, marcas de sua individualidade e da comunidade que habita em sua biologia, sua história, sua cultura e na paisagem com a qual dialogam. Trazemos a seguir uma sucinta apresentação dos roteiristas cujos processos alimentam a pesquisa, de modo a ajudar na localização das relações entre esses sujeitos encarnados e as suas práticas de roteiro, dentro da história e do contexto profissional de cada um.

Karim Aïnouz, cearense, começou a carreira escrevendo roteiros como o do filme *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2001) e estreou na direção com *Madame Satã* em 2002. Produziu filmes de ficção, documentários e experimentais. É um pensador do roteiro cinematográfico, com importantes contribuições no livro *Conversas sobre uma ficção viva*, do encontro de roteiristas *Ficção Viva II* (Curitiba, 2013) e no encontro de roteiristas promovido pelo Canne em 2014, em Recife, intitulado *Narrativas audiovisuais contemporâneas*, disponibilizado no canal do Canne no YouTube. Foi orientador de roteiro no projeto *Laboratórios de criação*, no Porto Iracema das Artes, no Ceará, de 2014 a 2017.

Anna Muijlaert, paulistana, roteirista e diretora de cinema e TV, é também escritora de livros infantis e juvenis (entre eles, a coleção *O menino maluquinho*), iniciou a carreira como roteirista das séries de TV *Mundo da Lua* (1991) e *Castelo Ra-tim-bum* (1995). Dirigiu seu primeiro longa-metragem, *Durval discos*, em 2002. Escreveu roteiros para outros diretores, entre eles *O ano em que meus pais saíram de férias* (Cao Hamburger, 2005) e *Quanto dura o amor?* (Roberto Moreira, 2009). Colaborou com roteiros para a série *Alice* de Karim Aïnouz na HBO em 2007. Em 2015, seu longa *Que horas ela volta?* teve enorme repercussão no Brasil e fora dele, premiado em diversos festivais.

Eliane Caffé, paulistana, psicóloga de formação, iniciou a carreira como pesquisadora de documentário, nas casas de strip-tease da Boca do Lixo, enquanto ainda cursava psicologia. Esse início marcou seu gosto por trabalhar a ficção em contextos

5 Ver mais sobre o conceito de *imprinting* cultural em *O método 4: as ideias*, Edgar Morin, 2008, p. 28.

reais⁶ e por escrever roteiros motivada por imersão em processos de pesquisa. Realizou os longas *Kenoma* (1998), *Narradores de Javé* (2003), *O sol do meio dia* (2009) e *Era o hotel Cambridge* (2016). Paralelamente aos seus trabalhos como cineasta, coordena oficinas de audiovisual em diferentes zonas de conflito em São Paulo e no interior do Brasil. É também orientadora de roteiro em diferentes laboratórios e festivais de roteiro no Brasil e no exterior.

Cao Guimarães, mineiro, artista plástico, fotógrafo e cineasta, criador de uma linguagem própria no cinema, entre a ficção, o documentário e o experimental. Realizou dez longas-metragens, entre eles *Espera* (2018), *O homem das multidões* (2013), *Ex-Isto* (2010), *Andarilho* (2007), *Alma do osso* (2004), *Rua de mão-dupla* (2002) e *Fim do sem fim* (2001), que representaram o Brasil em festivais como Cannes, Locarno, Sundance, Veneza, Berlim e Rotterdam. Em 2013, com a mostra “Ver é uma fábula” no Itaú Cultural, gerou grande material reflexivo em palestras, *workshops* e entrevistas sobre a natureza da narrativa no cinema, que estão registrados e disponibilizados no canal do Itaú Cultural no YouTube.

Hilton Lacerda, pernambucano, com mais de dez roteiros de longa-metragem, entre eles *Big Jato* (2015), *Tatuagem* (2013), *Febre do rato* (2011), *Filmefobia* (2008), *Cartola* (2006), *Baixio das bestas* (2006), *Festa da menina morta* (2008), *Árido movie* (2005), *Amarelo manga* (2002) e *Baile perfumado* (1996). Estreou na direção em 2007 com o documentário *Cartola* (2007), roteirizado e dirigido em parceria com Lírio Ferreira. Em 2013, dirigiu seu primeiro longa de ficção, o premiado *Tatuagem*, em que também foi roteirista. Acumula diversos prêmios de melhor roteiro, entre eles Gramado, Brasília, Pernambuco. Além de participações nos festivais de Berlim, Locarno, Cannes, Rotterdam. Escreveu principalmente roteiros de ficção, mas também documentários e experimentais. Já ministrou diversos cursos e oficinas de roteiro. Desde 2018, é orientador de roteiro no projeto *Laboratórios de criação*, no Porto Iracema das Artes, no Ceará.

Ao observar o processo desses roteiristas-diretores, que circulam por todas as etapas de produção dos filmes, como consequência, experimentamos um olhar para o roteiro de maneira mais expandida e menos limitada a ideia do roteiro concentrado apenas na etapa de pré-filmagem. A observação da prática desses roteiristas, com experiências entre os domínios do ficcional, do documental e do experimental, nos possibilitou também um modo de não limitar a compreensão do roteiro a um só domínio⁷, demonstrando o uso e a potencialidade das práticas de roteiro também na circulação entre os domínios.

6 Eliane Caffé comenta este episódio em entrevista ao programa Sala de Cinema do SESCTV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xfnKgX85dFE> Acesso em: 22 maio 2017.

7 Optamos por usar o termo “domínio”, em lugar de “gênero”, para evitar confundir com outras ideias de gênero no cinema, como drama, comédia, suspense etc. (TEIXEIRA, 2012).

Roteiro como ferramenta de experimentação

Diferentes contextos de produção e diferentes projetos poéticos propõem diferentes caminhos por onde passam essas escolhas, sendo estas muitas vezes feitas não apenas antes, mas também durante e depois das filmagens. O que remonta a uma compreensão do trabalho do roteiro como um trabalho essencialmente em transformação. E no caso do cinema brasileiro contemporâneo, ao observar o processo criativo por exemplo dos roteiristas-diretores estudados, observamos essas transformações se estenderem ao longo do próprio processo de criação dos filmes, não se limitando ao antes das filmagens, mas atravessando também o durante e o depois.

Não acreditamos que seja essa uma exclusividade do cinema brasileiro, mas que determinadas especificidades do nosso contexto de produção não só permitem como promovem essa dilatação da compreensão do roteiro, utilizado largamente como uma ferramenta de criação. Nos relatos dos roteiristas estudados, foi inclusive recorrente a relação entre a presença do roteiro, quanto mais pensado e discutido, à liberdade de experimentação e à abertura para a improvisação, o diálogo com a equipe e à incorporação do acaso, do entorno e da equipe como cocriadores.

O roteiro é pensado também nas interações com os outros sujeitos envolvidos na criação. Sendo essas interações muitas vezes potencializadoras de efervescências criativas, como é o caso, entre muitos, da cineasta Anna Muylaert, ao falar de uma virada no seu cinema com o advento do digital, com a não limitação mais do tempo de filmagem ao número de rolos, podendo experimentar mais com as câmeras ligadas, inclusive improvisações de roteiro e situações que passaram a incorporar os filmes⁸.

No contexto do cinema brasileiro contemporâneo, isso se dá em busca, entre outras coisas, de algo a que a pesquisadora Walmeri Ribeiro chamou de “estética da espontaneidade” ao estudar o ator no contexto do cinema brasileiro contemporâneo (2014, p. 46). A procura por um cinema com menos marcas de sua feitura, em que o ator e o personagem, a rua e o set, o cotidiano e o ficcionalizado possam cada vez mais ser vistos como um só. No entanto, a cineasta Anna Muylaert lembra que, apesar disso, da abertura para a improvisação, essa improvisação ocorre “segundo o objetivo da cena, que raramente muda”⁹.

Karim Aïnouz, outro adepto da liberdade de repensar o roteiro na realidade do set, afirma que ter um roteiro é exatamente o que o faz mais livre para experimentar no set, para acolher melhor os acasos e as improvisações: “O roteiro é muito importante para eu poder mudar de ideia no set” (AÏNOUZ, 2013, p. 50).

A roteirista Eliane Caffé, no texto de abertura da versão publicada do roteiro de *Narradores de Javé* (2004), conta o quanto o roteiro foi fundamental para que ela e a

8 *Novíssimo cinema brasileiro*, Debate no Círculo de Estudos em Cinema, São Paulo, 2016. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XYj_l1_oXIU

9 *Encontros de cinema*, Itaú Cultural, São Paulo, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=encontros+de+cinema+itau+anna+muylaert

equipe não se perdessem “frente à realidade sempre mais rica e também mais dispersiva” que encontraram no município de Gameleira da Lapa, povoado onde o filme foi rodado, entre atores e não atores, uma história construída com base em uma pesquisa de imersão. Eliane Caffé sintetiza a seguir um pouco as motivações dessas escolhas de processo de que falamos aqui.

Luís Alberto Abreu¹⁰, meu parceiro desde *Kenoma*, incentivou-me a um processo de criação muito diferente do que conhecia, ou seja, construir o roteiro apenas ao ‘redor de uma mesa’. Ao invés disso, esboçamos um argumento e partimos para a pesquisa de campo, para o convívio corpo a corpo com pessoas e situações que pudessem oferecer um repertório de imagens vivo, rico e espontâneo. Assim, partimos para três expedições que fizemos pelo interior de Minas e da Bahia para colher histórias reais ou fabulosas contadas por pessoas comuns e originárias das regiões mais afastadas ou marginais. No final deste processo, tínhamos um roteiro bastante amarrado, mas ainda com o objetivo de poder incorporar as improvisações e outras situações inesperadas que surgiriam na etapa de filmagem. Neste sentido, o roteiro foi fundamental para que não nos perdêssemos frente à realidade sempre mais rica e também mais dispersiva que encontramos em Gameleira da Lapa (CAFFÉ, 2004, p. 5-6).

Em contextos como os de Eliane Caffé, Anna Muylaert e Karim Aïnouz que comentamos aqui, vimos os roteiros sendo utilizados por roteiristas-diretores como ferramentas direcionadoras da criação e, ao mesmo tempo e por isso mesmo, também como horizontes de libertação, nortes para onde olhar sem se perder em meio ao processo denso e complexo da criação no cinema, a se dar principalmente entre sujeitos, funcionando assim o roteiro, para o cineasta e sua equipe, como uma espécie de mapa/guia da criação.

Ao observar o processo de roteiristas-diretores, é mais perceptível também o tanto que esse mapa/guia é visto como um caminho de tendência falível (como apontam os estudos da crítica de processos), em que as transformações não se dão apenas pela tradução dos materiais – por exemplo, do texto escrito para o audiovisual – mas também pelas descobertas que se revelam ao longo do caminho, exatamente pela abertura que se coloca diante da natureza de norte da ferramenta do roteiro. Nesse contexto, o olhar do roteiro se confunde ainda mais densamente com os olhares da direção e da montagem, chegando o cineasta Karim Aïnouz a formular o seguinte.

Eu acho que tem três roteiros num filme. Tem um roteiro na hora que você começa a pensar na ideia, que você escreve, com letras, e tem frases, e tem cabeçalhos de cenas, diálogo ou não e tal. Aí tem um outro roteiro que é quando você começa a filmar, que acho que é um outro momento ali, acho que um outro roteiro se coloca mesmo para quem está fazendo o filme. Aí tem um terceiro momento que eu também chamaria de roteiro que é a montagem, que para mim é escrever sem ser com palavras (KARIM, 2015)¹¹.

10 Luís Alberto Abreu é dramaturgo de teatro com grande histórico de trabalho em processos colaborativos.

11 *Narrativa audiovisual contemporânea*, CANNE, Recife, 2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bq-Xqgj_LXo

Vendo assim, o roteiro, além de não se limitar apenas à forma verbal, também não se limita só ao momento da pré-filmagem. O cineasta Cao Guimarães chega a dizer, a respeito da relação entre o roteiro e o seu processo de criação: “os filmes que eu faço são muito mais processos do fazer, do que uma elaboração anterior de um roteiro, de ideia. Muitas vezes é o caminhar no mundo, o transitar pelo mundo que é digamos o processo básico” (GUIMARÃES, 2011)¹². E, por ver o próprio filme já como um processo, diz preferir escrever o roteiro na montagem, por não gostar da ideia de tentar prever o que vai acontecer, afirmando assim que “é na montagem que você realmente escreve um filme, é onde você organiza aquele caos da filmagem” (GUIMARÃES, 2013)¹³.

Sobre essa relação da montagem com o roteiro e o contexto de criação dos roteiristas-diretores, Anna Muylaert sintetiza ainda: “A montagem, na minha opinião, (...) é a hora que eu sou roteirista e diretora ao mesmo tempo” (MUYLAERT, 2013)¹⁴.

Outro roteirista, hoje também diretor, Hilton Lacerda conta que sempre gostou de acompanhar o ensaio dos atores e de reescrever cenas com base no que via nesses ensaios, como também acompanhar os processos de montagem (LACERDA, 2017), uma vez que normalmente tinha essa liberdade com os diretores com quem trabalhava. De tanto acompanhar esses processos e a pensar o roteiro em todos eles, Lacerda conta que quando foi dirigir seu primeiro filme tinha a sensação de já ter dirigido antes: “como roteirista, de certa forma, a gente acha que é diretor. “Quando a gente acaba um roteiro, a gente acha que escreveu um filme” (LACERDA, 2016)¹⁵.

São relatos como esses diante da prática de roteiro que nos levam a questionar alguns modos canônicos de ensino de roteiro, baseados no olhar para as obras prontas ou em uma prática idealizada do trabalho do roteirista. Como se viu, o trabalho com a equipe foi também algo bastante destacado pelos roteiristas estudados, como essa e outras trocas são capazes de tornar o processo mais orgânico, diferentemente de contextos mais hierarquizados, em que as trocas têm menor índice de aproveitamento.

Diferentes modos de organização e de produção culminam em diferentes modos de desenvolvimento dos roteiros também. Nos percursos observados aqui, o que se percebeu fortemente foi a função do roteiro, que independentemente dos seus diversos modos de se inscrever, funcionou especialmente como mapa/guia da criação. Como um plano de voo. Como uma ferramenta de imaginação e experimentação para roteiristas e equipe.

Os comentários aqui feitos, no entanto, não são uma crítica a outros modos de organização, hierarquização ou criação no cinema, obviamente, mas um modo de destacar a diversidade de práticas com que são feitos os diversos cinemas do mundo e, com isso, as diferentes práticas de roteiro existentes, sendo o cinema brasileiro um território rico em diversidade de práticas de cinema, em diferentes gêneros e contextos de produção, e as práticas e cinemas tratados aqui, claramente, só uma pequena parte delas.

12 *Jogo de ideias*, Itaú Cultural, São Paulo, 2011. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SD_Q2coyGdg

13 *Diverso*, Rede Minas TV, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0nHqRHIAAOI&app=desktop>

14 *Encontros de cinema*, Itaú Cultural, São Paulo, 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/results?search_query=encontros+de+cinema+itau+anna+muylaert

15 *Provocações*, TV Cultura, São Paulo, 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ih9IZQQjv1E>

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A observação da prática de alguns roteiristas nos colocou diante da oportunidade de olhar para o roteiro, entre outras coisas, como ferramenta de experimentação. O que percebemos, entre os roteiristas-diretores brasileiros cujos processos foram comentados aqui, foi um uso experimental do roteiro como mapa/guia da criação, um tecido a se cruzar ao próprio tecido do filme, colocando ambos, filme e roteiro, em rota de construção, com especificidades próprias dos contextos de produção de cada filme e das escolhas que vão se desenhando em vista do projeto poético de cada cineasta e da relação destes com as equipes dos filmes.

O roteiro tomado enquanto construção se apresenta como um modo de olhar para as práticas de roteiro de maneira menos determinista, e para o roteiro em si de maneira menos modelar, indo além das discussões de “filme com roteiro” e “filme sem roteiro”, revelando que o roteiro, enquanto campo de escolhas e princípios direcionadores de um filme, está sempre presente e em movimento de busca e de transformação, como parte da própria natureza da criação, sendo a forma verbal escrita uma de suas manifestações, mas não a única.

Este olhar complexo para o roteiro, para além das polaridades do ou/ou, desejou mostrar alguns dos modos de pensar o roteiro, procurando ampliar as discussões, ao invés de limitá-las a esta ou àquela forma ou formato de roteiro; sendo o cinema brasileiro contemporâneo, como já dissemos, um campo rico em demonstrações da diversidade de práticas e de procedimentos de criação de roteiros, e os exemplos apresentados aqui apenas uma pequena porção, e ainda assim bastante resumida, de alguns deles, mas que esperamos, apesar disso, serem capazes de demonstrar a importância, também, do estudo dessas práticas, como o são o das obras que elas criam.

Assim como são importantes os estudos das obras e a conservação histórica das obras, também são importantes os estudos das práticas e a conservação histórica dos documentos que trazem os registros dessas práticas. Os roteiros e os relatos de roteiro são alguns desses registros que, embora infelizmente não sejamos notáveis partilhadores e conservadores desse tipo de material, é necessário destacar a importância da preservação deles e a beleza da humildade de seu compartilhamento aberto para que este tipo de pesquisa ocorra. Por isso, agradeço enormemente a todos que contribuíram com a disponibilização desses e de outros materiais, especialmente aos roteiristas que disponibilizaram, em algum momento de sua vida, seus roteiros (alguns por e-mail, como Eliane Caffé e Anna Muylaert, sem nunca terem me visto – a quem sou muito grata) e aos que se dispuseram a falar sobre os seus processos. Cabe minimamente a nós conservá-los, partilhá-los e estudá-los.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AÏNOUZ, Karim. Roteiro: um mapa de voo. In: MUNHOZ, Marcelo; URBAN, Rafael. *Conversas sobre uma ficção viva*. Curitiba: Imagens da terra, 2013.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2004.

CARRIERE, Jean-Claude. O roteiro evanescente. In: _____. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

COLAPIETRO, Vincent. *Peirce e a abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana*. São Paulo: Intermeios, 2014.

_____. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. In: *Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados*. São Paulo: Intermeios, 2016.

CONVERSAS sobre uma ficção viva. Registros do encontro de roteiristas Ficção Viva II, Curitiba, 2013. Disponibilizados no canal Ficção Viva II no Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/ficcaoviva> Acesso em: 22 maio 2017.

ENCONTROS de cinema. Registros de entrevistas do programa Encontros de Cinema. Disponibilizados no canal do Itaú Cultural no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCn3RTLtgiO7TjfG7juhFM1g> Disponível em: Acesso em: 22 maio 2017.

JOGO DE IDEIAS. Registros de debates e entrevistas no programa Jogo de Ideias. Disponibilizados no canal do Itaú Cultura no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCn3RTLtgiO7TjfG7juhFM1g> Disponível em: Acesso em: 22 maio 2017.

MONZANI, Josette. *Deus e o diabo na terra do sol: uma arqueologia das imagens*. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP. Orientadora: Arlindo Machado. São Paulo, 1998.

MONZANI, Josette. *Gênese de Deus e o diabo na terra do sol de Glauber Rocha*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC-SP. Orientadora: Arlindo Machado. São Paulo, 1993.

MORIN, Edgar. *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

_____. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.

_____. *O método 4: as ideias*. Porto Alegre: Sulina, 2008.

MUNHOZ, Marcelo; URBAN, Rafael. *Conversas sobre uma ficção viva*. Curitiba: Imagens da terra, 2013.

MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, André (Org.). *Tramas da rede*. Porto Alegre, Sulina, 2004.

MUYLAERT, Anna. *Durval discos (Roteiro)*. São Paulo: Papagaio, 2003.

_____. *É proibido fumar*. (Roteiro). Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

NARRATIVAS audiovisuais contemporâneas. Registros de palestras com roteiristas brasileiros falando sobre os seus processos de criação. Recife, 2015. Disponibilizados no canal da Fundação Joaquim Nabuco no YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCKyqzm-z0xCZC04y8l_3PdA Acesso em: 22 maio 2017.

NOVÍSSIMO cinema brasileiro. Registros de palestras no Cinusp Paulo Emílio, ECA-USP, São Paulo. Disponibilizados no canal do Cineusp Paulo Emílio no YouTube. Disponível em: Acesso em: 22 maio 2017.

PEIRCE, Charles Sanders. *Amor evolucionário*. Cognitivo. São Paulo, v. 11, n. 2, p. 347-360, jul./dez. 2010.

_____. *Writings of Charles S. Peirce: a chronological*. Bloomington: Indiana University Press, 2009. 8 v.

PINHEIRO, Amálio; SALLES, Cecília. Práticas, sujeitos e relatos entrelaçados. In: _____. *Jornalismo expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados*. São Paulo: Intermeios, 2016.

RIBEIRO, Walmeri. *Poéticas do ator no cinema brasileiro*. São Paulo: Intermeio, 2014.

SALLES, Cecília Almeida. *A complexidade dos processos de criação em equipe: uma reflexão sobre a produção audiovisual*. Relatório de Pós-doutorado. Escola de Comunicação e Artes. Departamento de Cinema, rádio e TV. Universidade de São Paulo – USP. Supervisor: Arlindo Machado. São Paulo: 2016.

_____. Criação cinematográfica: roteiros e extras. In: _____. *Arquivos da criação: arte e curadoria*. São Paulo: Horizonte, 2010.

_____. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. In: ZULAR, Roberto. *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: Educ, 2008.

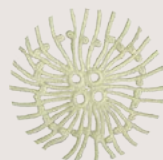
_____. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 3a. ed. São Paulo: Anablume: 2004.

_____. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Anablume, 2006.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *Cinemas não narrativos: experimental e documentário – passagens*. São Paulo, Alameda, 2012.

VER é uma fábula. Registros do ciclo de filmes e palestras de Cao Guimarães no Itaú Cultural. São Paulo, 2013. Disponibilizados no canal do Itaú Cultura no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCn3RTLtgiO7TjfG7juhFM1g> Acesso em: 22 maio 2017.

CIAC.



Grupo de Pesquisa
**COMUNICAÇÃO
MEMÓRIA
E CULTURA POPULAR**
Universidade Estadual do Paraíba
Cadastrado no CNPq

