

COLEÇÃO  
PROCESSOS  
DE **CRIAÇÃO**



# **ROTEIROS: da criação como experimentação**

Patrícia Dourado

CIAC - Centro de Investigação  
em Artes e Comunicação



Grupo de Pesquisa em Processos  
de Criação da PUC-SP



**ROTEIROS:  
da criação como  
experimentação**

Patrícia Dourado



Título\_ Roteiros: da criação como experimentação

Autora\_ Patrícia Dourado

Coordenação\_ Mirian Nogueira Tavares e Cecilia Almeida Salles

Edição\_ Ana Isabel Soares, Patrícia Dourado, Paula Martinelli e Wagner de Miranda

Investigadora responsável\_ Patrícia Dourado

ISBN\_ 978-989-9023-94-9

Depósito legal\_ 538940/24

ISBN (versão eletrónica)\_ 978-989-9023-09-3

DOI\_ [10.34623/3vbk-z960](https://doi.org/10.34623/3vbk-z960)

Imagem de capa\_ O ator Mauro Soares no filme *António um dois três*, cedida pelo Leonardo Mouramateus

Produção editorial\_ Juan Manuel Escribano Loza

Impressão\_ FIG Indústrias Gráficas S.A.

Copyright ©\_ 2024 Patrícia Dourado & CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação + Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP

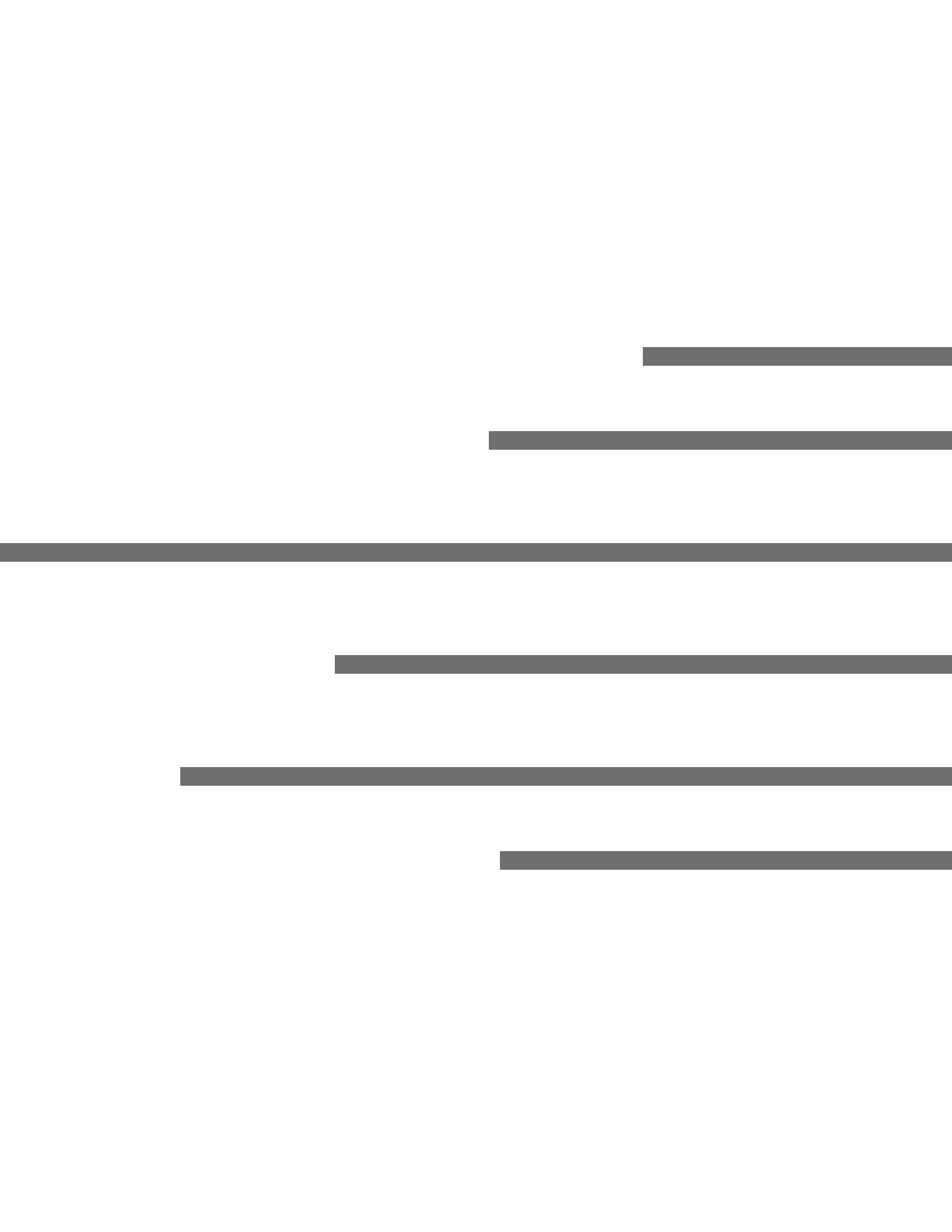


Content from this work may be used under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International (CC BY-NC-SA 4.0) licence. Any further mechanical, electronic or digital distribution of this work must maintain attribution to the author(s), title of the work, global copyright holder and must not be intended for commercial purposes.

Esta publicação é financiada por fundos nacionais através do projeto “UIDP/04019/2020 CIAC” da Fundação para a Ciência e Tecnologia.







# SUMÁRIO

<b>PRÓLOGO</b>	<b>7</b>
<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>ROTEIROS - BREVE HISTÓRIA DE REINVENÇÃO</b>	<b>17</b>
<b>GESTOS DE ROTEIRO - PRÁTICAS COMPLEMENTARES</b>	<b>45</b>
<b>DA CRIAÇÃO COMO EXPERIMENTAÇÃO</b>	<b>145</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>185</b>



## **PRÓLOGO**

### **Gérmenes de uma investigação**

“(o mecanismo do relógio é carne)”

Olga Tokarczuk, *Escrever é muito perigoso*, 2023.

Venho de uma formação em Letras, mas durante a graduação participava de um programa chamado bolsa-arte da UFC, na modalidade Cinema. Isso foi em 2004, em Fortaleza, onde fazia graduação. Não existia ainda a graduação em *Cinema e Audiovisual*, que veio a ter a primeira turma só em 2010. Durante o programa, uma das atividades era o levantamento de uma bibliofilmografia de apoio ao curso de extensão em *Cinema e Vídeo* da Casa Amarela. Em meio à pesquisa, acabei encontrando, no mapeamento das bibliotecas, muito material sobre cinema que não conhecia. Nesse percurso, li muita coisa que, na época, não conseguia entender bem. Hoje, embora entendendo um pouco mais, há ainda alguns incômodos que tive na época e que continuam. Por exemplo, os que levaram ao desejo de desenvolver esta investigação.

O projeto da bolsa era uma bibliofilmografia, então ler e assistir filmes era parte da tarefa, mas algo naqueles dois caminhos (dos livros e dos filmes), com algumas felizes exceções, não estava se cruzando. Cheguei a pensar que talvez fosse algo natural, que talvez fosse o fardo dos teóricos estarem sempre umas esquinas atrás em relação aos seus objetos. Talvez por achar preciso pará-los e isolá-los para só desse modo conseguir estudá-los. Pensei assim até chegar a algumas teorias que falavam exatamente sobre estudar os objetos em seus contextos de ação, como a teoria crítica de processos de criação de Cecilia Salles.

Atuo hoje no mercado de roteiro, mas o roteiro não foi minha primeira opção no cinema. Nem mesmo a segunda. Primeiro estudei montagem, achava que seria montadora, algo me dizia que era ali que a mágica acontecia. Depois, assistindo a alguns filmes, me encantei pela direção de arte, achava incrível como um objeto em cena, uma roupa, uma cicatriz, um cabelo assim ou de outro jeito podia con-

tar o filme sem dizer uma palavra. Por esse encanto, acabei desenvolvendo uma pesquisa em direção de arte durante o mestrado. Mas, ainda no mestrado, em um quase acaso, fui trabalhar no Canal FGV escrevendo roteiros de documentários, institucionais e videoaulas. No início, relutei: o que escrever roteiros tinha a ver com o caminho da direção de arte que eu queria? Mas fui e a aposta acabou tomando o caminho por onde segui. Terminei o mestrado com uma pesquisa em direção de arte cheia de bibliografias de roteiro, e um olhar curioso para a narrativa por trás da direção de arte. Mas ainda sem me aprofundar em algumas questões dos estudos da narrativa no cinema que, com o tempo, foram ficando mais urgentes para mim.

Em 2014, durante um laboratório de roteiro intitulado “Cidades invisíveis – Laboratório de narrativas audiovisuais”, no Instituto Cuca em Fortaleza, a diversidade de desejos dos alunos em relação às narrativas que queriam construir sobre a cidade durante o laboratório me fez voltar a alguns incômodos bibliográficos de quando organizava aquela bibliografia de cinema, 10 anos antes, no projeto de pesquisa da graduação. Percebi que havia preparado para o laboratório uma bibliografia marcadamente de narrativas de ficção. Lembrei de um livro de roteiro para documentário (Puccini, 2009) de que gostava muito e incluí. Mas ainda era algo que parecia dizer “está ali o roteiro de ficção; e está aqui o roteiro de documentário”, embora seja um livro maravilhoso e um dos poucos a dizer “seu documentário pode ter roteiro também”, ainda era algo a estudar as coisas separadamente. Pensei também em incluir o *Narrativa e modernidade* do André Parente (1994), para auxiliar quem queria fazer cinema experimental ou algo nesse sentido. Mas o modo como ele colocava a narrativa e o cinema experimental, em alguns momentos como “ou um, ou o outro”, usando termos como “não narrativo” e “disnarrativo” para falar de alguns tipos de filme, não era um modo de pensar que eu compartilhava. Embora fossem boas as justificativas de Parente para suas tipologias de “cinemas não narrativos”, intimamente não conseguia fazer essa separação.

A sensação de que era tudo narrativa e de que para tudo se podia escrever roteiros, se quisesse, ainda que com formatações ou caminhos diferentes, parecia intuitivamente clara para mim e, na maioria das vezes, também para os alunos, mas não era o que as bibliografias diziam, embora também fosse o modo de pensar de muitos roteiristas, como os que estudamos aqui.

Os alunos queriam escrever seus filmes, fossem eles ficções, documentários, experimentais, híbridos etc. De onde então tirar referencial para apoiá-los e refletir coletivamente sobre cada uma dessas buscas, se sentíamos que às vezes as bibliografias não davam conta? Pensei então em usar alguns registros de processo do cinema (filmes, roteiros, *making of*, entrevistas, relatos...) para guiar as discussões das aulas, enquanto formava com a turma um pensamento de narrativa que fosse menos atrelado a domínios, formatos de roteiro ou à polaridade “narrativo” e “não-narrativo” no cinema. O curioso é que isso não foi algo pensado antes, foi algo repensando durante o próprio curso, pela necessidade que havia no desejo de criação dos alunos, de como algumas regras e classificações, ali, não davam conta. Mas apesar de ser uma inquietação minha antiga, desde as leituras do projeto de graduação, naquele momento, me vi reproduzindo um modo limitado de olhar para o cinema e para a narrativa, que nem era o que me interessava. Foi um estalo grande. E isso me fez pensar que, talvez, o doutorado fosse um lugar por onde começar uma investigação que me ajudasse a não reproduzir mais coisas em que eu não acreditasse, só por ainda não saber como dizer de outra forma.

Enquanto pensava o projeto do doutorado, veio a proposta de escrever, de 2015 a 2016, roteiros para duas séries de animação para TV, para as quais a Ancine exigia agora roteiros e não só *storyboards*. Profissionais da animação com mais de 30 anos de experiência se viram correndo atrás de roteiristas para os seus projetos. Tremi um pouco, nunca havia pensado em escrever para animação. Mas por quê? Não sei, se falava pouco sobre a narrativa de animação nos cursos, nos livros. Eu não desenhava, achava que era outro mundo. Mas não era. É um mundo cheio de especificidades, claro, mas não é outro mundo. Com medo, fui estudar e acabei encontrando o assunto só em livros específicos de animação. Mais uma vez a separação. A experiência dos diretores e produtores das séries foi o que me ajudou a entender melhor algumas especificidades do formato, ao mesmo tempo em que descobríamos juntos nomes e procedimentos de que falam alguns estudos formais de narrativa e que eles faziam intuitivamente na animação, mesmo sem uma reflexão teórica sobre eles. Foi o segundo estalo. Tinha que incluir a animação também nesse estudo de narrativa, claro. E confirmei: sim, é esse pensamento presente na diversidade das práticas da narrativa no cinema que me interessa tratar.

Foi importante contar esse pequeno percurso até aqui e como ele orienta o olhar que se coloca sobre o objeto de estudo (o processo de criação, por via dos seus registros) e sobre o tema da narrativa no cinema, conforme se propõe tratar. Este caminho, de certa forma, também justifica a necessidade deste trabalho de investigação, não só para mim, em um percurso pessoal, mas para a própria demanda bibliográfica de estudos de roteiro e de narrativa no cinema, no Brasil e do Brasil.

## INTRODUÇÃO

*O negócio é sempre deixar vivo e entender que o cinema é sempre um processo imponderável.*

– Karim Ainouz<sup>1</sup>

*E uma ciência será apenas uma ciência?  
Não será ela, na gênese, filha do sonho?*

– Edgar Morin<sup>2</sup>

Ao falar do cinema como um “processo imponderável” na epígrafe desta introdução, o cineasta Karim Ainouz nos faz lembrar da fragilidade disso que nos colocamos a estudar: o cinema em sua matéria viva. E do quanto o processo de fazer cinema é tão próximo do próprio processo de fazer ciência, talvez ambos “filhos do sonho”, como recorda Edgar Morin, em *O cinema e o homem imaginário*.

Nestas primeiras páginas, gostaria de apresentar alguns pontos desse nosso “sonho”, ou o que nos guiou até aqui em meio a tudo o que podíamos encontrar nos caminhos vivos de fazer cinema e de fazer ciência.

Começo por explicar quais os conceitos de narrativa e de roteiro que orientaram o estudo e como esses conceitos apontaram nortes para a investigação. Em seguida, comento as escolhas do *corpus*, da metodologia, do objeto e do problema de pesquisa e suas contribuições para os resultados percebidos. Por fim, aproveito para resumir brevemente o assunto de cada um dos capítulos.

---

<sup>1</sup> Em “Roteiro, um mapa de voo”. In Munhoz, M. & Urban, R. (2013). *Conversas sobre uma ficção viva*. Imagens da terra. <http://ficcaoviva.com/>

<sup>2</sup> Em *O cinema ou o homem imaginário*, 1997, p. 28.

O estudo da narrativa cinematográfica experimentou diversas críticas ao longo de seu pouco tempo de estudo em diferentes linhas teóricas (Stam, 2006, pp. 274-281). Esses métodos tinham em comum a separação entre obra e processo e a permanente referência à linguagem verbal, fosse para afirmá-la ou negá-la. No entanto, optamos por outra abordagem, escolhemos tomar os estudos de Cecilia Salles sobre os processos de criação, para pensar, também, a própria narrativa, dados os diferentes modos de construção que ela experimenta. E acrescentamos a este olhar a visão processual da narrativa de Paul Ricoeur, conforme proposta em *Tempo e narrativa* (2010).

Quanto ao conceito de roteiro, escolhemos tomá-lo da observação das práticas dos cineastas e dos seus relatos de trabalho. Temos com isso um olhar para o roteiro principalmente como função, como um mapa/guia em construção, em lugar de um objeto físico pré-concebido. Karim Ainouz, um dos cineastas estudados, chega a dizer, em um encontro<sup>3</sup> de roteiristas, que um filme tem para ele três roteiros: um pensado com letras antes das filmagens, um que se escreve na realidade do *set* e outro que se escreve sem letras no gesto da montagem. O pensamento presente nessa afirmação expõe a base da nossa pesquisa: a narrativa e o roteiro vistos como processos, construções. Cabe, na observação dessas práticas, revelar, também, algumas das diferentes nuances desses processos/construções, a cada projeto, contexto e sujeitos envolvidos.

É importante destacar que, por isso, o olhar para o roteiro e para a narrativa colocados aqui não estão presos a uma etapa do filme, a uma determinada forma ou formatação nem a um modelo, assim como não estão presos a um só gênero (ou domínio<sup>4</sup>) do cinema, se ficcional, documental ou experimental. Primeiro porque tomamos estes gêneros mais como modos de indexação do que como campos fechados, uma vez que o contato entre eles, como colocado pelos roteiristas estudados, é parte do cotidiano de cada cineasta que irá expe-

---

<sup>3</sup> Em *Narrativas audiovisuais contemporâneas*, 2015. [https://www.youtube.com/watch?v=Bq-Xqgj\\_LXo](https://www.youtube.com/watch?v=Bq-Xqgj_LXo)

<sup>4</sup> Termo escolhido para a pesquisa em lugar de “gênero”, para evitar confundir com outras ideias de gênero no cinema, como drama, comédia, suspense etc. (Teixeira, 2012).

rimentar durante o processo de criação da narrativa situações ora do domínio do ficcional, do documental, do experimental, em maiores ou menores escalas, e em que a divisão não ajudaria em nada nesta abordagem, principalmente ao considerar o olhar de narrativa não excludente, mas problematizador, que procuramos desenhar.

Diante desses nortes, compuseram o *corpus* principal de investigação as cineastas Eliane Caffé e Anna Muylaert e o cineasta Leonardo Mouramateus, cujas práticas são o principal foco do segundo capítulo, que se concentra no estudo das singularidades e no mapeamento de algumas estratégias de criação. Outros cineastas são trazidos para complementar as discussões no terceiro capítulo: Alê Abreu, Cao Guimarães, Marcelo Gomes e Karim Ainouz, especialmente ao falar sobre as leituras e transformações nos diferentes tratamentos; a escrita sem palavras de alguns roteiros; e os roteiros de um projeto que continuam em outro.

A teoria da criação de Cecilia Salles trouxe, além da contribuição teórica, também uma contribuição metodológica para a investigação, ao tomar os registros de processo em diferentes mídias como documentadores do processo criativo e oferecer um caminho material por onde penetrar cientificamente o universo da criação. O método se mostrou relevante para o estudo da narrativa no cinema por não separar obra e processo e, com isso, aproximar-se mais das especificidades características da linguagem cinematográfica, sem deixar de considerar a contribuição das práticas singulares de cada artista.

Optamos por esse caminho teórico-metodológico a fim de pensar o roteiro e a narrativa no cinema em sua potência, na diversidade das suas práticas, em um movimento que não retirasse a narrativa do contexto comunicativo-cultural e criativo de que faz parte e que trabalhasse também com a ciência da continuidade desse processo nos espectadores, cada vez mais dominantes das técnicas e códigos da linguagem do cinema, assim como de suas mídias descendentes, permanentemente amadurecendo junto com elas, realizadores e espectadores.

Assim, nosso objeto foram as práticas de roteiro e de criação da narrativa em uma visão que não separa obras, processos e espectadores, e que é acessada por via da materialidade dos registros de processo (filmes, arquivos de roteiros,

vídeos *making of*, livros, entrevistas, blogs próprios, relatos etc.) notadamente dos cineastas cujos processos são o insumo deste estudo.

Também foram importantes documentadores dos processos de criação dos cineastas estudados os registros de entrevistas em rodadas de projetos, festivais e programas, entre eles por exemplo: *Conversas sobre uma ficção viva* (Encontro de Roteiristas Ficção Viva II, Curitiba); *Narrativas audiovisuais contemporâneas* (Fundação Joaquim Nabuco, Recife); *Novíssimo cinema brasileiro* (ECA-USP, São Paulo); *Encontros de cinema e Jogo de ideias* (Itaú Cultural, São Paulo); *Sala de cinema* (SescTV, São Paulo); *Revista do cinema brasileiro* (Canal Brasil); *Entrevistas com roteiristas* (Canal Story Touch, O2 Filmes, São Paulo); *Entrelinhas e Metrópolis* (TV Cultura), *Primeiro Tratamento* (Podcast) e outros, disponíveis em plataformas de podcasts, arquivos dos canais de TV na internet e em plataformas como YouTube e Vimeo.

Esses materiais trazem comentários dos roteiristas acerca dos seus processos de criação, dando exemplos de situações vividas, escolhas feitas, procedimentos e métodos de trabalho, história e contexto de produção brasileiro e muitos outros temas pertinentes à investigação.

O motivo de concentrar o estudo, por ora, em roteiristas-diretores tem a ver com o desejo de acompanhar o processo de criação do roteiro ao longo do próprio processo de criação dos filmes, seus ajustes e transformações, tendo em mente a continuidade desses processos em seus espectadores por via da literacia e do compartilhamento criativo da linguagem do cinema e das práticas de roteiro.

A escolha dos 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. No caminho, no entanto, o processo de criação de outros cineastas é tomado em diálogo com os registros de processo dos cineastas do *corpus*.

Diante deste *corpus*, guiamo-nos pelo seguinte questionamento: como a abordagem complexa de um *corpus* variado, em um estudo que não separa obra,

processo e espectador, pode contribuir com uma formação mais ampla no campo de estudos do roteiro e da narrativa no cinema?

O mapeamento das práticas de roteiro e a reflexão sobre essas práticas no contexto de um *corpus* variado levou-nos a identificar a experimentação contínua como uma tendência em meio aos processos de criação estudados. Identificamos por experimentação contínua a coleção de estratégias percebidas nos diferentes processos dos cineastas. A ideia da experimentação é aprofundada no terceiro capítulo, na relação com a percepção do roteirista como um construtor de pontes (tradutor) e do roteiro enquanto gesto.

Feitas as primeiras explicações conceituais, metodológicas e de recorte, passamos a apresentar a divisão dos capítulos deste trabalho e sobre o que trata mais especificamente cada um deles.

No primeiro capítulo, intitulado **Roteiros – Breve história de reinvenção**, são aprofundadas as questões sobre o campo de estudos do roteiro e o contexto de produção brasileiro, e a escolha da abordagem pela complementaridade e os motivos desse recorte.

No segundo capítulo, intitulado **Gestos de roteiro – Práticas complementares**, as singularidades especialmente de três projetos – *Que horas ela volta?*, de Anna Muylaert; *Antônio um dois três*, de Leonardo Mouramateus; e *Era o Hotel Cambridge*, de Eliane Caffé – são o fio condutor do capítulo.

Em *Que horas ela volta?*, o foco é o processo de escrita e reescrita das diferentes versões de roteiro ao longo de quase 20 anos e a relação entre a busca pela estruturação detalhada do roteiro, por meio da técnica da abordagem de sequências (*sequence approach*), como recurso amplificador da liberdade de improvisação no set e de cocriação com os atores e a equipe técnica.

Em *Antônio um dois três*, as várias dimensões do roteiro pensado junto com a produção e a direção (não paralelo, mas junto), no diálogo com a ferramenta de Composição em Tempo Real do coreógrafo João Fiadeiro, gera o que poderíamos chamar de uma prática do roteiro em tempo real. O acaso e o entorno são

incorporados como desafios de composição e tornam-se matérias dramatúrgicas que se refletem no desejo de manter as engrenagens à mostra e o roteiro vivo para o espectador.

Em *Era o Hotel Cambridge*, o foco recai sobre a relação entre a escolha do processo colaborativo como modo de trabalho entre atores e não atores, em um contexto que incorpora a zona de conflito como *set*. O roteiro do filme é pensado sob a influência do *canovaccio* (roteiro de improvisação) do teatro da Comédia Dell'arte, resgatado pelo dramaturgo Luís Alberto de Abreu, parceiro de Eliane Caffé desde o primeiro longa-metragem, e do trabalho nas oficinas de dramaturgia junto aos moradores dos prédios da ocupação em que o filme é rodado.

Por fim, no terceiro e último capítulo, ***Da criação como experimentação***, reunimos alguns aspectos gerais acerca da criação dos roteiros, com vista à elaboração de um possível caminho teórico por onde refletir com base na diversidade das práticas estudadas, que, neste capítulo, vão ter somados aos cineastas do capítulo anterior, também as práticas de Alê Abreu, Cao Guimarães, Marcelo Gomes e Karim Ainouz.

As discussões do capítulo final iniciam com algumas observações e demonstrações acerca da importância do processo de leitura para as práticas de roteiros e sobre a necessidade de pensar o leitor, também, como criador em meio aos processos de criação. Em seguida, são destacados alguns aspectos gerais aos roteiros, ainda que em meio às singularidades de cada projeto: a experimentação, a tradução e o gesto de fazer.

A questão do ensino do roteiro e as contribuições dos campos da criação e da literacia para um ensino do roteiro que se deseja emancipador, na esteira especialmente das reflexões propostas pelo filósofo Jacques Rancière, conduzem à conclusão do capítulo. Este último assunto (o ensino do roteiro) era o nosso ponto de chegada desde o *Prólogo* e congrega, de certa maneira, todos os outros, uma vez que foi um dos pontos iniciais de discussão que motivaram esta investigação a existir.

# **ROTEIROS - BREVE HISTÓRIA DE REINVENÇÃO**



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. O “sonho do filme” como na fala de Carrière (2006, p. 135). Por que sonhar o filme? Por que pensar roteiros? Cada cineasta carrega suas respostas.

Muitas vezes associado à urgência de controle daqueles que financiam os filmes, o roteiro é uma peça de produção, mas não somente. Esse lugar de imaginar o filme é muitas vezes também o lugar de experimentar o filme, não apenas para bem da criatividade (todo processo criativo está intimamente relacionado a contextos de experimentação), mas para bem, também, da própria produção. Não apenas para ajudar a orçar o filme (quanto custa realizar esse roteiro?), mas para imaginar tudo o que se poderia usar para fazer o filme, experimentar e escolher, sem precisar lançar mão de produzir um a um cada um dos universos imaginados). Eles são pensados antes, sem o calor do *set*. Mas, também, depois, no *set* e na montagem.

Fazer roteiros antes das filmagens não significa dizer que eles acabam ali, que encerram sua função. Para a argumentação do escritor e roteirista Carrière (2006), que destaca que, após as filmagens, os roteiros irão terminar fatalmente na lata do lixo, a imagem de roteiros estagnados e com suas funções findas é muito eficiente, pois interessa a ele ajudar os escritores a se desapegarem do filme escrito. E isso é muito valioso. Outro modo de ver é pensar também que esse roteiro pode ser sempre modificado, repensado, reexperimentado, com recursos escritos ou não. Como acontece por exemplo aos cineastas de que tratamos aqui.

## PENSAR ROTEIRO

Durante muito tempo, o roteiro no formato que conhecemos hoje não era uma exigência para captação de recursos no Brasil. Alguns pediam “argumento”; outros, “proposta de filme”. Por longo tempo e ainda hoje em alguns setores, o roteiro estava associado à limitação criativa, a prender o filme em uma linguagem que não era a sua (a escrita), a guiar-se por um modelo colonizador de cinema e de produção, entre muitos outros questionamentos importantes. No entanto, ao negar a ferramenta do roteiro ou excluí-lo das discussões, acabamos por limitar o estudo do roteiro ao que as formas hegemônicas disserem sobre ele e a bloquear as possibilidades teóricas que poderiam vir do estudo de uma diversidade maior de práticas, assim como a formação de arquivos históricos sobre essas práticas.

Ao longo de sua existência, assistimos ao cinema brasileiro acumular diferentes modos de trabalho, ora artesanais ora industriais, ora a junção deles, e em meio a isso encontramos as experimentações contemporâneas com o roteiro. O estudo do contexto brasileiro e a observação de um recorte variado nos coloca em um lugar privilegiado diante da reflexão acerca do que é (ou seria) a ferramenta do roteiro.

Os estudos acerca dessa ferramenta, especialmente nos últimos dez anos, tem experimentado um notável crescimento no Brasil e no mundo, para além do estudo dos manuais e dos livros de *how-to*, procurados desde o início da formação das equipes de cinema, como é o caso do primeiro *best-seller* frequentemente citado<sup>5</sup> como o primeiro livro do gênero, escrito em 1911 por Ralph Perkins Stoddard, *The Photoplay*, pensando nas pessoas que procuravam os estúdios para enviar seus roteiros (na época ainda com o nome de *scenarios*). Esses textos, como lembra Steven Maras (2009), não só são registros de uma tentativa de

---

<sup>5</sup> Por exemplo, em Staiger (1985).

ensinar a escrever para a tela, como são, também, exercícios para a manutenção de sistemas e modelos criativos em determinados períodos.

No Brasil, as revistas especializadas a partir dos anos de 1920, como a *Cinearte*, *A cena muda* e *O Fan*, são nossos principais registros para conhecer os roteiros da época e também os artigos escritos com objetivos semelhantes ao do livro de Stoddard, que vinha do desejo de comunicar e cristalizar práticas, como parte do defendido desenvolvimento da produção cinematográfica. Como destaca Vítor Vinícius do Carmo (2017), um dos investigadores brasileiros atuais a contribuir para a reflexão do roteiro como um campo de estudos, ao estudar os roteiros e os textos sobre roteiro publicados em revistas brasileiras das décadas de 20 e 30:

Enquanto nos EUA tentava-se estabelecer um formato padrão para a estrutura dos roteiros, no período posterior ao advento sonoro o Brasil queixava-se da ausência de bons argumentos. Diversos realizadores e críticos de cinema publicaram artigos comentando a despreocupação dos profissionais brasileiros com os roteiros e o trabalho dos roteiristas. No momento ainda não existia uma indústria cinematográfica nacional consolidada e os textos também reclamavam da falta de incentivo do governo e do público. Aliás, muitas dessas reclamações eram oriundas de uma visão que reconhecia o roteiro como peça-chave (Carmo, 2017, p. 71).

A reclamação por bons argumentos e pela profissionalização dos roteiristas é recorrente em diversos momentos da cinematografia brasileira. O período de produção dos cineastas estudados aqui, que compreende principalmente os primeiros 20 anos do século XXI, viveu um aumento das linhas de investimento para desenvolvimento de roteiro, produção, finalização, distribuição e modernização das salas de cinema no Brasil. Esse período também foi acompanhado pelo aumento dos cursos superiores de cinema para além do eixo de produção Rio-São Paulo, pela cota de produção para regiões fora desse eixo, pelas cotas na TV paga para produção brasileira e por polos de produção que passaram a receber recursos federais para desenvolvimento de oficinas e formações em várias cidades do país. Junto a este aumento da produção e da participação das universidades na formação da cinematografia nacional, é justo perceber também um aumento do estudo desta produção e, por consequência, uma ampliação das questões de investigação no campo do roteiro.

Fora do Brasil, nos últimos anos, principalmente com a criação da *Screenwriting Research Network*, uma rede internacional de estudos com foco em roteiro, que teve início na Universidade de Leeds em 2006, e que cresceu rapidamente com as conferências anuais em diferentes países. Com um número cada vez maior de investigadores ao redor do mundo, a rede, e conseqüentemente o estudo do roteiro, tem crescido bastante em número e qualidade, embora ainda esteja concentrado principalmente no mundo anglófono. As conferências já tiveram uma edição especial na América Latina, na Universidade de los Andes, no Chile, em 2015.

A *Screenwriting Research Network* se define hoje como “um grupo de pesquisa composto por acadêmicos, profissionais reflexivos e pesquisadores baseados na prática interessados em pesquisas sobre roteiro. O objetivo é repensar o roteiro em relação às suas histórias, teorias, valores e práticas criativas”<sup>6</sup>. A rede é composta também por uma revista científica totalmente dedicada à publicação de artigos que tem como foco especificamente o campo do roteiro, a *Journal of Screenwriting*, desde 2010; e uma linha editorial que ajuda a circular para um público mais amplo os trabalhos desenvolvidos pelo grupo, a coleção *Studies in Screenwriting*, da editora Palgrave.

Com isso, o campo do roteiro tem passado de um estudo não apenas prático, mas também teórico sobre essas práticas e sobre a natureza do roteiro, gerando publicações como *A philosophy of screenplay* em 2013, de Ted Nannicelli.

No Brasil, o estudo do roteiro também tem encontrado outras vertentes para além do estudo dos manuais, seja de viés histórico, como a dissertação de mestrado de Vitor Vinícius do Carmo, na Universidade de Goiás, sobre os roteiros brasileiros das décadas de 1920 e 1930, que já citamos; seja de viés analítico sobre casos específicos da cinematografia brasileira, como o estudo de Josette Monzani sobre o roteiro de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha; de Gláucia Davino sobre o roteiro de *A Hora da Estrela* de Susana Amaral, Clarice

---

<sup>6</sup> “The Screenwriting Research Network is a research group consisting of scholars, reflective practitioners, and practice-based researchers interested in research on screenwriting. The aim is to rethink the screenplay in relation to its histories, theories, values, and creative practices.”  
<https://screenwritingresearch.com/>

Lispector e Alfredo Oroz; de Fernando Bischalin sobre o roteiro de *Cidade de Deus* de Bráulio Mantovani; e Pablo Gonçalo sobre os roteiros não filmados de *A alma, segundo Salustre* e de *Outono: O jardim petrificado* de Mário Peixoto, só para citar alguns exemplos.

Desde 2004, a Coleção Aplauso, editada pela Imprensa Oficial de São Paulo, com coordenação do professor Rubens Ewald Filho, dedicada a “preservar a memória da cultura nacional e democratizar o acesso ao conhecimento”, com linhas editoriais em cinema, TV, teatro, dança e música, tem publicado roteiros e biografias de atores e técnicos do audiovisual brasileiro, com acesso aberto aos livros no site da coleção<sup>7</sup>. Isso contribuiu, por exemplo, para que esta pesquisa fosse realizada, pois além dos roteiros doados pelos autores, nosso acesso aos primeiros roteiros estudados, notadamente de Karim Ainouz, Anna Muylaert e Eliane Caffé, tivemos primeiramente por meio dessa coleção. Publicações estas que também são acompanhadas algumas delas por importantes textos de apresentação, como o de Eliane Caffé em *Narradores de Javé* (2004).

Este estudo, embora busque um enfoque mais geral sobre diferentes práticas de roteiro, com foco no cinema brasileiro contemporâneo, também realiza a análise de arquivos de roteiro, além dos relatos dos roteiristas sobre suas práticas e a observação dessas práticas nas obras entregues ao público, principalmente pela visão da criação como rede e da visão de continuidade dos processos de criação. Espera, com isso, contribuir com esse desenvolvimento e expansão do estudo de roteiro no ambiente acadêmico brasileiro e mundial que aqui foi comentado, pois acreditamos que ampliar a discussão e os registros das práticas de roteiro no tempo são também um modo de contribuir para o desenvolvimento da linguagem e de sua história. Como destaca Steven Maras (2009), o entrelaçamentos entre teoria, história e práticas de roteiro é o que propicia uma compreensão melhor do problema dos estudos de roteiro enquanto objeto de pesquisa.

---

<sup>7</sup> <https://aplauso.imprensaoficial.com.br/>

## BREVE HISTÓRIA DO ROTEIRO NO BRASIL E NO MUNDO

As origens do roteiro no cinema brasileiro, assim como no mundo, remontam à própria origem do cinema. Se pensarmos como Calvino, antes mesmo da invenção do cinematógrafo fazíamos “cinemas mentais” (2008, p. 99), o que muito se assemelha ao processo do roteirista de imaginar filmes.

A história do cinema mundial tem alguns marcos que podem ser tomados como pontos de virada dentro da história da linguagem cinematográfica. Estes momentos foram organizados por alguns teóricos e historiadores do cinema em seus trabalhos de diferentes maneiras. Entre eles, Arlindo Machado sobre o período do Pré-Cinema (no livro *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas*); Flávia Cesarino sobre o Primeiro Cinema (no livro *O primeiro cinema*), Franthiesco Mascarello sobre os Cinemas de Vanguarda (no conjunto de textos intitulados “Vanguardas dos Anos 20” no livro *História do cinema mundial*), André Bazin, Gilles Deleuze e Ismail Xavier sobre o Cinema Clássico e o Cinema Moderno (nos livros *Cinema – Ensaios*; *Cinema 1 e 2* e *Cinema brasileiro moderno*, respectivamente) e Renato Luiz Lucco Jr. sobre o Cinema Contemporâneo ou Pós-Moderno (no texto “Cinema pós-moderno” do livro *História do cinema mundial*, organizado por Franthiesco Mascarello, e no texto “Cinema brasileiro contemporâneo” do livro *Nova história do cinema brasileiro*, organizado por Fernão Ramos e Sheila Schvarzman).

Trazemos aqui uma síntese dessas visões apenas para fins de contextualização, no entanto é importante lembrar que estes períodos em nada são fixos e que compartilham uns com os outros características semelhantes. O objetivo com esta contextualização é buscar entender a diversidade de pensamentos da narrativa que acumulamos neste processo.

Os períodos e marcos de passagem apontados aqui, a partir da observação de diferentes estudiosos, são identificados apenas para fins didáticos, a fim de ajudar

a compreender a diversidade de processos que formam a história do cinema da qual participa o contexto brasileiro contemporâneo, foco deste trabalho.

Os períodos a que nos referimos são o Pré-Cinema; o Primeiro Cinema; os Cinesmas de Vanguarda; o Cinema Clássico; o Cinema Moderno e, o que estamos a viver hoje, chamado por alguns de Cinema Contemporâneo (ou Cinema Pós-Moderno). Estes marcos são na verdade picos e se acumulam no tempo. O que assistimos hoje no cinema contemporâneo no mundo é exatamente o entrelaçar de todas essas experiências expressas na diversidade de filmografias com que convivemos na atualidade.

A produção do *Pré-Cinema* é marcada por todo o passado da imagem em movimento e dos brinquedos ópticos que antecederam a primeira sessão de exibição do cinematógrafo dos irmãos Lumière no Café Paris em 1895, data que parte dos historiadores aponta como o “nascimento do cinema” pela natureza pública da exibição, como um modo de inaugurar ao mesmo tempo uma mídia, uma linguagem e o seu público. Três elementos que passaram, e passam, por intensas transformações de lá para cá.

O *Primeiro Cinema* é conhecido como a fase inaugural da expressão desse cinema nascido em 1895 e que se expande ao longo das primeiras décadas do século XX em diversas direções e em intenso processo de experimentação. Esse processo de tateamento, criação e descoberta da linguagem por parte de criadores e público é objeto de inspiração de muitos cineastas contemporâneos em busca de desaprender alguns vícios e tentar pensar o que seria viver a invenção de uma linguagem de maneira ainda mais intensa. Diante de tudo o que o século XX acumulou em experiência com a imagem em movimento, desaprender é um exercício estético e tanto.

Os *Cinesmas de Vanguarda* convivem com o Primeiro Cinema nas primeiras décadas do século XX, mas merecem por alguns historiadores seu lugar de virada pelo encontro desta mídia nova (o cinema) com as artes visuais, em um pulo de telas que trouxe enormes contribuições para a linguagem do cinema. Entre elas, além do *status* de arte, estão também a expansão da experimentação estética e a assimilação de novas técnicas.

O *Cinema Clássico* entrelaça essas experiências que o cinema teve até então e acrescenta a isso o pensamento do sistema de estúdio e o *star system*, associado à manufatura das grandes equipes e à escala industrial, que são também uma consequência dessa máquina de imagens no contexto da reprodutibilidade, não apenas da mídia, mas também dos formatos. Pela força e expansão desse modo de fazer e consumir cinema, em muitos contextos ele acaba sendo confundido com o próprio cinema em si. É também o momento em que se estabelece com maior intensidade e intencionalidade um pensamento narrativo na criação dos filmes com o advento das grandes equipes de roteiro.

O *Cinema Moderno* tem em seu marco de virada exatamente a crítica a esse modo de pensar o cinema no contexto da indústria e a busca por um caminho alternativo ao fazer cinema, fora dos estúdios e do *star system*. É um dos momentos de maior expressividade das cinematografias nacionais em diversas partes do mundo, que passam a voltar a acreditar no potencial de experimentação da linguagem cinematográfica, tanto por busca estética como também por viabilidade financeira.

O *Cinema Contemporâneo (ou Pós-Moderno)*, vem, como todos, do desdobrar dos cinemas que o antecedem, mas junto a isso também encontra maior espaço para a convivência de formas diversas de fazer cinema. É também o momento de popularização da tecnologia e de maior possibilidade de circulação e acesso aos filmes realizados em diferentes partes do mundo. Embora essa circulação e acesso ainda se deem sob a pressão, que nunca deixou de existir, dos meios industriais do cinema e dos controles de mercado.

É neste último contexto que se inserem os cineastas estudados e são estas as marcas dos modos de produção e das práticas de roteiro que aqui analisamos.

Esta visão da história do cinema mundial em grandes marcos estéticos e em uma perspectiva de acúmulo de técnicas pode ser compartilhada em parte pela história do cinema brasileiro, mas a esta perspectiva fazemos alguns ajustes e acréscimos para pensar o contexto brasileiro em específico.

Em um país de extensão continental e com muito isolamento entre as regiões e, por onde o desenvolvimento das práticas regionais durante muito tempo teve (e

ainda tem, embora em menor medida) de lidar com o apagamento da história por falta de registros em geral e mesmo da impossibilidade de finalizar os filmes, que contribuiu ainda mais para a dificuldade de preservação dos registros das práticas de diferentes lugares e momentos históricos, é consideravelmente difícil pensar a história do cinema brasileiro em toda a extensão do país como deveria ser.

Nos períodos de maior industrialização do cinema brasileiro, como nos marcos da Cinédia, Atlântida e Vera Cruz, entre os anos de 1930 e 1960, o roteiro encontrou algumas similaridades com os processos identificados por Steven Maras (2009) e Janet Saiger (1985) na história do roteiro no mundo, como o *star system*, o desenvolvimento de roteiros por gêneros e a seriação das histórias por meio da repetição de fórmulas reconhecidas.

No entanto, a cisão que marca o surgimento do Cinema Moderno também marcou sobremaneira o nosso modo de fazer cinema, de tal forma que o Cinema Novo Brasileiro passou a ser um marco não só nacional, mas também mundial no contexto da onda dos *novos cinemas* pelo mundo.

Sobre esta passagem do Clássico para o Moderno, embora não se dê de maneira tão simples assim, e nenhum modo de fazer morra com o outro, o estabelecimento pela oposição fez surgir várias interpretações sobre as grandes polarizações geradas por esses modos de fazer cinema, e uma delas, primordial para o nosso estudo, é a própria compreensão da ideia de narratividade no cinema e de “filme com roteiro” ou “filme sem roteiro”, que advém exatamente dos momentos de sobrecarga de um modelo de produção que promovia também a limitações das experimentações estéticas, entre elas a do roteiro.

Por isso, o pensamento do roteiro por vezes se confunde com os formatos hegemônicos de roteiro e de cinema, como também a própria compreensão da narrativa no cinema, o que faz criar um pensamento de exclusão, em lugar da convivência com diferentes formas de roteiro e de narrativa, e que acaba por consequência também por limitar os seus estudos e a apagar essas práticas dos processos formais de aprendizagem das escolas de roteiro. O nosso estudo busca exatamente gerar registro e discussão sobre as práticas não hegemônicas, ao se concentrar no cinema brasileiro contemporâneo.

Quanto ao desenvolvimento das práticas de roteiro ao longo da história do cinema, fazemos aqui uma breve localização diante do que já foi apresentado, tendo por base principalmente as pesquisas de Steven Price (*A history of the screenplay*, 2013), Steven Maras (*Screenwriting: History, theory and practices*, 2009), Bela Balazs (*Theory of the film*, 2006) e Janet Staiger, David Bordwell e Kristin Thompson (*The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960*, 1985) sobre a história do roteiro.

No Primeiro Cinema, os filmes curtos tinham enquanto prática de roteiro (ainda sem este nome) apenas a elaboração, quando muito, de pequenas sinopses, muitas delas de apenas poucas linhas<sup>8</sup>), que depois passariam a constar também nos catálogos das distribuidoras para apresentar aos compradores o que iriam ver naquelas pequenas projeções. Essa espécie de “proto-roteiro” era apresentado também ao público, antes de assistir ao filme, para que pudessem imaginar o filme (enquanto leitores), prática que está na essência do trabalho do roteiro e que já era compartilhada com o público nestes primórdios de descoberta da linguagem do cinema.

A partir de 1901, segundo Bela Balazs em *Theory of the film* (2006), os filmes vão aumentando em extensão e as pequenas frases não eram mais suficientes, dando lugar ao **cenário** (no Brasil, também “cenário” neste período)<sup>9</sup>, momento de grande desenvolvimento do potencial narrativo do cinema e de intensificação da presença dos autores de teatro nas produções cinematográficas, que colaboraram sobremaneira para o desenvolvimento do pensamento de roteiro.

Na década de 1910, como conta Steven Price (2013), começa a aparecer, em paralelo ao trabalho com os cenários, o desenvolvimento de um formato ainda mais detalhado, agora trazendo, além das descrições de cenas, também as

---

<sup>8</sup> Exemplo de sinopse do Edson Studios, do filme “Pillow Fight” (1897), “Quatro garotas em suas camisolas, se envolvem em uma luta de almofadas divertida. Durante a ação, as almofadas se rasgam e as penas voam sobre suas cabeças e, pelo quarto, em grande número, produzindo com os vestidos brancos e o fundo preto um efeito inovador”. Biblioteca do Congresso Online. <https://www.loc.gov/item/00694281/>

<sup>9</sup> Ver mais em *Introdução ao cinema brasileiro*, de Alex Vianny, 2009.

tomadas uma a uma, a fim de estabelecer uma continuidade das gravações. Este formato mais detalhado, utilizado por alguns estúdios, recebeu, por isso, o nome de **continuity script**.

Esse formato é produto da percepção dos estúdios de que, com essa ferramenta, é possível antever os momentos da filmagem, e orçar e planejar as produções com mais exatidão. Passaram então a dispor da ferramenta com maior detalhamento, em grandes arquivos acompanhados, além das descrições de cena e diálogos/intertítulos e divisões de tomadas que marcaram os **continuity scripts**, também com indicação de posicionamentos de câmera padronizados, fichas de equipe, orçamentos detalhados, entre outros, verdadeiros cadernos de produção. Prática que tem entre os seus principais nomes o de Thomas Harper Ince<sup>10</sup>, conhecido por ter aplicado mais intensamente o modelo fordista de produção às equipes de roteiro.

Por essa maior rigidez documental e de pré-produção, que ainda é vista até hoje por alguns como uma das principais funções do roteiro – garantir a execução das filmagens e da montagem tal como pensada na etapa de pré-produção – este grande arquivo era chamado também de **blueprint script**<sup>11</sup>, pelo caráter técnico semelhante ao do desenho industrial, aplicado à concepção dos filmes.

Esse modelo sobrecarregava o processo de roteirização, que passava a acumular muitas funções preliminares em um mesmo documento, para além da dramaturgia, indo desde anotações de produção até escolhas de lente e enquadramento. A separação desses documentos do conteúdo dedicado à descrição de cenas, diálogos e estruturação da narrativa, que levou os escritores a se concentrarem especialmente na história, foi um marco no desenvolvimento do roteiro, e o deixou mais próximo da forma que conhecemos hoje.

Isso se deu especialmente com a difusão do formato **master scenes** a partir dos anos 60, largamente usado até hoje, inclusive com programas de edição de textos

---

<sup>10</sup> Ver mais em *A history of the screenplay*, de Steven Price, 2013.

<sup>11</sup> Ver mais em *A history of the screenplay*, de Steven Price, 2013.

específicos do formato, como Final Draft e outros, sem que o escritor precise se preocupar com os padrões de formatação e possa se concentrar principalmente no conteúdo dos roteiros, o que contribuiu para ampliar também a complexidade narrativa das novas produções.

O formato **master scenes**, amplamente usado pelo cinema hoje, começou a se expandir com as práticas do movimento de autor do cinema francês na década de 60, que destacava a necessidade da valorização da escrita de cinema em uma escala mais próxima da arte e da literatura do que do pensamento industrial.

Este modo de pensar foi assimilado, ironicamente, também pela mesma indústria que o movimento muitas vezes criticava, e contribuiu para a especialização do trabalho dos roteiristas. Ao mesmo tempo, a discussão também favoreceu a liberdade de roteiristas-diretores construírem a narrativa com mais complexidade desde o início e com diferentes momentos para desenvolver o roteiro ao longo do processo de criação do filme e em diferentes tratamentos. Como destaca Maras (2009), em alguns contextos de produção, “roteirizar pode acontecer durante todo o processo de produção”<sup>12</sup> (p. 22).

A seguir comentamos um pouco sobre algumas especificidades do cinema brasileiro contemporâneo dentro deste histórico mundial maior e explicaremos também o porquê da escolha pelo termo “cinema contemporâneo” para se referir ao nosso *corpus*.

---

<sup>12</sup> “scripting can happen across the entire process of production” (Maras, 2009, p. 22).

## CINEMA BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

O que acontece às periodizações do cinema é a concentração da história do cinema aos Estados Unidos e à Europa, deixando de fora não só os impactos destas práticas nos esforços de produção em outras partes do mundo, como também, muitas vezes, passando a ser essa a história oficial do cinema e do roteiro, por ser a mais contada e a mais estudada. Foi, por exemplo, extremamente difícil encontrar referências bibliográficas sobre a história do roteiro no Brasil, o que esperamos poder contar melhor nos próximos anos com o avanço dos estudos.

A história brasileira do cinema teve seus próprios picos, mas, como lembra Paulo Emílio Salles Gomes (2001), estes picos são traços inegáveis da nossa “trajetória no subdesenvolvimento”. Assim sintetiza o cineasta Eduardo Scorel em *Adivinhadores de água: Pensando no cinema brasileiro* (2005):

O que os historiadores chamam de “ciclos” nada mais é do que o intervalo de tempo, em geral relativamente curto, entre as grandes expectativas e as crises que têm pontuado a história do cinema brasileiro. [...] A reincidência desse processo deveria servir como um sinal de alerta. A lição da história indica que a euforia pode ser passageira. Afinal, as crises parecem ser um traço definidor do nosso caráter subdesenvolvido. (Scorel, 2005, p. 14).

Esses momentos algumas vezes estabeleceram sua estética exatamente em oposição às práticas industriais dos grandes estúdios, como foi o caso, por exemplo, do Cinema Novo Brasileiro nos anos 60 e 70, inspirado no neorealismo italiano e na política de autores francesa. Em outros momentos, se fez pela tentativa de importar, além dos filmes, também as práticas, incorporando como regra os procedimentos adotados nas produções americanas, como foi o caso por exemplo das superproduções da Vera Cruz (1949-54). Outras vezes, buscou-se satirizar os temas dos filmes estrangeiros para criar uma indústria de seriação de filmes de gênero com foco no público brasileiro, como foi o caso das chanchadas da

Atlântida (1941-1960). Em outros, buscou-se por novas regras de produção e comercialização independentes das grandes distribuidoras e do financiamento público, resgatando o tom satírico da chanchada, mas agora expresso em outra roupagem, que se imaginava ser aquela que o público brasileiro iria querer consumir em um momento de censura sob a égide da ditadura militar, como foi o caso das pornochanchadas da Boca do Lixo nos anos 70 e 80.

O período brasileiro que ficou conhecido como Retomada viu o financiamento público, depois de um período de rompimento e estagnação com o fechamento da Embrafilme em 1990 pelo Governo Collor, voltar a viabilizar produções de vários gêneros e com o conseqüente início de uma diversificação maior das práticas. Em *O cinema da Retomada* (2002), Lúcia Nagib propõe o ano de 1994, com a produção do filme *Carlota Joaquina* (1995) de Carla Camurati, como marco do período que se seguiu à retração provocada pelo Governo Collor e a sensação de boom que se viveu entre 1993 e 1994 quando 90 projetos foram contemplados (ao longo de três seleções, 92/93/94) pelo Prêmio Resgate criado em 1992.

Com o crescimento do financiamento público de maneira menos centralizadora e com a promoção da diversidade de cinemas como um dos princípios da distribuição desses financiamentos, observou-se o aumento da diversidade de práticas e de convivência temporal entre elas, em produções que encontraram mercado nacional e internacional, ainda com grande margem de crescimento. Este tem sido o caso do período que abrange a produção dos cineastas deste estudo e que ficou conhecido entre alguns teóricos por Pós-Retomada (2002-até hoje).

O termo “Pós-Retomada” é utilizado, por exemplo, por Frantjesco Ballerini em *Cinema brasileiro no século 21* (2012) ao se referir ao período do cinema brasileiro de que trata em seu livro. Ballerini apoia-se no artigo do jornalista Luiz Zanin Oricchio (2003) para estabelecer o filme *Cidade de Deus* (2002) como marco inicial do que seria um novo ciclo no cinema brasileiro:

a Pós-Retomada – na falta de outra nomenclatura – é o foco deste livro, sendo sua herança composta de mais de um século de alternância de ciclos, vícios, fracassos, sucessos comerciais e artísticos e, acima de tudo, experiência, que sempre deve ser levada em conta para que os mesmos erros não sejam cometidos (Ballerini, 2012, p. 49).

Este crescimento está novamente em retração, provocado especialmente pelas consequências das pausas e interrupções nos programas e políticas públicas na área da cultura e do cinema durante o Governo Bolsonaro.

Como foi possível perceber neste breve panorama das diferentes frentes que as práticas de roteiro no Brasil experimentaram ao longo do tempo, os momentos de vitalidade são alternados frequentemente por momentos de desaceleração. Essas experiências se acumulam no nosso inventário de práticas, e o diálogo se estabelece com o resto do mundo hoje de diferentes formas, por meio entre outros, de festivais, coproduções e laboratórios internacionais de desenvolvimento de roteiro, como o Sundance, do qual os roteiristas estudados não só participaram com os seus filmes como passaram a ser consultores.

Poderíamos chamar de Pós-Retomada ao período de produção de que trata este livro, diante da contextualização que apresentamos, mas optamos por falar em Cinema Brasileiro Contemporâneo, exatamente para enfatizar a contemporaneidade desses cineastas. Passamos a explicar o porquê dessa escolha e o que ela significa para as nuances deste estudo.

O jornalista Daniel Piza abre seu livro *Contemporâneo de mim* (2007), em que reuniu dez anos de textos da coluna *Sinopse*, que vão da crítica de cinema ao futebol, passando pela política e economia, com o poema “Reflexão” de Ferreira Gullar como epígrafe:

Está fora  
de meu alcance  
o meu fim

Sei só até  
onde sou

contemporâneo  
de mim (Ferreira Gullar, 2010, p. 484)

Piza fala na introdução a esses textos sobre a escrita da “história a quente” e nos remete a reflexão de Gullar sobre a contemporaneidade e à nossa incapacidade de decifrar algo para além do que nos é contemporâneo, ao “intempestivo” de Nietzsche que Agamben retoma no ensaio *O que é o contemporâneo?*

Para Agamben, assim como não é possível fugir do tempo em que nos foi dado viver, aderir a todos os aspectos de uma época não significa ser contemporâneo a ela, pois a contemporaneidade “é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (2009, p. 59). Isso porque aqueles que coincidem muito plenamente com a época “não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela” (2009, p. 59). E cita a necessidade de nos fazermos contemporâneos aos textos que lemos, ainda que deles distemos séculos; pois, só ao se fazer contemporâneo àquilo o que se estuda podemos estar à altura de dialogar com eles. Estar junto no tempo é um fator relevante para Agamben, e é também algo que procuramos lembrar aqui, ao chamar o nosso *corpus* de contemporâneo.

No fim, toda escrita da história é “a quente” e compreender isso foi fundamental para desenhar este estudo sobre as práticas de roteiro de cineastas contemporâneos, principalmente por sua intempestividade; por serem urgentes a mim, enquanto investigadora, e à compreensão de roteiro que considerava importante fazer.

O crescimento do cinema brasileiro em todas as suas vertentes esteve em franca aceleração nos últimos anos, especialmente durante os Governos Lula e Dilma, principalmente devido a algumas políticas públicas estratégicas que alavancaram o setor. Entre elas, estão a criação do Fundo Setorial do Audiovisual – FSA<sup>13</sup> em 2006; o aumento da cota de produções brasileiras na programação com a Lei da TV Paga de 2011; e a ampliação da capacidade de atuação do FSA com o programa Brasil de Todas as Telas em 2014. O programa tinha por objetivo

---

<sup>13</sup> Na altura da escrita da tese (2021) que deu origem a este livro, este fundo estava com a maior parte dos seus recursos parados durante o Governo Bolsonaro, embora fossem recursos oriundos da produção audiovisual brasileira e que deveriam retornar por meio dos programas de financiamento que têm entre suas finalidades manter a autonomia da indústria audiovisual nacional, estratégicas em qualquer sociedade.

“transformar o Brasil em um dos cinco maiores mercados audiovisuais do mundo”<sup>14</sup> e trouxe mais diversidade e autonomia à produção brasileira, alimentada pelos lucros gerados pela própria indústria audiovisual no Brasil e no exterior.

Foi importante citar também este contexto econômico e político de desenvolvimento da cinematografia nacional por ter sido este o contexto que alimentou a maior parte dos filmes cujas práticas de roteiros são estudadas neste livro e escolhidos em parte também por demonstrarem a diversidade de produções (desde a diversidade geográfica dessas produções à diversidade de estéticas e processos de criação), ainda que em um pequeno recorte, mas já possível de perceber o que pode ser gerado em contextos em que a diversidade artística é estimulada, assim como, na outra ponta, o investimento no estudo destas práticas também é propiciado no ambiente universitário.

Em um contexto de produção mais complexo e diversificado, como o verificado no Brasil nos últimos anos, a ferramenta do roteiro tomou nova evidência nos contextos de produção e junto tem-se percebido a necessidade de refletir sobre o que é essa ferramenta e quais as suas potencialidades na construção das cinematografias.

Feitas estas observações sobre os contextos de produção brasileiros e suas práticas na perspectiva da história do cinema mundial, no tópico a seguir passamos a comentar a escolha por estudar as práticas em uma perspectiva de complementaridade.

---

<sup>14</sup> <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/programa-brasil-de-todas-telas-vai-investir-r-12-bilh-o-no-setor-audiovisual>

## ABORDAGEM PELA COMPLEMENTARIDADE

Edgar Morin, na conferência *Fronteiras do Pensamento* de 2013, ao falar sobre a relação entre unidade e diversidade, destaca que “a unidade humana tem como tesouro a diversidade humana, e a diversidade humana tem como tesoura a unidade (...) quando se compreender isso, pode-se nesse momento compreender que, no nosso mundo, não é necessário querer homogeneizar” e que a diversidade é a manifestação da unidade. A condução metodológica aqui empregada procura, pelo estudo das unidades de cada cineasta, em cada projeto, pensar a diversidade das práticas de roteiro e o possível diálogo entre elas.

Em 2014, Vincent Colapietro, em uma palestra no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, reforçou a importância da busca por princípios gerais, tal como faz a teoria crítica dos processos de criação de Cecília Salles, para que também os estudos das unidades possam ganhar em complexidade, pois, segundo ele, “pensar é generalizar para lançar luzes sobre o específico” (*apud* Salles, 2017, p. 45). Conforme desenvolve Salles sobre a importância deste pensamento para o estudo dos processos de criação:

O acompanhamento teórico-crítico de vários processos gerou a observação de algumas características comuns nesses percursos, que viabilizou essa teorização de natureza geral dos processos de criação. O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao longo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas recorrências que se pôde estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização. (Salles, 2017, pp. 44-45).

Entre a diversidade de práticas de roteiro que encontramos, estão as leituras e transformações nos diferentes tratamentos; a estruturação da função de cena por meio do *sequence approach*; a técnica de *devising* que cocria o roteiro com a equipe e os atores; o desenho de experimentação; a vontade de usar a câmera como uma caneta; o roteiro escrito com as imagens já captadas e o atravessa-

mento de diferentes etapas de produção e de diferentes filmes que continuam um no outro e em quem assiste.

No texto de introdução ao livro *Meus filósofos*, em que Edgar Morin comenta sobre os pensadores que o inspiraram ao longo da vida e na formulação da teoria da complexidade, o autor destaca sua predileção por aqueles que se alimentam de contradições e relaciona essa busca a momentos em sua vida em que foi preciso “elaborar um pensamento apto a reconhecer e a afrontar incessantemente as contradições, em situações em que o pensamento ‘normal’ vê-se não alternativas” (2013, p. 10), o que o levou a nutrir um olhar especial pela complementaridade entre ideias aparentemente opostas:

De fato, fui muito influenciado, muito sensível mesmo, à parte de verdade que argumentos os mais diversos ou contraditórios pareciam conter e, por isso, defrontei-me incessantemente com minhas contradições. Eu caminhava inconscientemente na direção da complexidade, ou seja, na direção da conciliação e da complementaridade das ideias, fossem elas antagônicas ou separadas umas das outras. (Morin, 2013, p. 11).

O estudo de roteiro que aqui se desenha também se estabelece na busca pelas complementaridades. Procura não só o que as práticas têm, em algum momento, de semelhantes, mas também de diferentes, e até, algumas vezes, contraditórias. São exemplos as propostas de pensar o roteiro no desenho, no ensaio, na filmagem, na montagem, no filme lançado, em um projeto anterior lançado ou interrompido, no espectador etc.

No entanto, como comentamos no *Prólogo*, tudo o que limita o estudo e o pensamento do roteiro e o da narrativa a uma coisa só, e que acaba por diminuir seu campo de atuação e o seu potencial, não nos parece um modo justo de olhar para o roteiro e para a narrativa, principalmente ao observar os chamados recorrentes que as práticas contemporâneas fazem no sentido da expansão e da diminuição de fronteiras. É o que ocorre, por exemplo, às fronteiras de gêneros como ficção, documentário, animação e experimental, só para citar algumas entre as mais usadas institucionalmente tanto nas pontas de financiamento para realização, como nas pontas de distribuição entre exibidores e participação em festivais.

Bill Nichols, em *Introdução ao documentário* (2010), lembra que a definição de documentário pode ser uma para as instituições, uma para os profissionais, uma para os críticos e outra para o público. E, quando falamos de história do cinema, especialmente do período compreendido como Primeiro Cinema, quando as práticas viviam sobre ainda menos determinações, já que naquele momento tudo era novidade e experimentação, a permeabilidade entre os gêneros era ainda mais latente.

Se pensarmos em Méliès, só para citar um exemplo, nos primórdios do cinema, seu nome é referência da apropriação da linguagem – recém apresentada pelos irmãos Lumière como apenas uma curiosidade óptica – agora também para a criação intencional de universos ficcionais. Para isso, ele utiliza como principal marca de sua apropriação o uso de técnicas de ilusão óptica por meio do trabalho *frame a frame*, que está na essência da animação, como lembra Sébastien Denis (2010).

O termo “cinema experimental” hoje muitas vezes institucionalmente tomado como gênero, com festivais e editais específicos, só surgiu por volta dos anos 60, como conta Arlindo Machado (2010), na tentativa de dar nome ao volume crescente de uma produção que não cabia nas classificações do que até então se convencionou chamar de ficção ou documentário. É possível perceber traços fortes de uma experimentação, no sentido de descoberta e invenção, ainda nos trabalhos de Lumière e Méliès, muito próximo da que Machado usa para esboçar uma definição para o que seria o cinema experimental: “Como sugere o próprio nome, a ênfase desse tipo de produção está na experiência, no sentido científico de descoberta de possibilidades novas” (2010, p. 25).

Os filmes de Méliès, por sua vez, são também ricos documentadores da história do cinema, das técnicas e do pensamento de uma época, documentam o corpo dos atores na tela, e inclusive o próprio Méliès, e não seria tão absurdo pensar sob essa ótica também como são, em certa medida, todos os filmes, documentos de si mesmo, documentários de um modo de fazer cinema em uma dada época e lugar, com as pessoas que ali estão, na linha daquilo o que define Bill Nichols (2010) como essência do documentário.

Escolhemos os filmes de Méliès para pensar esta reflexão sobre a permeabilidade dos gêneros e a convivência entre as práticas, na esteira daquilo que destaca

Arlindo Machado no livro *Pré-cinema e Pós-cinema*, sobre o clima de descoberta e experimentação da linguagem, tão latente nos primórdios da história da imagem em movimento, ser também uma das principais características de algumas práticas contemporâneas, o que pareciam ser “direções aparentemente opostas e aparentemente contraditórias” (2014, p. 7).

A contemporaneidade, ao abraçar a história dos procedimentos que trouxeram as linguagens para o campo em que hoje estamos (e conseqüentemente as práticas), de certa forma retornam a esse primeiro momento ao não aceitar muito facilmente as fronteiras e, mais que isso, por muitas vezes olharem para as marcas culturais dessas fronteiras desenvolvidas ao longo do tempo como mais uma matéria de criação. É o que vemos por exemplo em técnicas como a de Eliane Caffé, de misturar atores e não atores (vivendo a si mesmo como personagens) em uma ocupação da Frente de Luta por Moradia na cidade de São Paulo, mas alterada por uma equipe de direção de arte, que buscou inserir na dramaturgia dos objetos composições que fossem úteis para os moradores também para além do momento do filme e por uma criação de roteiro que começa com a pesquisa e a imersão (não muito diferente do trabalho de muitos documentaristas) e que se estende pela criação de diversos tratamentos de roteiro, práticas de improvisação e pela absorção de relatos reais dos atores (moradores da ocupação) ao texto do filme. Em um único caso, entre os muitos que comentaremos aqui, é possível perceber a circulação das práticas de diferentes gêneros em um mesmo filme.

Diante dessa observação, seria impossível pensar, no contexto dos estudos dos processos de criação, no roteiro apenas como uma ferramenta das práticas de ficção (como nos manuais, por exemplo), pois nem mesmo temos o controle sobre as fronteiras da ficção; mas, principalmente, porque acreditamos que os artistas acabam por buscar as práticas e os materiais que melhor correspondem ao desejo de obra que guiam seus processos e, quanto mais isso for discutido e estudado, mais acesso os estudantes e interessados em geral terão à diversidade de práticas que formam o pensamento complexo de uma linguagem como o cinema, por isso nossa busca também por um *corpus* capaz de expressar essa diversidade.

Dito disso, aproveitamos para apresentar mais detalhadamente o histórico de trabalho dos cineastas cujas práticas colaboram para as reflexões deste livro, a

fim de demonstrar de maneira sintética parte da diversidade de práticas que se manifestam pela observação cruzada dos trabalhos desses cineastas. São eles, especialmente: Anna Muylaert, Leonardo Mouramateus e Eliane Caffé, cujas práticas são o principal foco do *Capítulo 2*; e complementarmente: Alê Abreu, Cao Guimarães, Marcelo Gomes e Karim Ainouz, trazidos para ampliar as discussões especialmente no *Capítulo 3*. A seguir, apresentamos brevemente os sete cineastas.

**Anna Muylaert**, 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 como roteirista para a série *Alice* de Karim Ainouz na HBO em 2007. Em 2015, seu longa *Que horas ela volta?* teve enorme repercussão no Brasil e fora do Brasil, tendo sido o filme brasileiro do ano para a indicação ao Oscar.

Em diferentes relatos, a cineasta diz estruturar todos os seus filmes em uma métrica musical semelhante à abordagem de sequências (*sequence approach*), muito utilizada no cinema americano dos anos 50, que será esmiuçada no tópico dedicado às práticas de Muylaert, e com a qual a cineasta conta sentir-se mais livre para improvisar no set com os atores.

**Leonardo Mouramateus**, cearense, escreveu e dirigiu dezenas de curtas-metragens, entre eles *Mauro em Caiena* (2012), *Fui à guerra e não te chamei* (2012), *Charizard* (2012), *Lição de esqui* (2013), *História de uma pena* (2015), *A festa e os cães* (2015), *Vando Vulgo Vendita* (2017) e *A chuva acalanta a dor* (2020), exibidos e premiados em diversos festivais, entre eles Cinema du Réel, Locarno, Festival dei Popoli e Indielisboa. Seus filmes também foram mostrados em museus como o Centre Pompidou em Paris e o MASP em São Paulo. Retrospectivas de sua filmografia foram apresentadas em Portugal (Festival de Santa Maria da Feira), França (Cinemateca Francesa e Cinemateca de Grenoble), Colômbia (Eureka Festival) e no Festival de Rotterdam, dentro da sessão Deep Focus Short Profile. Seu primeiro longa-metragem, *Antônio um dois três* (2017),

uma produção luso-brasileira, teve sua estreia mundial no Festival de Cinema de Rotterdam, na sessão Bright Future. O filme foi também seu projeto de mestrado na Universidade de Lisboa e, além do roteiro cedido pelo cineasta, também a dissertação, *António zero*, trouxe um rico material sobre sua criação para o filme, além de diversas dúvidas e entrevistas que respondeu pessoalmente ao longo desta investigação e que foram fundamentais para a compreensão de muito do que está discutido aqui.

Mouramateus enviou o arquivo de roteiro por e-mail do longa *António um dois três* (2017) com destaque para a palavra “roteiro” dentro de muitas aspas: “Coloquei muitas aspas no “”roteiro”” porque minha cinefilia nasceu em paralelo ao meu encontro com o teatro, com a dança, com meu amor pela literatura... minha ideia de escrever para um filme vai mesmo contra à lógica roteirista”. Sua escrita tem grande influência das práticas de dança e teatro, especialmente a ferramenta “composição em tempo real”, do coreógrafo e bailarino João Fiadeiro, com quem Mouramateus trabalhou em diversos projetos de dramaturgia para dança.

**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. Este início marcou seu gosto por trabalhar a ficção em contextos reais e por escrever roteiros motivada pela imersão em processos de investigação. 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.

Os filmes de Eliane Caffé, embora identificados a maioria deles como ficcionais, são alimentados por práticas de pesquisa e apropriação de falas e personagens reais dos contextos de ensaios entre atores e não atores para a criação de personagens e narrativas ficcionais nos campos de conflito que a cineasta toma como locação e território temático, misturando equipes técnicas profissionais e não profissionais. Tem como prática repensar os processos de criação do cinema junto às urgências da comunidade local onde são realizados os filmes.

**Alê Abreu**, paulistano, autor e ilustrador de livros infantis, é também roteirista e diretor de filmes de animação, entre eles *O menino e o mundo* de 2013, indicado ao Oscar de melhor longa de animação. Experimenta a construção da narrativa no cinema por meio do desenho de experimentação. Já teve exposições de originais dos filmes *Garoto Cósmico* (Espaço Unibanco de Cinema, 2008) e do filme *Espantalho* (MIS, 1998). Tem boa parte do processo dos seus filmes disponibilizados em blogs e canais no YouTube.

Abreu conta ter desenvolvido o roteiro do filme *O menino e o mundo* (2013), estudado aqui, principalmente sem palavra e por meio das experimentações com o desenho, em que um desenho puxava outro, como fios a puxar e descobrir, cuja pesquisa fundamental o cineasta afirma ter vindo de um projeto de uma série de anima-doc sobre a América Latina que nunca foi finalizada, mas que, segundo ele, está em muitas cenas e escolhas do filme.

**Cao Guimarães**, mineiro, artista plástico, fotógrafo e cineasta, criador de uma linguagem própria no cinema, entre a ficção, o documentário e o experimental. Realizou diversos longas-metragens, entre eles *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.

Guimarães realizou filmes documentais, experimentais, ficcionais e adaptações literárias identificadas por muitos como experimentais. Escreveu, junto com Marcelo Gomes, *O homem das multidões* (2013), adaptação da obra homônima de Edgar Allan Poe. No entanto, para a maioria dos seus filmes conta não gostar de escrever roteiros prévios e prefere escrevê-los “com a câmera”, “no embate com a realidade filmada” e “no gesto da montagem”. Quando muito, diz fazer “roteiros de viagem” e não “roteiros de filmes”.

**Marcelo Gomes**, pernambucano, roteirista e diretor de cinema, escreveu projetos em codireção com outros dois cineastas estudados aqui: *O homem das multidões*

(2013) com Cao Guimarães, e *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009) com Karim Ainouz. Estreou com o longa-metragem *Cinema, aspirinas e urubus* (2005) premiado na mostra Un Certain Regard do Festival de Cannes e realizou também os filmes de ficção *Era uma vez Verônica* (2012); a biografia histórica *Joaquim* (2017) e o documentário *Estou me guardando para quando o carnaval chegar* (2019) que ganhou o prêmio da crítica no Festival “É tudo verdade”.

Foi mentor de roteiro no projeto *Laboratórios de criação* do Porto Iracema das Artes, no Ceará, de 2013 a 2017, junto com Karim Ainouz e Sérgio Machado, e realizou junto com o Centro Cultural O Barco diversas oficinas centradas principalmente na escrita direcionada para a construção de personagens. Seu processo criativo, seja escrevendo, ensaiando ou dirigindo, tem um forte caráter de busca: “Eu faço cinema porque eu tenho dúvidas. Eu quero investigar as coisas que eu não sei, e escolho esses temas para tentar viver melhor e entender melhor o mundo e compartilhar essas dúvidas com o espectador” (2020).

**Karim Ainouz**, 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, entre eles, *O céu de Suely* (2006), *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), *Abismo Prateado* (2011), *Praia do Futuro* (2014), *Aeroporto Central* (2018) e *A vida invisível* (2019). 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. É orientador de roteiro no projeto *Laboratórios de criação*, no Porto Iracema das Artes, no Ceará, desde 2013.

Ainouz realizou filmes de ficção, documentários e experimentais. Um deles, analisado aqui, *Viajo porque preciso volto porque te amo* (2009), foi escrito junto com Marcelo Gomes com base principalmente em materiais de arquivos de viagem de outros filmes (inclusive filmes não realizados). O filme é identificado ao mesmo tempo, a depender da fonte e do princípio utilizado, como experimental, ficção ou documentário, sem aparentemente nenhuma destas definições estar certa ou errada.

Estes olhares sobre as práticas de roteiro, diversos entre si, com manifestações ora do domínio do ficcional, ora do documental, do experimental e da animação, é o que irá construir o pensamento de roteiro que se procura construir pela visão processual, histórica, policêntrica e de complementaridade entre as práticas que realizamos aqui.

# **GESTOS DE ROTEIRO - PRÁTICAS COMPLEMENTARES**



## O ROTEIRO CAÇADO

### Anna Muiyaert em *Que horas ela volta?* (2015)

Lançado em 2015, *Que horas ela volta?* é o quarto longa-metragem de Anna Muiyaert. Formada em Cinema pela ECA/USP, diante do mercado nacional obstruído, ao sair da universidade, trabalhou como crítica de cinema para a revista *Isto É* (1986) e para o jornal *O Estado de São Paulo* (1987), área em que conta não ter se sentido muito confortável, pois o desejo era fazer filmes: “Não foi muito fácil para mim, eu queria ser cineasta, mas foi a época que parou o cinema. Não tinha muito o que fazer e eu ia inventando desdobramentos, e um deles foi crítica” (2020).

De lá, ela foi para a TV Gazeta, trabalhar como repórter abelha para o TV Mix, projeto idealizado por Fernando Meirelles e que tinha entre os apresentadores – estreantes, à época – Serginho Groisman e Astrid Fontenelle. Foi por intermédio de Serginho Groisman que depois foi trabalhar na TV Cultura.

Na TV Cultura, entrou inicialmente como diretora de externas para alguns episódios da série infantil *Mundo da Lua*, ainda por lançar. A série, no entanto, tinha tido os três primeiros episódios cancelados por problemas de roteiro, e Muiyaert, que havia entrado como diretora de externas, fez algumas propostas de ajustes nos roteiros que a levaram a passar da direção de externas para o núcleo de criação, onde ficou responsável por reestruturar a narrativa dos episódios.

Ainda na TV Cultura, escreveu também a série *Castelo Ra-Tim-Bum* (1990-1994). Foi onde começou a parceria com Cao Hamburger, que se estendeu por vários outros projetos. Entre eles, além do filme *Castelo Ra-Tim-Bum* (1999) e da coleção de livros do *Castelo Ra-Tim-Bum*, também foi roteirista dos programas *Disney Club* (1997-2001) e *Disney Cruj* (2001-2002) e da série *Um menino muito maluquinho*, e escreveu vários números para a série de livros do personagem.

Ao longo dos últimos 30 anos, Muiyaert, além dos próprios projetos, escreveu também um volume muito grande de roteiros para séries e filmes de outros direto-

res, além de livros infantis. Sobre as diferenças de escrever para si e para outros diretores, ela comenta: “Como roteirista, quando pego roteiros dos outros para escrever, também preciso sentir que há algo ali que me move, que me instiga, senão não pego. Não consigo trabalhar sem o coração. Eu não conto história para boi dormir. Eu gosto de me meter em encrenca” (2019).

O filme *Que horas ela volta?* (2015) traz a história de Val, uma pernambucana que deixa a filha Jéssica com a avó para trabalhar como babá em São Paulo, onde se torna uma espécie de segunda mãe para Fabinho, filho dos donos da casa. Passados quase 13 anos longe da filha, Val recebe uma ligação em que conta que irá prestar vestibular e pergunta se pode ficar com ela em São Paulo. Por sempre ter morado na casa dos patrões, Val pergunta a eles se Jéssica poderia dormir com ela no quarto dos fundos onde vive. A família recebe a menina de forma cordial, mas rixas acontecem quando Jéssica não segue as regras invisíveis de comportamento e protocolos esperados para a filha da empregada.

O filme estreou no Festival de Sundance, onde a dupla de atrizes levou o prêmio do júri popular, e seguiu para o Festival de Berlim logo em seguida, onde também foi premiado na sessão Panorama. Entre estes dois festivais, em 15 dias, o filme foi vendido para 22 países. Só depois chegou ao Brasil, onde foi sucesso de bilheteria, o vencedor do Grande Prêmio do Cinema Brasileiro com sete troféus e o indicado brasileiro ao Oscar. Foram ao todo mais de 30 prêmios, a maioria deles de júri popular.

O processo de escrita e reescrita do filme e a relação entre a busca pela estruturação detalhada do roteiro e a abertura para a improvisação e a cocriação com os atores em *Que horas ela volta?* (2015) é o assunto de **O roteiro caçado**.

## Escrita e reescrita

O filme foi escrito e reescrito durante quase 20 anos. “Eu comecei a escrever em 1996, quando eu tinha um bebezinho no colo e, agora, ele é um homem de barba”, conta Muylaert ao *Encontros de Cinema* (2015).

O filme seria o primeiro longa-metragem da cineasta, mas, ao terminar a primeira versão do roteiro, ainda com o nome *A porta da cozinha*, em 1995, ela conta que achou complexo demais para ser o seu primeiro filme, especialmente pelos traços de realismo mágico que o filme trazia e pela quantidade de locações, e por isso filmou antes *Durval Discos* (2002), que acabou sendo seu primeiro longa-metragem: “Quando ele ficou pronto, eu achei que eu não estava pronta para filmar aquilo, então eu fui fazer o Durval, que ainda tinha um resquício desse realismo mágico” (2015).

Com a primeira versão escrita pouco depois do nascimento do primeiro filho, o tema da maternidade trouxe junto a questão da babá para Muylaert, que teve bastante dificuldade em deixar o filho aos cuidados de outra pessoa e se viu no dilema de ter que fazer isso para voltar ao trabalho. A partir desse dilema, ela conta que passou a olhar mais fundo para a questão da babá: “A figura da babá entrou como um paradoxo: como você tem um filho e entrega para uma outra pessoa? E entrega por um preço tão baixo? Ou seja, está se desvalorizando essa questão e assim está também se desvalorizando a mulher” (2015).

Antes de começar a escrever este que seria o seu primeiro longa, como um modo de encontrar seu estilo de escrita, ela conta que exercitou o ofício com contos. Pequenas histórias em torno do tema da mulher e que também só vieram a público há pouco tempo, após a repercussão do filme. O livro chama-se *Quando o sangue sobe à cabeça* (2020) e traz contos do período de experimentação que antecedeu a escrita de *Que horas ela volta?*

Foi uma forma que eu encontrei de me conhecer, de ter alguma experiência. Eu falava ‘poxa, que tipo de cinema eu quero fazer?’. Eu não sei que tipo de criadora eu sou, quando fazer um trabalho para mim mesma. [...] Esse treinamento desses contos – acho que eu fiz uns 20 contos – foi o meu processo de procura. E aí eu encontrei todos esses elementos e cheguei ao projeto que acabou se tornando o *Que horas ela volta?* (Muylaert, 2020).

Sobre os processos de escrita e reescrita, Jack Epps em *Screenwriting is Rewriting*, lembra que “Não se trata apenas de trocar palavras; reescrever é remover todas as partes mortas e irrelevantes e encontrar o coração e a essência de seus

personagens e história” (2016, p. IX<sup>15</sup>). O processo de escrita do roteiro de *Que horas ela volta?*, que envolveu muita reescrita e mudança de rota ao longo de quase 20 anos. Mas, como alerta Muylaert, apesar do que pode parecer, não se trata de um projeto de gaveta, mas de um processo em permanente transformação e reescrito ao longo dos anos em diferentes momentos.

Muylaert detalha este longo processo de reescrita em várias entrevistas, entre elas as entrevistas dadas ao *Encontros de Cinema* (2015) e ao *Primeiro Tratamento* (2020), em que detalha os quatro grandes momentos do roteiro e as transformações que ele passou de uma versão a outra.

Os primeiros escritos para *Que horas ela volta?* começaram entre 1994-95, conforme conta Muylaert: “Eu escrevi em 95 mais ou menos, 94-95, a primeira versão. Aí acabei fazendo o *Durval Discos*, que foi filmado em 2001, porque tudo demora, você tem que levar em conta que demora anos para captar. Aí 2001, captou, filmei o *Durval*. Lancei em 2002” (2020).

A primeira versão de *Que horas ela volta?* chamava-se *A porta da cozinha*, que é o título do Ato 2 na última versão escrita do roteiro. Esta versão, conforme conta Muylaert, tinha traços de realismo mágico, muito devido às leituras e influências literárias da época. Além disso, trazia o fato do enredo se passar entre dois núcleos, a casa em que a personagem trabalhava durante a semana e a comunidade onde atendia como líder espiritual no final de semana:

A primeira versão se chamava *A porta da cozinha*. Ele tinha umas tintas de realismo mágico. Era uma empregada que trabalhava de segunda a sexta em uma casa e, no fim de semana, ela ia para a comunidade dela, onde ela era uma líder espiritual, e na casa ela era uma empregada subserviente. Eu acho que já havia ali desde o começo uma vontade de dar visibilidade a essas personagens. (Muylaert, 2015).

---

<sup>15</sup> “It is not about just changing words; rewriting is about stripping away all the dead and irrelevant parts, and finding the heart and core of your characters and story. Everything has to contribute to the whole.” (Epps, 2016, p. IX).

Em 2004, dois anos depois de lançado o *Durval Discos*, Muylaert voltou ao roteiro, que reescreveu em simultâneo com o segundo longa, *É proibido fumar* (2009). Na época, os produtores gostaram mais do roteiro de *É proibido fumar* e, ao inscrever os dois roteiros em editais, o *É proibido fumar* saiu na frente e teve financiamento primeiro: “Eu voltei para o projeto [do *Que horas ela volta?*] e fiz simultâneo o *É proibido fumar*. Isso em 2004. Porque também, depois que lança [o *Durval Discos*], você tem festivais, eu tive outro filho” (Muylaert, 2020).

“Aí em 2004 eu voltei para o *Que horas ela volta?*, que era *A porta da cozinha*, aí ele passou a chamar *Entre ela e eu*, que era também a história de babá com criança” (2020). Era uma versão mais simples, como conta Muylaert, já sem os traços do realismo mágico, e que agora se passava em um *resort* na Bahia:

Depois eu fui começando a querer simplificar, e teve a nova versão que chamava *Entre ela e eu*, que era também a babá de um menino pequeno, que ia com a família para um *resort* em Itaparica e percebia, lá, que ela estava muito próximo da filha que ela tinha abandonado. Então, também era essa contradição da filha abandonada. (Muylaert, 2015).

A terceira versão só veio em 2009, já depois de *É proibido fumar* (2009), e com o nome *Que horas ela volta?* e as personagens Val e Jéssica. Na primeira versão, Val se chamava Lurdes e Jéssica teve também vários outros nomes, que Muylaert sentia vontade de mudar a cada versão, como um modo de olhar diferente para elas, conforme contou em entrevista ao *Primeiro Tratamento* (2020). Esta nova versão, já com o nome que está no filme, teve duas grande encarnações como conta Muylaert ao *podcast*:

Esse próprio roteiro [já com o nome *Que horas ela volta?*] teve duas grandes encarnações. A primeira onde a Jéssica vinha da Bahia, na primeira versão, e querendo ser cabeleireira, mas não conseguia – era mais um clichê do esperado da filha de empregada – e terminava como babá. O fim do filme era o começo. Era meio continuando a maldição. Mas, com as mudanças no país e laboratórios e influências, eu comecei a querer achar um caminho melhor. Um caminho de esperança para a Jéssica. E aí eu me debati acho que uns 5 anos com anotações e coisas, até que, 6 meses antes das filmagens, eu disse ‘eu tenho que encontrar’. Mas eu não queria

que ela ficasse famosa. Não queria que ela fosse cantora de samba e nem que ela casasse com um cara rico, que são normalmente as saídas das “empreguetes”. Demorou. (Muylaert, 2015).

A quarta versão foi escrita entre julho e agosto de 2013, 6 meses antes das filmagens, que ocorreram entre janeiro e fevereiro de 2014. O filme teve o lançamento mundial em 31 de janeiro de 2015 no Festival de Sundance. A última versão do roteiro escrito só veio depois de um árduo processo de não aceitar as hipóteses dramáticas que surgiam para o desfecho de Jéssica e já bem perto das filmagens, como conta Muylaert:

A forma final que ele tem [o roteiro], que é a forma que o filme tem, eu escrevi o último tratamento, cerca de 6 meses antes da filmagem. Foi um processo agudo de desespero, porque eu já tinha o dinheiro para filmar, a filmagem marcada, a Regina Casé, a história... mas a história, 6 meses antes, não era a história que está lá. A Jéssica vinha, vitimizada. [...] E eu dizia ‘mas isso eu não vou aceitar, eu quero uma outra porta’. Mas eu não tinha porta. E eu andava aqui – aqui na época era o escritório – desesperada, desesperada literalmente. Até que uma noite – eu nunca me esqueço – veio como pronto ‘ela vem prestar FAU. Aí eu me arrepiei e falei ‘opa, agora eu achei’. Eu fui dormir e no dia seguinte eu acordei: ‘Eu achei o filme!’. E aí, em 15 dias, o roteiro estava pronto da forma que ele é. Eu achei o que eu precisava dizer. Ela já vem com outro olhar. É uma personagem que vem com outro olhar, ela quebra tudo, toda a ideia anterior de que a filha da empregada tenha que vir vitimizada. Ela não vem vitimizada. E eu tinha certeza absoluta de que aquilo era importante. (Muylaert, 2019).

Foi possível perceber no trabalho de reescrita do roteiro de *Que horas ela volta?*, conforme os relatos de processo da cineasta, um árduo adensamento da história ao longo dos anos, com bastante conflito, insatisfação e vontade de encontrar respostas dramáticas menos convencionais e que não pareciam acessíveis no cenário social das primeiras versões do roteiro, ainda na década de 90, mas que, com as mudanças no país, o roteiro mudou junto também. Conforme entrevista ao *Metrópolis*, ao falar sobre a sua sensação diante da escolha encontrada para o final do filme e que determinou toda a estruturação do roteiro, Muylaert comenta: “O filme, sim, reflete isso. Mas não era minha intenção original. Minha

intenção original era dar dignidade à personagem. [...] Acho que esse esforço que eu fiz como autora foi o esforço que o governo fez como governo” (2015).

Outra coisa importante de destacar é a história do processo que é traçada pelos relatos de Anna Muylaert e que nos permitem perceber o extenso correr de experiências que levaram à decisão final sobre qual seria a saída para a personagem Jéssica. Muylaert conta sobre este encontro com a resposta que tanto buscava como um momento de achado. Sobretudo, o que temos dos relatos de Muylaert é um longo trabalho de experimentação de hipóteses, insatisfação, busca e abertura para a entrada de ideias novas, especialmente pela leitura de amigos e pela participação em laboratórios. Ela mesmo se indaga sobre como chegou a essa resolução, e identifica este processo como o de uma caçada: “Por que veio essa ideia? Parece que foi um presente, apesar de eu estar aqui lutando por ela. Ela veio de algum lugar que eu não sei qual é. Mas eu estava disponível. Eu estava o dia inteiro no escritório. [...] É uma caçada” (2019).

Nesse caminho, a importância determinante de algumas interações, conforme conta Muylaert, foram decisivas, como o consultor Jeremy Pikser no Laboratório Novas Histórias do Sesc que o roteiro participou em 2011. Segundo Muylaert (2015), o consultor fez o seguinte questionamento: “Dá para ver que você é uma menina querendo falar das desigualdades sociais no seu país, mas, se a sua mãe fosse empregada doméstica, você não ia achar um final melhor?”. Sobre este questionamento, Muylaert comenta: “Aquilo ficou em mim, e eu não tinha resposta”.

Foi diante da indagação do consultor sobre o final da história, que já a incomodava, que Muylaert se pôs mais intensamente a buscar diferentes saídas para Jéssica e a pensar sobre o que pode a narrativa, além de apenas repetir o que observamos no mundo, que pode também recriar, buscar outras soluções para o que nos inquieta, elaborar outros finais e outras narrativas para histórias conhecidas.

Também iremos perceber a importância dessas interações e a intensificação delas no trabalho em grupo e na relação com outros criadores no tópico que irá retomar a questão da interação no contexto do modo de trabalho escolhido por Muylaert para o filme e como se dá a transformação do roteiro em meio a esse processo.

A seguir, trataremos de uma outra característica importante das práticas de roteiro de Muylaert e que estão presentes em *Que horas ela volta?*: o trabalho com a abordagem de sequências e a busca por uma estruturação do roteiro que permita se sentir mais livre para experimentar no *set* e no trabalho de cocriação com os atores.

### A abordagem de sequências (*sequence approach*)

Anna Muylaert escreve roteiros cuidadosamente pensados em sua estrutura e função de cena, muitos deles escritos durante anos e explica (2019) que, para isso, utiliza a técnica rítmica da abordagem de sequências (*sequence approach*). Esta técnica, que orienta o modo de trabalho em todos os seus roteiros, é exatamente o que, conforme conta, a deixa mais livre para experimentar no *set* e acolher melhor o caso e a improvisação que não só são bem-vindos como são procurados e estimulados também na equipe e no elenco, como um modo de manter viva a matéria humana registrada nas câmeras.

Exatamente por isso Anna Muylaert (2019) comenta sobre a importância de conhecer bem as estruturas dramáticas do roteiro, de investir no olhar de roteirista que todos da equipe do filme que vão trabalhar em diálogo com o roteiro precisam, de certa forma, ter. Entre eles, especialmente o diretor, que, segundo ela, com um roteiro bem estruturado e consciente dessas estruturas irá encontrar mais maleabilidade na direção e uma liberdade maior de brincar com os recursos que o *set* oferece, na interlocução com os outros sujeitos:

Investir na carreira de roteirista é um grande investimento para o diretor. Porque se você entende de estrutura dramática, você entende a função de cada cena, depois você tem, na hora de dirigir, uma maleabilidade, uma liberdade maior para brincar em cima daquilo, uma vez que as estacas estejam firmes no chão. (Muylaert, 2019).

A busca pela segurança no roteiro para acolher melhor o acaso e a improvisação não são características exclusivas do processo de Anna Muylaert e estão presentes, como já vimos, também no processo de Eliane Caffé, por exemplo.

Mas o trabalho de Muylaert em *Que horas ela volta?*, pelos registros com que trabalhamos para este estudo, pode nos ajudar a compreender ainda mais sobre essa relação entre estruturação da narrativa e a abertura para o acaso e a improvisação. Aqui, acessamos essa prática por meio da ferramenta da abordagem de sequências, com que Muylaert trabalha.

A abordagem de sequências espalhou-se mesmo antes de ter um livro específico a tratar do assunto, por ter sido o sistema que guiou Frank Daniel na criação do currículo do programa de roteiro da Universidade do Sul da Califórnia – USC. Frank Daniel foi também diretor artístico do Instituto Sundance e copresidente da divisão cinematográfica da Escola de Artes da Universidade de Columbia, além de professor do American Film Institute – AFI. Sua abordagem chegou a ser conhecida como *Frank Daniel Methodology* ou *Frank Daniel Approach* antes da publicação do livro de um de seus alunos, Paul Joseph Gulino. Hoje a abordagem é mais conhecida mundialmente pelo título dado por Gulino ao livro, *Sequence Approach*.

Em *Screenwritig: sequence approach* (2004), Paul Joseph Gulino conta que, nos primórdios do cinema, questões técnicas obrigavam os roteiristas a dividirem suas histórias em sequências, cada uma com a duração de um rolo. Cada rolo tinha em média 10 a 15 minutos, com 16 ou 18 quadros por segundo, esta era também por isso a duração da maioria dos filmes naquela época. Com o surgimento dos filmes *multi-reel*, ou seja, que eram feitos com mais de um rolo, o que chamamos hoje de longa-metragem, a divisão dos rolos em sequências passou a ser assinalada por letras A, B, C etc. nos roteiros. Manuais da época, como o *Techniques of photoplay* (1913), de Epes Winthrop Sargent, por exemplo, sugerem aos roteiristas pensar a divisão do roteiro por rolos de filme.

Esta é até hoje uma das métricas aproximadas com que trabalham os roteiristas para o cálculo das sequências em um filme. Agora já não mais devido à extensão do rolo de filme, mas porque o trabalho do roteirista diante de um calhamaço de 90 a 120 páginas de papel em branco é melhor enfrentado com a ajuda de um pensamento de trabalho por partes, sendo a abordagem de sequências uma dessas ferramentas. A divisão do roteiro em partes articuláveis torna, inclusive, a estrutura do roteiro muito mais móvel e dinâmica durante o processo

de criação com a possibilidade de cortes, trocas, acréscimos e inversões de maneira mais localizada e consciente das relações entre as partes.

Há vários modos de pensar a articulação entre as partes de um roteiro, por atos, por sequências, por cenas, por *beats* etc. Uma das primeiras a ser adotada foi a divisão em atos conforme proposta por Aristóteles e que foi incorporada ao pensamento narrativo cinematográfico especialmente pela contribuição dos dramaturgos que vieram fazer parte das equipes de roteiro notadamente a partir da década de 1910 com o aumento da minutagem dos filmes, conforme destaca Steven Price em *A history of screenplay* (2013) ao falar sobre um dos primeiros formatos do roteiro escrito, os *scenarios* (no Brasil, também “cenário” nessa época), sobre os quais comentamos no primeiro capítulo deste livro.

A divisão em três atos permanece em parte pela funcionalidade de ajudar os roteiristas a pensarem as relações entre as grandes partes do filme e foi resgatada e trabalhada à exaustão pelos manuais, por exemplo, de Syd Field dos anos 1970, com o aprofundamento da ideia de pontos de virada da narrativa (que Aristóteles chama de peripécia – “a mudança dos acontecimentos para o seu reverso”). Syd Field trouxe como contribuição, além da relação entre os atos e os pontos de virada, no diálogo com Aristóteles, também a inclusão do *middle point*, que corresponde a um ponto de virada a mais no meio do segundo ato. O segundo ato, por ser mais extenso, costuma ser o que os escritores encontram mais dificuldade em desenvolver.

A orientação por *turning points*, ou pontos de virada, ajuda à construção do pensamentos narrativo, tanto que passou a ser incorporada também nas partes menores, como no caso da abordagem de sequências, que trabalha cada sequência como um pequeno filme também desenvolvido em três atos, segundo explica Paul Gulino:

cada sequência tem seu próprio protagonista, tensão, ação crescente e resolução – assim como um filme completo. A diferença entre uma sequência e um filme autônomo de 15 minutos é que os conflitos e questões levantados em uma sequência são apenas parcialmente resolvidos dentro da sequência e, quando são resolvidos,

a resolução muitas vezes abre novos problemas, que, por sua vez, se tornam o assunto de sequências subsequentes. (Gulino, 2004, e-book<sup>16</sup>)

O pensamento da construção em atos, que traz a noção de virada desde Aristóteles e que foi enfatizada no paradigma<sup>17</sup> de Syd Field na década de 70, é também o ponto de partida para outros desdobramentos, como a folha de batida (*beat sheet*) de Blake Snyder em *Save the cat!*, por exemplo.

Muylaert apresenta da seguinte maneira a estruturação que faz em sequências:

Quando eu vou sentar, eu trabalho com escaleta primeiro, *post-its*. E eu trabalho dentro de um conceito chamado de *sequence approach*, que é um conceito que divide o Ato 1 em duas sequências de sete cenas, o Ato 2 em cinco sequências de cinco cenas e o Ato 3 em duas sequências de cinco cenas. Então, a primeira coisa que eu faço é colar isso na parede e tentar achar as cenas tônicas, para, depois que eu tenha essa estrutura, esse eixo, aí eu penso muito de novo, para ter as ideias, até que eu sento. Normalmente, quando eu sento, a coisa já vem bem adiantada, bem pronta. (Muylaert, 2015).

Nessa estruturação, Muylaert comenta que o difícil, como em toda escrita, é pensar; e cita para explicitar isso uma fala atribuída a Woody Allen que costuma usar: “Escrever é fácil, difícil é pensar”. A cineasta conta que, por isso, tem gestões bem longas diante dos *post-its* na parede (ver figura 2), antes de sentar para escrever.

---

<sup>16</sup> “To a significant extent, each sequence has its own protagonist, tension, rising action, and resolution – just like a film as a whole. The difference between a sequence and a stand-alone fifteen-minute film is that the conflicts and issues raised in a sequence are only partially resolved within the sequence, and when they are resolved, the resolution often opens up new issues, which in turn become the subject of subsequent sequences.” (Gulino, 2004, e-book).

<sup>17</sup> Syd Field (2001) identifica a estrutura de três atos marcada por pontos de virada na passagem de um ato a outro e por um ponto de virada médio no meio do segundo ato como um paradigma. Ele faz uma analogia com existirem muitas cadeiras diferentes no mundo, mas a maioria delas com quatro pernas, e identifica o fato de ter quatro pernas com o paradigma da cadeira, assim como o do roteiro ter três atos.

Algo que Muylaert destaca na abordagem de sequências é a relação entre cenas átonas e tônicas, com uma cena tônica ao final de cada sequência, que muda o curso da narrativa, como os *turning points* de Syd Field, mas aqui ao final de cada uma das nove sequências. Outra observação é que Muylaert trabalha com nove sequências e não oito, como Gulino.

A cineasta também costuma atribuir títulos às sequências, que permanecem na versão escrita do roteiro e que enfatizam a proposta de pensar cada sequência como pequenos filmes. Trazemos logo abaixo a estruturação e os títulos das sequências escolhidos por Muylaert para o roteiro de *Que horas ela volta?*:

**ATO 0: Prólogo**

Sequência 0: A dona da casa

**ATO 1: Quase da família**

Sequência 1: A dona da casa

Sequência 2: Quase da família

**ATO 2: A porta da cozinha**

Sequência 1: O quarto de hóspedes

Sequência 2: A mesa da cozinha

Sequência 3: A mesa da sala

Sequência 4: A piscina

Sequência 5: O quartinho dos fundos

**ATO 3: A família**

Sequência 1: O vestibular

Sequência 2: Da família

Anna Muylaert, que por diversas vezes trabalhou em projetos de séries e de longas-metragens exatamente com a função de estruturar a narrativa, encontrou nesta ferramenta um sinalizador para os seus trabalhos. Ela conta em entrevista ao *Encontros de Cinema* (2013) que aprendeu a ferramenta em um laboratório de roteiro. Ao *Primeiro Tratamento* (2020), ela conta que o apreço pela estrutura não veio do ensino formal, mas da lida diária especialmente com as séries

O *Mundo da Lua* e *Castelo Ra-Tim-Bum*, onde era necessário escrever uma grande quantidade de roteiros e que precisavam ter relações entre si, o que a obrigava a olhar para os diferentes elementos da série de uma maneira mais interconectada entre si:

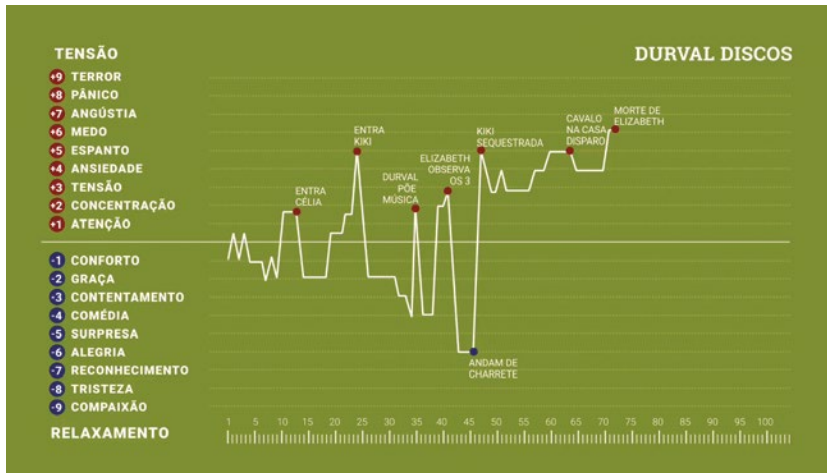
Eu considero o *Mundo da Lua* e o *Castelo Ra-tim-bu* minha faculdade. [...] Ali na Cultura foi onde eu entrei realmente na questão do roteiro. Porque, na minha época, quando eu fiz ECA, de 80 a 84, a gente ainda vinha em uma influência muito grande do Cinema Novo e daquela máxima “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”. Então essa ideia de estrutura dramática, a gente não tinha. Eu nunca ouvi falar a palavra “dramaturgia” dentro da ECA, na minha época. A gente avaliava roteiro por roteiro, a intenção do autor. [...] Meus roteiros eram uma coisa muito intuitiva. (Muylaert, 2020).

A abordagem de sequências também contribuiu para o trabalho de direção dos projetos pessoais de Muylaert, para a liberdade de improvisação no *set* e de cocriação com os atores, como veremos no tópico a seguir.

Esta ferramenta de trabalho está na primeira organização em atos, sequências e cenas erguida na escaleta do projeto, conforme é possível perceber nos exemplos apresentados por Muylaert em seu curso de roteiro na plataforma *Navega* (figuras 1 e 2) e segue se transformando à medida que o roteiro é escrito, filmado e editado. Aquilo que é pensado nesse primeiro momento em *post-its* na parede é exercitado ao longo de todo o processo do filme e nas relações que as partes do filme vão exercer entre si.

Além da abordagem de sequências, Muylaert usa também o que chama de “gráfico de emoções”, conforme é possível ver no exemplo logo abaixo (figuras 3 e 4). Como destaca em seu curso na plataforma *Navega*, o gráfico de emoções, é importante para organizar o filme também ritmicamente, como uma música, em busca do equilíbrio entre as tensões, que ora são levadas para cima e ora são levadas para baixo.





Figuras 3 e 4

À direita: A cineasta Anna Muylaert descreve o uso do gráfico das emoções que costuma utilizar em seus filmes e como considera importante o permanente cruzamento da linha do meio entre as emoções para manter a dinâmica dos filmes. À esquerda: Exemplo de utilização da ferramenta do gráfico das emoções em seu primeiro filme, *Durval Discos* (2002).

Fonte: Navega, 2019.

O gráfico de emoções, como explica Ian David no *Journal of Screenwriting* (2014), é um modo de complementar a estruturação por atos, sequências e cenas, que são muito importantes enquanto construção dos nexos que unem as partes de um roteiro, mas que não trazem informações de fácil acesso sobre quais emoções estão sendo trabalhadas em cada cena e em cada sequência, e que ajudam na condução do ritmo do filme. Lembra David que “os roteiros devem atuar como uma ponte do autor para o público, descrevendo a capacidade da narrativa de evocar emoção por meio da ação e da imagem”<sup>18</sup> (2014, p. 47).

Muylaert conta também sobre uma virada em seu cinema com o advento do digital e a possibilidade de gravar os ensaios e experimentar com as câmeras ligadas. Essa liberdade de improvisação veio com a segurança oferecida pela estrutura do roteiro, conforme veremos com mais detalhes nos relatos de Muylaert a seguir. É sobre isso que trata o próximo tópico, com foco na importância do roteiro para a cocriação com os atores.

---

<sup>18</sup> “Screenplays must act as a bridge from the author to the audience, describing the narrative’s capacity to evoke emotion through action and image. In discussing a screenplay, the narrative is usually assessed in terms of its characters, plot, subplots, theme, dialogue, tone, style, etc. Yet, emotion, the quality that determines the screenplay’s (and ultimately the film’s) overall effect, is often poorly understood.” (2014, p. 47)

## Cocriacão com os atores

Mesmo sendo adepta de roteiros milimetricamente pensados em sua estrutura e função de cena, calculados e minutados sob a contagem de sequências que acabamos de comentar, Muylaert explica que, no entanto, no momento da filmagem, como forma de reavivar o processo, ela pede para que o ator esqueça o roteiro:

Eu tenho muito clara a função de cada cena. Eu sou muito rigorosa e científica, faço gráficos e tal. Esta cena serve para isso. Então, quando eu vou filmar, eu chamo o ator e falo ‘meu amigo, esquece o que está escrito’, vamos repensar. Eu falei que era para ir para a direita, mas o que você acha? Ah, não estou achando bom, vamos para a esquerda. E eu incentivo fortemente que tudo seja mudado na hora de filmar. Porque eu acho que assim o ator se vê vivo, e você consegue um tipo de resultado muito mais vibrante. Agora, se você olhar o roteiro e o filme, apesar de eu ter dado tanta liberdade, eles são muito parecidos, porque a função da cena não muda. (Muylaert, 2015).

No contexto do cinema brasileiro contemporâneo, isso se dá em busca, entre outras coisas, de algo a que a pesquisadora Walmeri Ribeiro (2014) chamou de “estética da espontaneidade” ao estudar o ator no contexto do cinema brasileiro contemporâneo. 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 serem vistos como um só.

Muylaert traz para a discussão a relação do roteiro na interlocução com os atores que ela chama de “atores autores”, aqueles que, segundo ela, são capazes de propor coisas novas durante a filmagem: “Eu escolho atores que eu chamo de ‘atores autores’, ou seja, atores capazes de criar junto comigo. Há atores intérpretes, que são aqueles que vão saber fazer muito bem aquilo que está escrito, mas eu quero os ‘loucos’, os que vão me dar outras coisas” (2015).

Entre as várias possibilidades de abertura para a improvisação, a criação do roteiro junto com os atores é uma das principais colocadas pelos roteiristas com acesso aos ensaios e gravações, ou mesmo antes disso, em leituras de roteiro à mesa, com atores-amigos convidados, como um modo de ajudar o roteirista

em processo de escrita a ver e ouvir o filme por meio da leitura compartilhada. É uma prática recorrente entre muitos roteiristas, entre eles Anna Muylaert, que conta (2019c) preparar o que chama de “jantares de leitura de roteiros” com amigos atores, como as “leituras de mesa” do teatro, antes do início dos ensaios e, muitas vezes, ainda durante os processos de escrita.

São uns dos modos do roteirista se experimentar público, assistir ao filme acontecer pela criação dos atores, na interlocução com a equipe, como comentamos anteriormente ao abordar o processo do roteiro de *Era o Hotel Cambridge*, ser esta uma das intenções do processo colaborativo do teatro trazido por Luís Alberto de Abreu para os roteiros de Eliane Caffé, viver na experiência do grupo a patilha que se deseja com o público.

As discussões, as trocas, as escutas são modos de se colocar como espectador ao longo do processo, assim como a interação com os atores. É em busca dessa interlocução, dessa possibilidade de se colocar como espectadora do próprio roteiro enquanto ele ainda é feito, que Muylaert escolhe convidar os atores para a autoria do filme. Ela conta que é um modo que ela encontrou de reavivar o roteiro, acrescentar camadas e também assistir enquanto o filme ainda é feito:

Eu tenho esse sistema de trabalho de convidar o ator à autoria, de construir o personagem junto comigo. Eu sou roteirista, eu sei muito bem a função de cada cena, de onde ela vai e para onde ela tem que ir, e isso eu faço com que eles saibam. Agora, a partir daí, eu quero que eles me digam. Eu quero assistir. (Muylaert, 2015c).

Esta interlocução com os atores vem desde os processos de ensaio. Muylaert conta que não gosta de ensaiar cena tal qual está no roteiro, mas propor condições para que essas cenas aconteçam, aflorem na interação com os atores. “Aí eu meio largo o roteiro, seguindo o objetivo da cena, que isso é difícil de mudar. [...] Nos meus ensaios, eu gosto de fazer o ator se aproximar do personagem, e menos ensaiar cena” (2013).

A cineasta afirma que, por isso, pede aos atores que não decorem o roteiro, como uma estratégia para ser surpreendida pela história viva no *set*. Tal como as narrativas lançam mão de vários recursos na tentativa de surpreender os

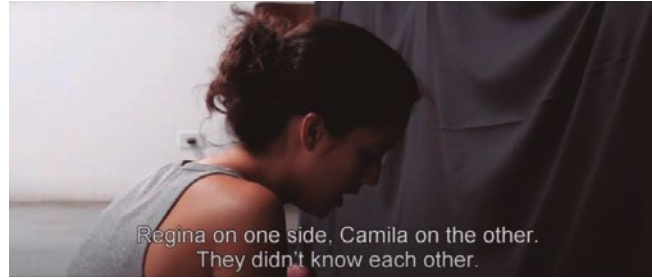
espectadores, a roteirista, e também diretora, cria recursos para se ver no set novamente surpreendida pela história: “Eu não gosto e não aceito que eles decorem aquilo que eu escrevi. Eu sempre gosto de ser surpreendida novamente no set” (2016).

Nesse processo, ela conta que elaborar o sistema de ensaios é o mais difícil, pois é preciso criar situações, como um modo de criar mundos para o personagem habitar, vir à tona, e não simplesmente repetir o que está no roteiro. É um trabalho delicado que alguns cineastas optam por usar preparadora de elenco para ajudar nesse despertar do personagem, mas não é o caso de Muylaert, que gosta ela mesma de fazer este trabalho, em substituição ao ensaio de cena em si e como modo de adensamento do roteiro, apostando no potencial criador dos atores com quem escolheu dividir a construção dos personagens.

Para mim, o momento mais difícil de uma pré-produção é bolar o projeto de ensaio, que em geral é pouco tempo, então você tem que ser conciso para conseguir chegar no resultado. Eu não costumo trabalhar muito cena, marcação. Eu costumo mais dar para os atores condição para eles acessarem o personagem deles. Acessarem dentro deles. (Muylaert, 2016).

Por exemplo, para construir a complicada relação entre mãe e filha de Val e Jéssica, que passaram mais de dez anos sem se ver, Muylaert fez questão de que as atrizes não se vissem e, no primeiro ensaio, havia um pano preto entre as duas, conforme detalha a cineasta no *Making of* do filme:

Um dos ensaios mais complexos foi o da Val e da Jéssica, da mãe e da filha. Então a gente foi para uma sala de ensaio. Eu coloquei o pano preto na meio, ficou a Regina de um lado e a Camila do outro. Elas não se conheciam. E eu fiz um roteiro de telefonemas de 10 anos entre mãe e filha. No início havia da Camila [Jéssica], da parte da filha uma vontade que a mãe voltasse e que, depois, conforme a mãe não voltava, esse sentimento foi mudando, e a Jéssica já não queria mais que a mãe viesse. A mãe foi ficando agoniada. E isso foi criando uma tensão emocional entre as duas, entre as atrizes e as personagens também. Até que no final a gente tirou o pano preto e aí elas se abraçaram como se fosse a cena do aeroporto. (Muylaert, 2016).



#### Figuras 5 e 6

Prints do *Making of* do filme *Que horas ela volta?*. Registro do ensaio das conversas de mãe e filha ao telefone. No ensaio, divididas por um pano preto. Muylaert escreveu para o ensaio um mini roteiro de telefonemas entre mãe e filha que se desenrolam ao longo de treze anos.

Fonte: *Making of* do filme *Que horas ela volta?*, 2016.

A atriz Camila Márdila que faz a Jéssica comenta sobre as reverberações que as estratégias de Muylaert, com o convite à cocriação e com a abertura para a improvisação assentados na compreensão das funções de cena do roteiro, tiveram em seu trabalho:

A Ana tem uma confiança no elenco. Você percebe que ela tem uma paixão pelo trabalho do ator, ela vê muito a parceria que tem nisso. Então acho que ela consegue fazer com que cada um traga para a personagem que ela escreveu as suas particularidades. [...] Ela estimula a gente a entender muito a função de cada cena, a função de cada personagem, o que precisa acontecer ali e nisso a gente cria o percurso para que se chegue na dramaturgia de cada cena. (Márdila, 2016).

Consequências dessa reverberação podem ser percebidas também na dimensão que algumas cenas tomaram no filme. Por exemplo, as cenas da piscina e da bandeja que comentaremos a seguir.

A cena da piscina é construída desde o início do filme, ainda no prólogo, que acontece em torno da piscina. Val responde ao pedido do menino Fabinho, ainda criança no prólogo, que pede para ela entrar com ele na piscina. Ela responde que não tem maiô, mas que vai ficar olhando. Enquanto observa Fabinho na piscina, Val tenta falar com a filha em Pernambuco pelo telefone.

É possível ler o trecho do roteiro com a sequência de abertura do filme logo abaixo. A contagem da abordagem de sequências utilizada por Anna Muylaert que comentamos no tópico anterior só irá iniciar após este prólogo, que funciona também como uma chave para questões que vão ser tratadas ao longo do filme, além de reverberar as primeiras versões do roteiro, em que Fabinho e Jéssica não tinham ainda esses nomes e eram crianças que foram crescendo ao longo dos anos e das versões do roteiro. Além disso, também ajuda a imaginação do espectador a percorrer sensivelmente os anos que separaram mãe e filha e perceber a projeção de afeto mútuo entre Val e Fabinho, que se estabeleceu pelas ausências.

#### PRÓLOGO 1

##### EXT. PISCINA CASA MORUMBI – DIA 1

Plano geral de uma PISCINA AZUL CLARA E LIMPÍSSIMA. Na beira da piscina uma mulher de trinta e tantos anos, UNIFORMIZADA COMO BABÁ. Esta é Val, que termina de vestir o calção de banho no menino Fabinho, 5 anos, branco. Ao lado, a filhote de labrador, Laika.

Ele senta-se na beira da piscina. Bota os pés na água.

FABINHO

Tá frio.

VAL

Que frio que nada, Fabinho! Tá é muito quente.

Toma coragem!

FABINHO

Você fica me olhando?

VAL

Fico.

FABINHO

Vem nadar comigo?

VAL

(rindo)

...Não tenho maiô.

Ele levanta-se. Ela checa as boias de braço e senta-se numa mureta. Ele vai pra piscina.

VAL (CONT'D)

Tô olhando.

Ele pula na piscina. Ela olha. Ele mergulha. Ela suspira. Pega o telefone e disca. Tempo.

VAL (CONT'D)

É a Valdecy, de São Paulo. Sandra? Tudo bem? ...

Fabinho nada e observa Val da piscina.

VAL (CONT'D)

Ela tá? Posso falar? ... Ah, por favor. Convince ela... Jéssica?

Oi! É a mãe. Tudo bem aí? ... Ah, é? Liguei só pra dar um beijo. Tá bom. Olha... Te amo, viu?

Fabinho ouve a frase, sai da piscina e aproxima-se, intrigado. Ela desliga o telefone.

FABINHO

Quem você tava falando que ama?

VAL

Minha filha, Fabinho.

FABINHO

E cadê ela?

VAL

Tá longe.

Ele se enrola na toalha e deita na chaise longue, melancólico como só uma criança sabe ser. Tempo.

FABINHO

E minha mãe? Cadê?

VAL

Foi trabalhar.

FABINHO

Que horas ela volta?

VAL

Não sei.

Silêncio.

Ela senta-se com meia bunda na chaise longue ao lado dele. Entra música nordestina. Ele levanta-se e se aninha no colo dela. Os dois olham as folhas das árvores que balançam com o vento fraco. Tempo.



**Figura 7**

Print do filme *Que horas ela volta?*. Cena do prólogo de abertura do filme, em que Val observa Fabinho na piscina, ainda criança, enquanto tenta falar com a filha ao telefone.

Fonte: Filme *Que horas ela volta?*, 2015.

Em outro momento, com Jéssica na casa, a filha pergunta se Val nunca tomou banho naquela piscina, ao que Val responde: “E eu vou nadar na piscina da casa dos outro?”. E adverte “E, se um dia eles lhe chamarem pra cair nessa piscina, você vai dizer ‘não tenho maiô, não posso’, aprendeu?”. Pouco tempo depois de Jéssica ter ouvido isso de Val, enquanto a mãe se afasta para ajudar Bárbara que acabara de chegar à casa, Fabinho com um amigo (Caveira), em tom de brincadeira, derrubam Jéssica na piscina, onde brincam apesar dos gritos de ambas as mães (Val e Bárbara) para que parem a brincadeira e Jéssica saia da piscina.

Em um momento seguinte a essa cena, enquanto Val passeia com o cachorro a caminho de uma das casas do mesmo condomínio, para se informar com a empregada de lá sobre o aluguel de um quarto na comunidade em que mora, Val é perguntada por Jéssica onde estão estas regras de que ela fala e que as outras empregadas do condomínio também demonstram conhecer bem, ao que ela responde: “Isso aí ninguém precisa explicar não, a pessoa já nasce sabendo o que pode e o que não pode. Tu parece que é de outro planeta”.

Depois de uma série de atitudes de Jéssica que incomodam Bárbara, ela pede a Val que Jéssica fique “Da porta da cozinha para lá”. Neste mesmo dia, Jéssica deixa a casa, na noite da véspera da prova do vestibular, apesar dos pedidos de Val para que fique, e com a frase “Se tu tem estômago para ficar aqui que fique, mas eu não aguento não. Você tinha que ter me defendido.”

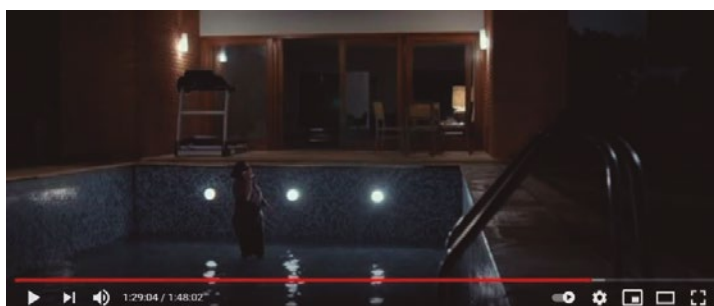
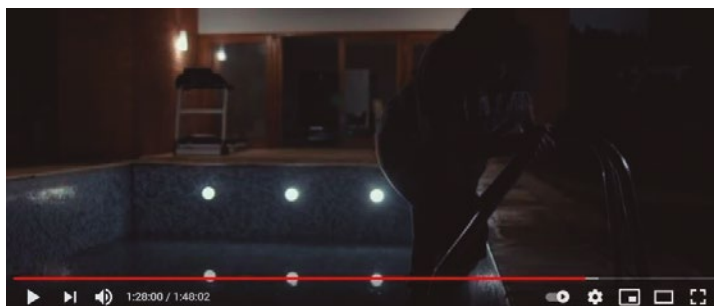
No dia seguinte, após saber que a filha havia passado na primeira fase do vestibular e de viver um clima de muita tensão na casa ao longo do dia com a não aprovação de Fabinho, Val vê a piscina em que nunca entrou sendo cheia depois de secar após Jéssica ter sido derrubada na piscina por Fabinho, e decide entrar na piscina, que está pela metade, e fazer de lá uma ligação para Jéssica, perguntando “Adivinha onde eu estou?” e batendo na água para que ela pudesse ouvir o barulho da água pelo telefone. Detalhes que não estavam no roteiro escrito. Nesta cena, o clima de repressão das regras invisíveis do abismo social se converte no riso incontido de Val dentro da piscina.

A cena em que Val entra na piscina, embora trabalhada em gradação ao longo de todo o roteiro, era bem curta no roteiro, conforme é possível ver logo abaixo.

#### 103 EXT. PISCINA – NOITE 103

No escuro, Val observa a piscina enchendo de água, solitária e feliz. Laika ao lado dela. Vagarosamente, ela desce as escadinhas da piscina e anda lá embaixo, se divertindo com a água na canela. Pode cantar baixinho uma música, como “DEZESSETE E SETECENTOS”, de Luiz Gonzaga.

No entanto, Muylaert conta que, no dia da gravação da cena, a atriz Regina Casé disse que não iria gravar, que não era preciso, argumentando ‘quem entra numa piscina pela metade e à noite?’. Resistiu bastante. Era a última cena do dia e foi se despedir de cada um da equipe antes de gravar a cena, e repetindo firmemente que era uma cena sem sentido. A resistência da atriz lembrou a resistência da própria Val em entrar na piscina até então. Era também a resistência de Val quanto a quebrar as regras invisíveis, que não se limitavam só à piscina, mas à própria possibilidade de acesso dentro do contexto de uma sociedade de classes; entre eles, por exemplo, o acesso da filha da empregada a uma universidade de elite como a FAU, mas que, apesar disso, ela havia passado.



Figuras 8, 9 e 10

Prints do filme *Que horas ela volta?*. Cena em que Val entra na piscina e liga para a filha para parabenizar pela aprovação na primeira fase do vestibular.

Fonte: Filme *Que horas ela volta?*, 2015.

Depois de muita resistência, a atriz entrou na piscina e fez a cena. A ligação para a filha, parabenizando pela aprovação no vestibular, feita de dentro da piscina, em tom de traquinagem, não estava no roteiro escrito. Nele, Val ligava para a filha do lado de fora da piscina e entrava como uma consequência. Na versão improvisada pela atriz, a ligação é feita de dentro da piscina, como um motivo para ligar e contar à filha onde estava, em lugar da defesa que não existiu antes, quando Jéssica foi derrubada na piscina por Fabinho e Caveira, e levou a culpa.

Muylaert descreve este momento como um momento de muito encanto e surpresa, e fica visível o prazer da diretora em assistir às transformações do roteiro na cocriação com os atores:

Quando ela entrou, que eu vi o primeiro passo... porque a Regina é antes de tudo uma bailarina. Isso é uma outra coisa do corpo do ator, a capacidade da reprodução de gestos observados. E ela veio com um passo que eu já falei “ih” e olhei para o Thales [Junqueira], o diretor de arte, isso aí vai... e ela fez aquilo, aquela beleza, foi aplaudida em cena aberta, e aí veio toda a emoção da verdade que tinha aquilo. (Muylaert, 2017).

Outra cena que também ajuda a compreender a importância do sistema de improvisação de Anna Muylaert e que trazemos para comentar é a cena da bandeja que Val deu de presente de aniversário para a patroa, e que é possível ser lida logo abaixo em dois momentos.

No primeiro momento, temos a cena de Val, na festa de aniversário de Bárbara, levando para servir o café dos convidados a bandeja que mais cedo deu de presente para Bárbara e que ela, no momento, fingiu gostar. Val não entendeu e ficou desconcertada quando Bárbara pediu para ela voltar com a bandeja para a cozinha e trazer o café para os convidados na bandeja da Suécia.

29 INT. COZINHA – NOITE 29

Val termina de passar o café, enquanto fala no celular. Ao fundo, ruído de festa. Na pia, um monte de prato para lavar.

VAL

(no telefone)

É mais barato, é? Entendi. Mas aqui tem dois aeroportos, viu? Você tem que me dizer certinho o nome do aeroporto! Tá bom, beijo.

Cuidadosa e orgulhosamente ela coloca o café na bandeja das casas Bahia.  
Admira o presente.

Sai. A câmera fica na cozinha um tempo. Logo a porta se abre, Val trazendo a bandeja, cara péssima, seguida por Dona Bárbara, constrangida e quase grosseira. Val entra, a patroa fica na porta.

VAL (CONT'D)

(nervosa)

A senhora não disse nada.

BÁRBARA

Claro que disse! Você que não prestou atenção.

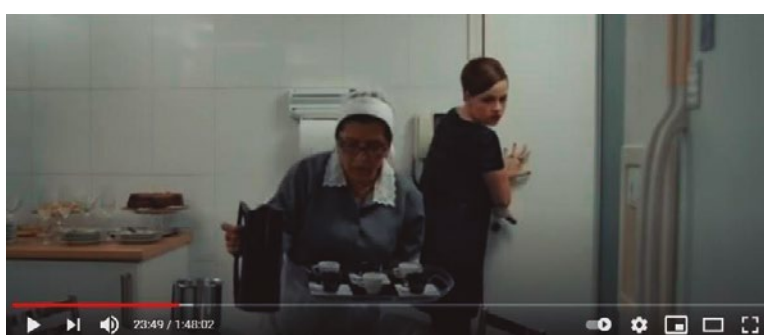
Bota na bandeja que eu trouxe da Suécia. Essa

vai pro Guarujá.

Dona Bárbara sai. Porta fecha-se. Val murcha. Pousa a bandeja na pia e fica admirando, melancólica. Som de festa continua.

Muylaert conta que a cena em que assistimos Val arrumar a bandeja demoradamente, organizando preto com branco e branco com preto, conforme a imagem de capa da embalagem da bandeja, e em que exclama “É tudo descasado mesmo”, era na verdade uma das cenas de ensaio que foi gravada e que entrou para o filme. O longo *take* improvisado que entrou antes da festa de aniversário e depois de Val dar o presente para Bárbara, que o pediu para guardar enquanto estava de saída, não estava no roteiro. O que havia era o trecho que lemos acima, que veio logo depois, já na festa de aniversário, em que Val volta com a bandeja rejeitada e a admira na pia: “A gente filmou esse primeiro *take* que ela improvisou, que é o que está no filme, e, depois, naturalmente fizemos uns closes e tal. E a primeira versão a gente usou, a gente não tentou comer o tempo” (2017).

Este mesmo objeto é retomado na cena final do filme. Quando Val, em casa com Jéssica, mostra que trouxe a bandeja e preparam o café juntas. Enquanto arruma a bandeja, retirando cada xícara da caixa, Val comenta para Jéssica “É tudo diferente isso aqui, é o preto no branco, o branco no preto. É diferente que nem tu. Moderna”. Quando tomam o café, as xícaras, antes “descasadas”, conforme ela havia dito na cena retirada dos ensaios que comentamos há pouco <“É tudo descasado mesmo”>, estão agora, enquanto tomam café, com as cores “casadas”, combinando entre si.



**Figuras 11 e 12**

Prints do filme *Que horas ela volta?*. Cena da bandeja no aniversário de Bárbara, que pede para Val voltar e trocar a bandeja que havia sido presente de Val pela que ela trouxe da Suécia.

Fonte: Filme *Que horas ela volta?*, 2015.



**Figura 13**

Print do filme *Que horas ela volta?*. Cena em que Val, em um ensaio gravado, arruma as xícaras na bandeja de acordo com a imagem de capa da embalagem. A cena entrou para o filme logo após a cena em que Val deu de presente de aniversário a bandeja para Bárbara.

Fonte: Filme *Que horas ela volta?*, 2015.

Muylaert (2016) comenta que este final com a inversão das cores das xícaras, muito bem-vindo, foi na verdade obra do acaso, o que seria um erro de continuidade, mas que ficou bem: “Esses são os problemas do re-take. Na verdade, isso é um erro de continuidade que, na verdade, deu certo”. Neste mesmo debate no Cineusp, Muylaert comenta a atitude de Val na cena final como um modo de corrigir as linhas dos afetos rejeitados. Na cena, a bandeja não está mais em um contexto de rejeição, mas de retomada de um elo antes partido e, agora, retomado. “É o afeto que não é valorizado. Tudo que ela dá não é valorizado. Tanto é que, no final, ela pega de volta”.



#### Figuras 14 e 15

Prints do filme *Que horas ela volta?*. Cena final do filme. Val e Jéssica tomam café na bandeja que Val havia dado de presente de aniversário para Bárbara, mas que decidiu pegar de volta.

Fonte: Filme *Que horas ela volta?*, 2015.

A cineasta fala (2016) de uma virada no seu cinema com o advento do digital, por não limitar mais o tempo de filmagem ao número de rolos, podendo assim experimentar mais com as câmeras ligadas, inclusive improvisações de roteiro e ensaios que passaram a incorporar os filmes:

A passagem para o digital foi muito importante para mim. Eu mudei completamente meu modo de dirigir, porque eu já queria fazer assim no *Durval*, mas com 35mm era impossível. [...] Claro que era tudo mais ensaiado, mais marcado. Ensaiei muito cenas, mil vezes. E, agora, com o digital, eu não ensaio [cena]. Eu jogo o negócio no fogo quente e vai pulando, e vai filmando, e vai pulando. Inclusive eu fui desenvolvendo um sistema que alguns enlouquecem, que eu não dou “corta”. Faço *take* um e falo “segura, não corta, volta, de novo”. Eu acabo fazendo, enfim, sem cortar a câmera, às vezes 20 minutos ou 30 minutos. Então, isso faz um *set* muito atento, porque, se você não corta, ninguém relaxa. (Muylaert, 2016).

A atriz Regina Casé reforça a importância da abordagem de Muylaert para a atuação no filme e destaca o fato do princípio de liberdade e espontaneidade estar presente em todas as equipes do filme, não só no elenco, mas também na direção de arte, na fotografia, na captação de som e na montagem, que contribuíram para a riqueza de registro das cenas de ensaio e de ter cenas sem marcação e com maior grau de improvisação e de liberdade de *takes* para a montagem.

A Anna como diretora não só improvisa como pede para eu improvisar, me dá a linha e, às vezes, fala ‘esquece tudo que está escrito, fala o que você quiser’. Então eu tenho uma liberdade total e, mesmo a Bárbara Alvarez, como fotógrafa, acho que também pega muito o que está rolando, do jeito que a gente fez e não é marcadoinho. Isso está sendo genial e ajuda muito, porque eu acho que eu rendo muito assim e posso também dar o meu melhor para elas. (Casé, 2019).

Muylaert acrescenta sobre a importância, além da virada do digital, também da equipe para a possibilidade de trabalhar com a liberdade com que trabalhou e que é latente no resultado final do filme:

Eu acho que eu mudei totalmente minha forma de chegar no ator, e essa história, por ser muito antiga, tem 19 anos o processo desse roteiro, eu acho que ele foi achando uma forma. Eu passei por muitos caminhos com essa empregada, para lá, para cá. Eu passei por muitos laboratórios. Deu tempo de eu me influenciar pelas coisas. Deu tempo do país mudar. Deu tempo dos meus filhos crescerem. Na primeira versão, o Fabinho era pequeno. Então, foi tudo evoluindo. Eu sinto que esse filme tem uma maturidade no meu modo de chegar, tanto no roteiro quanto no ator, na

direção, e na fotografia. [...] E, nesse filme, eu tive uma série de pessoas que foram muito importantes para chegar nesse resultado que eu gosto, que é a fotógrafa, a Bárbara Alvarez, que é uma uruguaia que praticamente não usa luz artificial; [...] os diretores de arte [Marcos Pedroso e Thales Junqueira], idem. [...] E depois a Karen Harley na montagem, que é uma montadora que eu acho incrível e que também soube respeitar os tempos lentos que o filme tem, apesar de ser uma montagem dinâmica, em termos de estrutura narrativa. (Muylaert, 2016).

Por fim, gostaríamos de trazer uma outra reverberação do roteiro, como um modo de destacar que este também se recria nos espectadores. Trazemos como registro dessa reverberação uma de muitas cartas e e-mails que a cineasta recebeu em repercussão ao filme. Esta foi uma das cartas publicadas também pela matéria do *El País*, de 18 de setembro de 2015, que traz diversas outras cartas, postagens e e-mails remetidos à Muylaert.

*Anna,*

*Não sei se você vai ler isto, mas tive que escrever depois de assistir 'Que horas ela volta'. Como foi o filme que despertou tudo isso, sinto que quero te agradecer e agradecer ao filme de alguma forma, porque é muita coisa. Foi uma explosão que implodiu 'aqui dentro' o filme. Quando acabou, senti que uma tempestade havia chovido dentro de mim e que eu não havia entendido direito... Tinha que assistir de novo... E de novo... É tanta coisa trazida à tona, é tanta sombra exposta à luz pela primeira vez, é tanto conteúdo submerso, tendo a chance de tomar um ar...*

*Pela primeira vez na vida, me dei conta e admiti pra mim mesma de verdade, de coração, que minha avó foi empregada doméstica quando migrou pra São Paulo, vindo do Norte de Minas, fugindo da fome, dos coronéis e da seca; que minha mãe, a partir dos 12 anos, foi empregada doméstica quando migrou pra São Paulo pela segunda vez, fugindo da fome e do frio gélido do interior do Paraná; que eu fui empregada doméstica quando saí de São Paulo, morando no quatinho dos fundos, trocando a limpeza-faxina e a 'guarda' de uma casa-clínica de terapias por um lugar pra dormir, e antes, vivendo relações de opressão, abuso e submissão extremas com ricos de outra capital do Brasil, quando, em troca da 'ajuda' que eles me davam (um teto), eu tinha que pagar com presença incansável em suas vidas sempre que eles queriam, tocar violoncelo em suas festas e churrascos e almoços e jantares e visitas de 'gringos' e pra seus filhos sempre que eles queriam*

*(claro, sem receber nada por isso, afinal, esta era a forma de ‘pagar’ pelo teto), fazer companhia pras crianças e aguentar qualquer desrespeito e qualquer falta de educação e qualquer humilhação, e, ajudar na faxina e na cozinha, em troca de um teto pra dormir. Servir, servir, servir. Se crer e se ver menor, menor, menor. Inferior. Desqualificada. Subalterna. Eterna devedora.*

*Mas eu nunca falava disto. Nunca me dava nem conta disto. Mas a gente também nunca falava das experiências da minha mãe e da minha vó. A gente tinha e eu ainda tenho vergonha disso tudo, vergonha de contar. Aquilo tudo que a gente finge que nem aconteceu. O lance é que, até assistir o filme, na verdade, eu tinha para mim que “tudo isto é assim mesmo”. Que “é assim que a vida é”. Eu tinha naturalizado todas estas violências, estes abusos, estas opressões, entende? Eu tinha encaixado tudo bem encaixadinho: “é assim mesmo quando a gente não tem grana.” “É assim mesmo quando a gente não tem dinheiro.” É assim mesmo, “é assim mesmo”, “é assim que é...”... E ainda sentia culpa por tudo isto: “Se eu tivesse dinheiro não teria que passar por isso, então a culpa é minha!”. Me chocou muito a fala da personagem Jéssica quando ela diz pra Val: “Eu não me acho melhor do que ninguém. Eu só não me acho pior.” Sabe, eu não sabia, mas eu me achava e me acho pior, sim.*

*Então o filme está reverberando aqui em mim. É muito forte, entende? E é muito bom que está acontecendo. Porque agora eu posso olhar pra tudo isto de novo de outro jeito, sabe? Obrigada, Anna, por abrir ‘o quartinho dos fundos’, esse lugar a que ninguém quer ir, que ninguém quer olhar e que eu queria esquecer.*

*Um grande e afetuoso abraço, com gratidão gigante.*

No trecho, é possível perceber em frases como “*Foi uma explosão que implodiu ‘aqui dentro’ o filme*” e “*o filme está reverberando aqui em mim*” e “*agora eu posso olhar pra tudo isto de novo de outro jeito*” os diálogos que o filme gera e os processos de recriação e reconfiguração da história do filme por meio da história de vida da espectadora, e o inverso também: a reconfiguração da história de vida da espectadora por meio da história do filme.

Muylaert conta ao *Primeiro Tratamento* (2020) também uma outra coisa curiosa que lhe chegou por meio de depoimentos. São os relatos sobre a vontade que surge nos espectadores de mostrarem o filme para outras pessoas depois de assisti-lo e de buscar realizar sessões públicas de exibição independente, algo

como o despertar da vontade de mostrar para gerar interlocutores, assim como foi a busca de Muylaert com o roteiro e com o processo cocriação com os atores e com a equipe, ter interlocutores.

Ela relata também em entrevista ao *El País* (2015) sobre uma exibição que foi feita para as empregadas em São Paulo e como foi forte esta sessão: “A sessão das empregadas em São Paulo foi especialmente forte. Eu não consegui sentir tão bem as reações na hora, porque elas estavam muito chocadas. Depois, soube que um grupo saiu dali e passou a tarde numa espécie de terapia, falando de coisas que estavam presas há muito tempo”. Segundo contaram depois a Muylaert, elas passaram a tarde em um bar falando sobre muitas coisas pela primeira vez, que, com o filme, encontraram vias para começarem a falar.

Muylaert explicou ao *Primeiro Tratamento* (2020) que também é recorrente em debates pessoas que se manifestam não para fazer perguntas sobre o filme, mas para falar sobre como o filme reverberou em suas histórias de vida. Eram comuns frases como “Eu sou a Jéssica” ou “Eu sou a Val” ou “Minha mãe é a Val” e até “Eu fui o Fabinho”, com peso no verbo no passado depois de assistir ao filme, como apareceu também nas cartas e e-mails recebidos por Muylaert, que postou boa parte deles no Facebook. Trazemos aqui uma delas, também presente na matéria do *El País*, de 18 de setembro de 2015:

*Anna,*

*Assisti ao seu filme hoje. Estou morrendo de orgulho de ser brasileiro e de acreditar tanto na produção cultural do Brasil – e na resistência dela. Ao mesmo tempo em que ainda lido com a aflição e o constrangimento da minha própria vida. Tive vontade de socar-me dentro da poltrona do cinema em vários momentos. Tem muito de mim – e de qualquer garoto(a) de classe média deste país – na história que você contou. Felizmente, em uma realidade que já não existe dentro da minha casa há muitos anos. Tive vergonha do meu riso, mas ele saía de nervoso. O reconhecimento do ridículo, ali, refletido em qualidade digital, foi bastante sintomático. É lindo, leve, rasgante e assustador, se é que quatro palavras podem defini-lo. Só um olhar muito sofisticado conseguiria encontrar a equação exata para essa coerência do paradoxo de sensações e sentimentos. Obrigado por tê-lo feito. Entre todas as mensagens políticas, sociais e morais, tem, ali, uma incrível*

*didática para o exercício de autoconhecimento que nosso país (nosso povo) é tão desleixado em fazer. E isso é muito!*

*Obrigada, mãe.*

No processo de construção da narrativa de *Que horas ela volta?*, foi nítida a busca da cineasta por práticas de roteiro que pudessem estar em sintonia com o entorno e serem capazes de oferecer pontos de desdobramentos da criação também na equipe e nos espectadores. Entre elas, a própria escolha por uma ferramenta maleável de estruturação da narrativa, como vimos, capaz de manter viva a relação entre as partes e o todo do filme, e a escolha pela abertura para a improvisação e para a cocriação com os atores e com as equipes.

No tópico a seguir, abordaremos as práticas de roteiro de Leonardo Mouramateus no filme *Antônio um dois três* (2017) sob a ótica da relação entre o roteiro e algumas ferramentas de improvisação da dança contemporânea, como a “composição em tempo real”, conforme proposta pelo bailarino e coreógrafo João Fiadeiro.

## O ROTEIRO ACALANTADO

### Leonardo Mouramateus em *António um dois três* (2017)

*António um dois três* estreou em janeiro de 2017 no Festival Internacional de Cinema de Roterdã, na Holanda, e foi o primeiro longa-metragem de Leonardo Mouramateus. Filmado entre Brasil e Portugal, com uma equipe mista entre brasileiros e portugueses. Sobre a nacionalidade do filme, Mouramateus comenta:

Não intento ser português, nem fazer filmes europeus, tampouco um filme estritamente brasileiro. Desejo estabelecer uma espécie de transe, que não cabe em lugares específicos. Ser estrangeiro é algo que não esqueço por um minuto sequer. Em Portugal, o *António um dois três* é recebido como brasileiro; aqui [no Brasil] ele é tido basicamente como português. (Mouramateus, 2019).

Com uma extensa carreira de curtas-metragens premiados, em entrevista ao jornal *O Globo*, de 28 de janeiro de 2020, a propósito do lançamento do curta “A chuva acalanta a dor” no Festival de Roterdã, onde também estava em cartaz com uma mostra retrospectiva com seis de seus primeiros curtas, na sessão Deep Focus Shorts Profile do festival, o cineasta comenta que faz filmes desde o primeiro semestre da faculdade, não pelo propósito estritamente de construir uma obra, mas como um modo de manter uma rotina de trabalho: “Fiz meu primeiro curta no primeiro semestre do curso de Cinema na Universidade Federal do Ceará [em 2010]. Acho que meu ritmo tem mais relação com a necessidade de criar uma rotina de trabalho do que construir uma obra” (2020).

O posicionamento de Mouramateus de ver a criação artística principalmente como uma prática a se desenvolver no tempo, não determinada especificamente pelo objetivo da construção de uma obra específica, aquilo o que a coreógrafa, professora e produtora cultural Andréa Bardawil chamou de “estado de invenção” – “Permanecer em estado de invenção é abrir-se aos fluxos, é tornar-se um território plástico, permeável ao contágio” (2010, p. 13) -, se deve, em parte,

ao intenso diálogo do cinema de Mouramateus com o teatro e a dança contemporânea em Fortaleza, ainda antes da entrada na faculdade de cinema aos 19 anos. “Sou bastante influenciado por teatro e dança, com os quais tenho ligação desde os 15 anos, antes de ingressar no cinema” (2019).

Os diálogos permaneceram e se intensificaram ao longo dos anos, especialmente com muitos de seus parceiros deste e de outros filmes, como o coreógrafo e performer Daniel Pizamiglio (Johnny em *António um dois três*); a atriz, bailarina, coreógrafa e também cineasta Andreia Pires (atriz de vários curtas de Mouramateus, e que codirigiu com ele *Vando vulgo Vedida* (2017), rodado em Fortaleza um pouco antes do cineasta se mudar para Lisboa) e o coreógrafo e bailarino português João Fiadeiro (João, pai de António em *António um dois três*), com quem Mouramateus tem colaborado desde 2018 na criação de espetáculos, como *From afar it was an island* (2018); *De perto uma pedra* (2018-2019); *Ça va exploser* (2020), esse co-dirigido com Carolina Campos, atuando como dramaturgista (*dramaturg* ou primeiro espectador), além de também realizar os registros audiovisuais das obras.

A figura do dramaturgista (ou *dramaturg*, do alemão,) desempenha uma função diferente da que conhecemos como a do dramaturgo no Brasil, a de autor de texto teatral. O *dramaturg*, como destaca Maurício Paroni, nos escritos para a SP Escola de Teatro, se destacou como uma figura importante para a reforma teatral configurada por Gotthold E. Lessing na *Dramaturgia de Hamburgo*. Neste período, por volta da segunda metade do século XVIII, ele teve principalmente uma função de “*dramaturg* de gabinete”, como lembra Paroni, enquanto funcionário dos teatros públicos, acumulando várias funções, entre elas “intervir diretamente na produção dos vários espetáculos provendo suporte crítico ao encenador para a interpretação de cada texto” (2017).

Em alguns momentos, a participação do *dramaturg* na construção das cenas se intensificou, trabalho que Paroni identifica como “*dramaturg* de cena”, que “mesmo não coincidindo com a autorialidade pura, situa-se muito perto dela”, e tem, entre suas funções, “da tradução à adaptação de textos preexistentes e à pesquisa de materiais bibliográficos, iconográficos ou de qualquer gênero que possibilite reflexão crítica e criativa a quem trabalhe diretamente em cena” (2017).

Ele destaca ainda que “Em delicadíssimo equilíbrio com quem cura a enenação e com os atores, o *dramaturg* chega a explorar um campo bem mais amplo que a simples escritura teatral.” (ibidem), isso porque cabe ao dramaturgista (ou *dramaturg*) pensar a dramaturgia do espetáculo em todas as suas camadas e não apenas a escrita, como destaca a dramaturgista e professora Renata Molinari:

Quando se diz “dramaturgia do espaço”, “dramaturgia da luz”, “dramaturgia dos fatos”, alude-se a uma composição de elementos funcionais e estruturais em si, que viram narrativos em seu tramar-se e podem, em certas ocasiões de cena, substituírem a narração por palavras e ações, e, narrativamente, integrando-a – não somente reforçando, enfatizando ou enquadrando: integram-na, portanto, levando a estória adiante. Um desenho arquitetônico preciso então permite não somente ler, mas também habitar a cena que ajudamos a construir. (Molinari *in* Paroni, 2017).

Em *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practices*, Katalin Trencsényi e Bernadette Cochrane destacam no prefácio da coleção as reflexões sobre o processo de criação como uma das principais características das produções contemporâneas e, neste contexto, o trabalho do dramaturgista passa a ir além do de um crítico e um “terceiro olho” trazido nas fases posteriores da obra, para ser também um curador e um facilitador das negociações que ocorrem durante todo o processo de criação.

Antônio Luiz Gonçalves Júnior, em sua tese *O dramaturgista no processo colaborativo de criação cênica: pensamento crítico em gesto* sobre o papel do dramaturgista no contexto das produções do Teatro da Vertigem, por exemplo, destaca entre os papéis do dramaturgista na contemporaneidade, o de despertar a criação crítica diante dos materiais de trabalho no contexto da criação colaborativa no teatro: “o dramaturgista ajuda a fornecer subsídios para a tomada de consciência dos significados que se ordenam durante o processo de criação”.

Este modo de organização do trabalho, de pensar o texto junto com as outras matérias cênicas à medida que elas se apresentam, com grande consciência sobre o processo de criação, é também levado por Mouramateus para suas práticas de cinema, como veremos ao longo deste capítulo.

O filme *António um dois três* (2017) traz a história de António, em três momentos diferentes, e não identificáveis no tempo. Três Antónios, mas que poderiam ser muitos mais. “Algo que tenho especial noção é que o *António um dois três* poderia se desdobrar em Quatro, Cinco, Seis... indefinidamente, infinitamente (2020).

Na primeira parte de *António um dois três*, identificada na versão escrita do roteiro como *António um*, o pai de António recebe uma carta anônima relatando que o filho não tem mais frequentando a Faculdade de Engenharia, António sai de casa e passa a morar no porão do teatro em que um amigo trabalha. No primeiro dia depois de sair de casa e buscar abrigo no apartamento da ex-namorada, conhece Débora, uma brasileira de passagem por Lisboa e a caminho da Rússia.

Em *António dois*, assistimos, no teatro, ao ensaio da conversa de António com o pai que vimos na primeira parte do filme, mas agora o diálogo se dá como parte da peça de Johnny, em que António trabalha como iluminador. Débora é uma brasileira que dorme no quarto de hóspedes de Mariana, ex-namorada de António, e que ele apenas a vê dormir rapidamente enquanto vai buscar algumas meias que ficaram na casa de Mariana.

Em *António três*, António estreia sua peça, em que também é ator, “A noite das Noites Brancas”, uma tradução do livro *Noites Brancas* de Dostoievski para a Lisboa dos dias atuais. Enquanto encena a peça, uma garota dorme na plateia, é Débora com *jet lag* após chegar da Rússia a caminho do Brasil. Ela veio para a peça trazida por uma vizinha de Mariana e amiga de António, após não conseguir entrar no apartamento em que alugou um quarto por um dia. Ela acaba indo dormir na casa de António e perde o voo de volta para o Brasil, ficando em Portugal indefinidamente.

Entrei em contato com Leonardo Mouramateus depois da estreia de *António um dois três* nas salas de cinema, em 2019, em busca de materiais sobre o processo de criação do filme e com algumas perguntas sobre a produção, quando já estava com o doutorado em andamento, desde 2017, com o estudo do processo de criação de outros cineastas brasileiros. Por e-mail, ele me encaminhou a versão escrita do roteiro com a compilação das três partes de António..., a dissertação *António zero* em que falava sobre o processo de criação do filme, que foi seu trabalho de conclusão no mestrado em Arte Multimédia na Faculdade de Belas

Artes da Universidade de Lisboa, e, junto à versão escrita do roteiro e à dissertação, enviou também algumas explicações sobre o contexto de produção do filme.

Em março de 2020, encontrei com o cineasta pessoalmente em Lisboa depois de uma apresentação do espetáculo *Ça va exploser*, de João Fiadeiro e Carolina Campos, em que ele era dramaturgista e também responsável pelos registros audiovisuais da peça. Após o espetáculo, conversamos por aproximadamente 2h30, sobre o espetáculo, sobre o trabalho como dramaturgista e a vinda para Lisboa, sobre os curtas-metragens realizados em Fortaleza, sobre o processo de criação de *António um dois três* e sobre o desejo de encontrar um modo de produção menos industrial, mais horizontal e que o permitisse não parar de fazer filmes. Gravei parte dessa conversa e algumas citações daqui são parte dela e estão identificadas com a respectiva fonte.

Entre 2020 e 2021, à medida que avançava no processo de escrita da tese que deu origem a este livro, enviava outras perguntas, algumas respondidas por e-mail, outras por áudio via WhatsApp. Ao surgir o assunto de um caderno em que registrava estudos sobre várias coisas e, também, sobre a criação do filme que estava em curso, ele enviou algumas fotos de algumas páginas desse caderno para exemplificar do que falava. Ele comentava sobre os materiais que surgiam entrelaçados, imagens, textos, referências diversas, decupagens, linhas de construção narrativa, informações sobre locações e orçamento, registros de captação de som direto etc., como esboços de roteiro pensados desde o início em interação com vários outros elementos da composição do filme.

Além desses materiais (filme, roteiro, carta-dissertação, gravações de conversas e perguntas pontuais), também algumas entrevistas publicadas em sites, jornais e revistas, que estão referenciadas ao longo do texto, compõe o acervo de pesquisa do processo de criação de *António um dois três* que alimenta este estudo.

As várias dimensões possíveis do roteiro de *António um dois três* (2017), a prática da construção do roteiro em tempo real, no diálogo com a dança contemporânea, e a relação entre criação e acaso no roteiro, diante da escolha por manter as engrenagens à mostra e por acalantar o filme, são o foco de discussão de **O roteiro acalantado**.

## Dimensões do roteiro

Na carta-dissertação *António zero*, que acompanha o filme *António um dois três* na conclusão do mestrado de Leonardo Mouramateus em Arte Multimédia na Universidade de Lisboa, o cineasta comenta sobre o que o leva a fazer filmes. Ele cita, no primeiro capítulo da carta-dissertação, intitulado “Um lugar entre as árvores”, o seguinte poema de Roberto Bolaño do livro *La universidad desconocida*:

La violencia es como la poesía, no se corrige.  
No puedes cambiar el viaje de una navaja  
ni la imagen del atardecer imperfecto para siempre

Entre estos árboles que he inventado  
y que no son árboles  
estoy yo. (Bolaño, 2007, p. 88)

Mouramateus conta se reconhecer na prática da poesia de Bolaño, que, conforme afirma sobre o escritor, “apesar de ser cético sobre a falsidade dos objetos que cria ao produzir poesia, encontra um lugar no mundo, e declara a possibilidade de existência em meio às árvores que ele mesmo inventara” (2016, p. 10). Mouramateus destaca no diálogo com as práticas de Bolaño que “A poesia não é capaz de mudar absolutamente nada, mas pode criar e recriar mundos, instaurando uma possibilidade de existência que a violência ou o tempo são incapazes de destruir, ainda que provisoriamente” (2016, p. 10). Este modo de existência pela criação de mundos possíveis pela poesia e pelo fazer artístico se reflete também em Mouramateus nas práticas de *António um dois três*, nos meios pelos quais fazer o filme existir, do tema à forma, passando pelos modos de produção, e o quanto essas escolhas são também políticas, conforme comenta:

*António Um Dois Três*, em seu conteúdo e forma, tenta justamente fazer este exercício, isto é, a partir da inevitabilidade dos fatos, pensar em como o ato de criação é capaz de recompor a realidade. No meu caso, enquanto realizador, reconstruir a partir dos mesmos elementos três histórias que possuem uma pequena linearidade, mas que podem ser vistas como episódios distintos; no caso do personagem António, superar o fantasma da ex-namorada, mas também conseguir viver em Lisboa

sem dinheiro, relacionar-se com o amigo em crise, apaixonar-se uma segunda vez... E a isso, a essa reconstrução sucessiva de realidades, pode ser dado um sentido subjetivo, mas também político. (Mouramateus, 2016, p. 11).

O cineasta comenta, em meio aos próprios questionamentos políticos sobre a sua prática, as dúvidas que o perseguiram ao escolher trabalhar com histórias que pareciam demasiado simples e o porquê de contar exatamente essas histórias: “Durante boa parte da concepção de *António um dois três* me perguntei sobre como ser fiel às angústias das diversas crises da atualidade. Qual era o sentido de fazer um filme com um modo de encenação bastante transparente.” (2016, p. 41). Por que deixar à mostra as “árboles que he inventado / y que no son árboles”, e que Bolaño afirma em seu poema “soy yo”?

Como um artista que mora em seu invento, pode construir um filme, mas também um lugar onde habitar, uma prática em que viver?

Ele continua e fala sobre ter se questionado se a história de António não seria só mais uma história centrada em um indivíduo com angústias egoístas: “Me perguntei se aquela seria só mais uma história centrada num indivíduo, com angústias um bocado egoístas” (2016, 41). E comenta sobre como o contato com os amigos e com a equipe do filme o ajudou a perceber que aquela história não era só dele ou de António, que exatamente por ser construída por todos, ecoava de várias singularidades colhidas das histórias dos amigos e da própria equipe.

O que o fez perceber que nenhuma história era simples demais para não ser contada e que são essas, exatamente as mais simples, que precisam também ser contadas, ir à tela, serem registradas em suas pequenas existências. Um registro do tempo, do que foi capaz de se fazer existir, do que foi captado da matéria que estava lá e que durou, apesar das tesouras e das pedras:

Ao estar em contato com meus amigos, com as pessoas que fizeram o filme, percebia imediatamente que essas histórias deviam ser contadas, porque essa história não era só minha ou de António. Redescobria que nenhuma história era simples o suficiente para não ser contada, ou banal o suficiente para não ser política, e serena o suficiente para não ser urgente, e que sobretudo são as histórias pequenas as

que têm maior dificuldade de serem encenadas, porque ninguém parece ver nelas matéria suficiente para algo de 95 minutos de duração. (Mouramateus, 2016, p. 41)

Mouramateus identifica uma urgência em seu modo de produção desde os primeiros curtas. Filmes urgentes que queriam ser pintados frescos na tela, com a juventude do que ali existia:

a maneira como aqueles filmes eram produzidos, com câmeras fotográficas e com atores que eram amigos que também eram atores não era a única possibilidade de fazer estes filmes – eu poderia esperar e aplicar em editais as histórias que tinha em mente –, mas a urgência destas histórias exigia também uma urgência dos meios de produção, e nesse ponto dramaturgia e produção se uniam. (Mouramateus, 2017, p. 23).

Ele desenvolve com a equipe um modo de produção que é também um modo de inventar, junto com a matéria dramática, as regras do jogo que vai compor *António um dois três* que, a princípio, seria um trio de curtas-metragens: “A primeira proposta oferecida a Miguel Ribeiro, produtor do filme, era construir sem orçamento, a quatro mãos, três curtas-metragens com um mesmo personagem, tendo como inspiração as comédias de Chaplin ou Tati” (2017, p. 24).

“O primeiro argumento de um filme é o seu orçamento”. A frase atribuída a Gustavo Dahl abre o quinto capítulo da carta-dissertação de Leonardo Mouramateus, que tem como título “Sorte no jogo”.

A alusão ao jogo enquanto motor e ferramenta de criação é uma fala recorrente do cineasta. No texto do e-mail em que Mouramateus encaminhou o roteiro do filme para estudo, ele advertiu que o que estava a enviar não se tratava na verdade de um roteiro propriamente, mas uma compilação dos textos das três partes de *António...* que foram escritos junto com os atores e a equipe, especialmente nos ensaios. E que, para ele, não existia roteiro [nos termos convencionais], mas um jogo: “Eu não tinha a história toda, e mesmo o que te mando passou por muitas modificações no processo, pois até mesmo o trabalho com os atores de transformar as palavras do português brasileiro para o português de Portugal era algo decisivo no rumo do filme. [...] Não existe roteiro, existe jogo (2019).

Cineastas como o inglês Mike Leigh e o português João Canijo são conhecidos por seus trabalhos de escrita de roteiro junto aos processos de ensaio e de construção e testagem simultânea de cenas com os atores.

Mike Leigh afirma em entrevista ao Independent Film Festival de 2010, que olhar para os atores tridimensionalmente, para além do personagem que estão a fazer, é o que contribui para a verdade cênica tão característica da construção dos seus personagens: “Meu trabalho, meu instinto, minha missão é olhar para as pessoas tridimensionalmente. Eles [os atores] não são apenas os personagens deste filme” (2010).

João Canijo, por sua vez, em debate no Festival Guiões 2019, ao comentar o processo de criação de *Sangue do meu sangue* (2011), destaca como a escrita do roteiro baseou-se desde o começo no que era vivido no ensaio com as atrizes: “O que eu faço é [o seguinte]: eu filmo todas as sessões e, depois, transcrevo o que foi filmado e, a partir daí, vai nascendo o guião. Até chegar ao momento em que tenho um guião completo e aí improviso todo ele. E, desse improviso, é que saem os diálogos finais do filme” (2019). O registro desse processo gerou o documentário *Trabalho de atriz, trabalho de actor* (2011).

Canijo, no entanto, destaca, neste mesmo debate no Festival de Guiões 2019, que não inventou este processo e que muitos dramaturgos no teatro o utilizam de diferentes formas para a escritura de suas peças, entre eles, o mais famoso deles, William Shakespeare. Contam alguns biógrafos, como o professor da Unicamp e diretor do Instituto Shakespeare Brasil, Ronaldo Marina, que defende em sua tese *O oceano Shakespeare: uma (auto)biografia* que “o ator é o verdadeiro herdeiro da obra shakespeareana, pois é com ele e para ele que ela foi escrita” (2018, p. 109). Ele conta ainda que, por ter sido também ator e não um poeta universitário, os “university wits” como eram chamados os escritores para teatro da época, Shakespeare utilizava os ensaios com os atores da companhia para escrever os textos que ficaram clássicos pela profundidade humana que alcançaram com a prática de escrita próxima aos atores.

James Shapiro, no livro *1599 – Um ano na vida de William Shakespeare*, destaca nos originais das peças de Shakespeare vários momentos em que o dramaturgo

confunde os nomes dos personagens com os dos atores, o que demonstra a intensa relação entre os processos de transformação dos escritos e a presença dos atores: “Shakespeare ocasionalmente se esquecia de diferenciar entre o ator e o personagem. [...] Muito mais provável é que Shakespeare, como se vê em muitos desses rascunhos, não conseguiu pensar em Will Kemp senão como Will Kemp, qualquer que fosse o papel que desempenhasse” (2011, p. 65), dada a estreita relação com os atores enquanto escrevia o texto das peças. Práticas semelhantes acontecem aos cineastas que trouxemos como exemplo (Mike Leigh e João Canijo) e Leonardo Mouramateus. Todos cineastas com estreita relação com o teatro.

Na carta-dissertação *António zero*, Mouramateus conta que um dos primeiros impulsos de criar o filme veio de uma fotografia postada pela amiga Carolina Thadeu (atriz que faz Sara no filme) no Instagram. Era a primeira vez que via Mauro Soares (o ator de *António um dois três*). Estava deitado ao lado de um cão (ver Figura 16): “A primeira vez que vi Mauro Soares foi numa fotografia: deitados num piso de madeira, um garoto e um cachorro olham-se nos olhos. O garoto sorri; o cachorro, quem sabe” (2017, p. 15). Ele continua e diz que não sabe exatamente o que o atraiu na foto:

Não consigo ser preciso no que me atraiu na fotografia, que foi tirada por uma amiga, Carolina Thadeu, que atua como Sara em *António um dois três*. Sua ternura? Certa paz e bom-humor? A beleza da composição e dos animais enquadrados? O olhar trocado entre cão e humano? Ou, na verdade, todas as possibilidades que surgem de um enquadramento, de uma fotografia que anuncia tudo o que poderia um filme? (Mouramateus, 2017, p. 16)

A foto é mais um dos muitos acasos do filme – o acaso é uma das matérias da criação da narrativa de *António...* (como veremos em *Criar com o acaso*) assim como as interações com os atores. Esta foi a primeira “interação” de Mouramateus com o ator Mauro Soares e um dos germens da vontade de fazer o filme, como ele conta, que veio do que suscitou o corpo do ator nesta cena caseira, documentada em uma rede social, uma das primeiras matérias da criação do filme:

Cheguei até esta foto devido a um acaso muito semelhante aos muitos que surgem no filme. E essa imagem resistiu a tal ponto que gerou um desejo, e depois um

impulso. Desejo de encenar aquela presença numa narrativa. Transformar afeto em obra. Imagem em Cinema. Tentei revivê-la nos momentos finais de *António um dois três*, contextualizando-a numa cena inspirada pela mansidão e pela diversão da fotografia tirada por Carolina. Pus em cena algo que aquele corpo me inspira, com a intenção de que essa minha sensação se reconstruísse nos espectadores que irão assistir à cena posta. É justamente esta mise-en-scène que faz a ponte, no cinema, entre a criação de um mundo e a presença de um ator. (Mouramateus, 2017, p. 16).

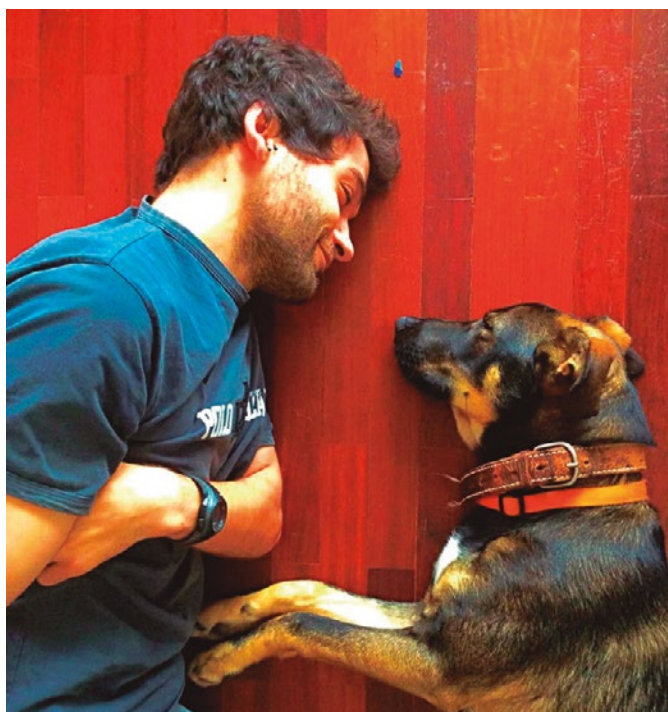


Figura 16

Mauro Soares e o cão Hegas. Primeiro “contato” de Leonardo Mouramateus com a coleção gestual do ator Mauro Soares que viria a ser a matéria de composição para o personagem António em *António um dois três*. Fotografia postada no Instagram por Carolina Thadeu.

Fonte: *António zero*, 2017.



**Figura 17**

Frame de uma das cenas finais do filme *Antônio um dois três*. Este é o ponto de vista da personagem Débora, que olha Antônio deitado na grama com a cachorra Gata.

Fonte: *Antônio um dois três*, 2017.

Sobre a importância da relação com os atores desde o começo, como fundamento para a criação do roteiro do filme, Mouramateus afirma que “Havia desde então a convicção de que o filme precisava não só de um intérprete; um ator capaz de falar e mover-se pelas intenções evocadas num guião (já que não havia à partida um guião). Havia, na verdade, a convicção no caminho inverso ao processo natural de escolha de elenco” (2017, p. 15). Assim, a matéria para a criação da narrativa vinha de algo que os corpos, gestos e histórias dos atores propunham. Mouramateus, neste contexto, era um apanhador de gestos para a composição do filme:

Gostava de me sentir convocado por um modo de falar, um modo de se mover, para que então surgisse um filme. Antes de haver um roteiro, antes mesmo de haver uma história, existia uma convicção de que este filme, à maneira como estava sendo elaborado, deveria ter como ponto de partida uma pessoa. Eu, enquanto diretor, poderia oferecer a essa pessoa, esse ser movente cheio de pensamentos sobre si e sobre o mundo, possibilidades de estar em cena. Teria de pô-lo em ação. Minha função era a de ser um calígrafo; já o ator seria a própria matéria escrita. (Mouramateus, 2017, p. 15).

Diante desse modo de construção, o personagem António se transformar ao longo do filme, também, em um ator parecia ser um processo quase natural, como continua Mouramateus:

No caso de *António um dois três*, é no corpo mesmo do ator que isso acontece. Explicando de outra maneira: se minha obsessão pelo filme é no modo como o corpo do ator cria histórias e desenvolve, a partir da ação, uma ou diferentes versões de um mesmo personagem, eu deveria fazer com que, no filme, o personagem se transformasse justamente num ator. O filme *António um dois três* aponta, assim, para uma dobra sobre si mesmo. Uma fita de Moebius. (Mouramateus, 2017, p. 17).

No texto do e-mail em que Mouramateus encaminhou o roteiro do filme, ele colocou também várias aspas no termo “roteiro” e destacou que o que tinha ali era na verdade um documento que precisou ser entregue à Ancine para registro do filme, e que foi feito da soma do que foi produzido de material escrito em cada uma das três partes de *António...*, que teve cada parte escrita, gravada e editada individualmente com um intervalo de aproximadamente seis meses entre cada uma.

Segue aqui um documento que mandei para a Ancine em que compilei a versão mais ou menos final dos textos do *António um dois três*, para que pudéssemos registrar o filme burocraticamente. Coloquei muitas aspas no “roteiro” porque minha cinefilia nasceu em paralelo ao meu encontro com o teatro, com a dança, com meu amor pela literatura... minha ideia de escrever para um filme vai mesmo contra a lógica roteirista. (Mouramateus, 2019).

A produção do filme em três partes, assim como a construção simultânea de produção, roteiro e direção, constituem uma estratégia de se fazer existir com as matérias de que dispõe: “Nos meus filmes de curta-metragem o meio de produção é matéria para a dramaturgia, e vice e versa. Não é à toa que em *António um dois três* a produção, o roteiro e as escolhas de encenação não tenham se dado de maneira separada, nem mesmo paralela, mas sim misturada” (2017, p. 24). Além disso, é também um posicionamento político diante dos meios de produção.

O cinema enquanto fenômeno midiático nasceu na esteira da revolução industrial. Como vimos no primeiro capítulo, a história do roteiro está intimamente

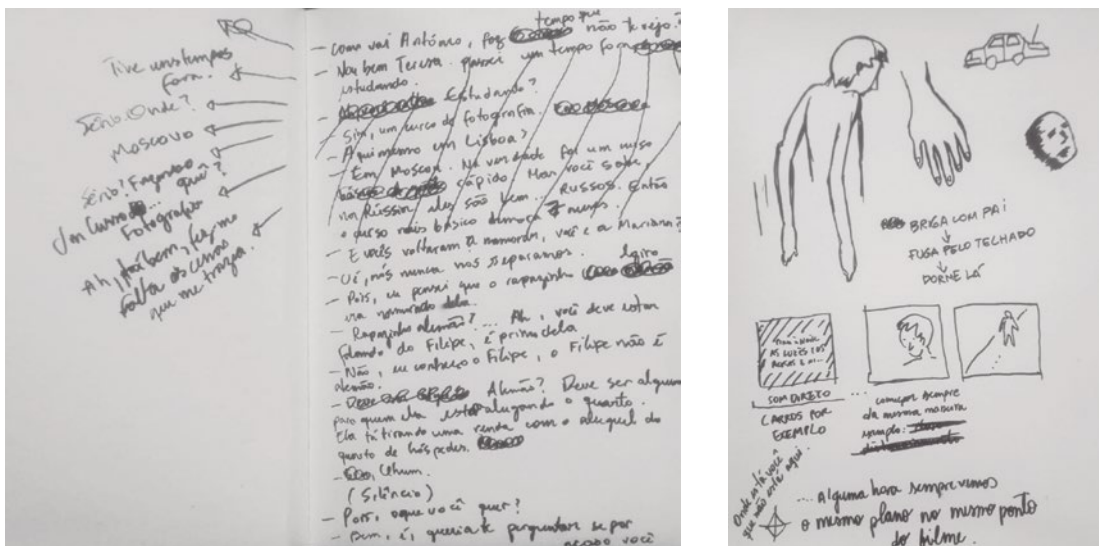
ligada à divisão das equipes de cinema em departamentos e à concentração do pensamento do roteiro aos momentos de pré-filmagem.

No entanto, o que percebemos nos cineastas estudados até aqui foi um intenso trabalho com o roteiro que se intensifica na experiência com as equipes ao longo da produção dos filmes. Talvez pudéssemos falar em um roteiro “em sentido expandido ou dilatado”, mas, para isso, teríamos que partir do princípio de que o trabalho do roteiro seria mesmo restrito a apenas uma parte do processo de criação do filme e não a ele todo, o que de fato não é o que acreditamos. O que vimos acontecer nos processos de criação de Eliane Caffé e Anna Muylaert, desse desdobrar ativo da reflexão do roteiro por toda a equipe e por todo o processo de criação do filme, vemos se intensificar nas práticas de Leonardo Mouramateus.

Muylaert fala, por exemplo, em entrevista ao *Encontro de Cinema* (2013) de uma necessidade de separar lados da cabeça para escrever e para dirigir (“eu acho que são lados da cabeça diferentes”), embora aposte nas potencialidades criadoras de um lado para traduzir e libertar o outro, e afirma se sentir mais livre para improvisar e recriar em *set*, no trabalho com as equipes (fotografia, arte, som, montagem...) e com os atores, exatamente pelos trabalhos de reflexão desenvolvidos longamente nos processos de escrita e reescrita do roteiro e que se estende ao longo de toda a criação do filme, Mouramateus também vive este processo de tradução e recriação intensamente, mas desde os primeiros esboços de cena do roteiro (como é possível ver em alguns esboços de roteiro – figuras 18 e 19) que, segundo ele, diferentemente do modo de trabalho de Muylaert, nascem juntos (corpos, diálogos, cores, movimentos de câmera, músicas, sons, encenações...):

Para cada uma das partes eu compunha, com ajuda de Mauro, Miguel, Aline... e do restante da equipe, um conjunto de diálogos, locações, ideias de quadros, cortes, trilha sonora, em resumo, o conjunto de elementos que compunha cada curta-metragem, à medida que eles apareciam. [...] O processo de escrita era baseado mais na disponibilidade dos atores, das locações, nas possibilidades e impossibilidades que acabavam por nutrir aquilo que a gente estava vivendo. O filme sobrevivia nessa corda-bamba, tudo que aparentava ser um erro e impossibilidade a gente precisava

aceitar como um acerto e uma decisão. Fazer um filme com o que está lá. Acreditar que as coisas que lá estão são filme. [...] Tudo isso nascia em sobreposição, como um quebra-cabeça, sem sensações de Eureka! (Mouramateus, 2020).



Figuras 18 e 19

Registros do caderno de Leonardo Mouramateus durante o processo de criação de *Antônio um dois três*. É possível perceber nestes registros o enlace do pensamento diante das várias camadas e ferramentas (diálogos, corpos, enquadramentos, elipses, sons...) de composição da narrativa do filme.

Fonte: cedidos pelo autor.

Em *O narrador contemporâneo*, artigo do dramaturgo Luís Alberto de Abreu, parceiro de Eliane Caffé, que trouxemos ao estudar o roteiro de *Era o Hotel Cambridge*, ao alinhar-se às críticas de Walter Benjamin à sociedade industrial no contexto do recrudescimento da figura do narrador como aquele que capaz de religar as existências individuais à experiência humana coletiva como algo a ser partilhado, Abreu aponta para um paradoxo que surgiu com a recente popularização dos meios de produção do cinema: a possibilidade de se apropriar, ainda que com bastante limitações, das regras do jogo da produção.

A tecnologia digital tem barateado imensamente os equipamentos necessários à produção de obras audiovisuais, a ponto de ser forçoso perguntar: estão surgin-

do condições objetivas para o artista retomar sua antiga condição de produtor? Pequenos grupos, formados por afinidades, podem se organizar e produzir, com força considerável, obras ao largo da indústria cultural? Aparentemente sim, embora imensas dificuldades devam ser ainda transpostas. A principal delas é retirar a figura do narrador do ostracismo a que foi relegado na sociedade industrial. Pouco resolveria se o artista recuperasse a qualidade de produtor e distribuidor de sua própria obra apenas para brigar por uma fatia do mercado. O caminho que se aponta no horizonte seria a restauração do narrador. (De Abreu, 2013, p. 198).

O narrador contemporâneo, segundo Luís Alberto de Abreu, seria aquele capaz de transmitir as experiências contemporâneas do ser humano, de religá-lo às experiências coletivas, ao mesmo tempo em que é capaz de despertar a imaginação dos espectadores para a criação conjunta. Para Abreu, é antes de tudo uma questão de partilha e construção de experiências coletivas, agregadoras, religadoras, como aquelas dos agricultores e artesãos, como outrora feita pelo narrador de Walter Benjamin, mas trazidos para os tecidos e ligas da contemporaneidade.

É parte do que têm feito alguns cineastas brasileiros e de diversas partes do mundo que, com as ferramentas de que dispõem hoje no contexto do cinema digital, têm buscado se religar aos outros pela experiência humana do cinema; e, principalmente, estão em ação, e não à espera de uma convocação da indústria para criar. Ativaram uma das características que Luís Alberto de Abreu também associa às potencialidades do narrador contemporâneo: “re-ativar, trazer de volta ao mundo presente, as forças da origem das coisas” (2013, p. 202).

No ensaio “Por um cinema pós-industrial: notas para um debate”, publicado na revista *Cinética* em 2011, Cezar Migliorin fala do que poderíamos chamar de um cinema pós-industrial, um cinema marcado pela diversidade de ferramentas de produção em detrimento de um cinema industrial em que a indústria seria a principal detentora das ferramentas de produção. Migliorin aponta para o que identifica na contemporaneidade como “abundância” de ferramentas para a composição de filmes, diferentemente do cinema industrial que, segundo ele, pauta-se principalmente na “escassez” da ferramenta, que apenas poucos detém.

Quanto mais fecunda a produção de cinema de um país ou de uma época, mais modos possíveis de se fazer cinema encontraremos em atividade, por isso é tão importante a diversidade e a existência de políticas culturais de produção e distribuição que estimulem a diversidade de cinemas. O Brasil da última década foi um forte exemplo desta variedade em filmes e modos de produção.

Marcelo Ikeda publicou, em 2012, o artigo *O “novíssimo cinema brasileiro”: sinais de uma renovação* na revista *Cinémas d’Amérique Latine*, ano em que Mouramateus ganhou o prêmio de melhor curta-metragem no Cinema du Réel em Paris, filme realizado enquanto ainda estava no segundo ano da primeira turma do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Ceará. Neste artigo, Ikeda comenta o contexto de efervescência que emergia no cinema brasileiro e que era também o contexto vivido por Mouramateus no início de suas produções:

Em contraposição ao modelo dos polos de produção – grandes centros que concentram uma infraestrutura cinematográfica robusta, baseada em estúdios de produção –, a acessibilidade das tecnologias digitais apontou para um modo de produção baseado em redes, em que pequenos nódulos de produção são interligados através de relações fluidas. Existe, portanto, uma multiplicação de pequenos átomos de produção, gerando uma descentralização dos processos de produção. Enquanto os polos se baseiam numa concentração geográfica, que geraria economias de escala e de escopo (Hollywood, Vera Cruz, Projac), as redes se estabelecem através de relações dinâmicas, de baixo custo e alta flexibilidade. Reduzindo enormemente os custos fixos, este modelo alternativo de produção se estrutura através da circulação dessas obras, possibilitada especialmente pela internet (youtube, vimeo) e pelos circuitos de difusão não-comerciais (cineclubes, festivais, itinerâncias). Diferentemente das bases de um cinema industrial, voltado para os segmentos de mercado tradicionais e com uma estrutura de produção rígida e basicamente fabril, surgia um cinema pós-industrial, cujo mote é a flexibilidade e o dinamismo, apoiado nas redes da internet. Dessa forma, no Brasil tem recebido destaque um conjunto de realizadores, chamados pela nova crítica de “novíssimo cinema brasileiro”. (Ikeda, 2012).

Mouramateus traz no capítulo 5 de *Antônio zero*, intitulado “No caminho dos cães”, ao falar do contexto de produção em que desenvolve *Antônio um dois*

três e a maior parte dos seus curtas-metragens, a maioria deles sem editais de financiamento, alguns comentários acerca da produção contemporânea, entre eles a possibilidade de tentar fazer um cinema para além das limitações financeiras colocadas pelo cinema de grandes equipes e de escala industrial, ainda com forte reminiscência da esteira industrial de onde surgiu.

Ele destaca, no entanto, que buscar um cinema por outras vias não significa fazer um cinema amador, menor ou com menos potencial narrativo ou dramaturgico, pelo contrário, é exatamente a consciência da relação entre dramaturgia e modo de produção que o faz criar os filmes que cria: “um modo ‘franciscano’ de produzir não é de modo algum obstáculo para sua arquitetura fílmica. É, antes, justamente o contrário” (2017, p. 21).

Foi exatamente a relação entre matéria dramaturgica e modo de produção que fez, por exemplo, *António...* se desenvolver em uma dramaturgia em três partes, que facilitou enormemente a disponibilidade da equipe, toda ela voluntária, para a produção do filme em três momentos temporalmente diferentes, entre os anos de 2014, 2015 e 2016, no que poderíamos chamar de uma história acalantada (e recriada a cada vez) ao longo destes três anos.

A motivação para essa proposta vinha, entre outras questões, do fato de o filme ser parte do trabalho de mestrado de Mouramateus: “A estrutura de produção criada, com segmentos filmados a cada seis meses, tinha como mote desenvolver cada uma das peças num dos semestres do mestrado, a fim de discutir e reestruturar o projeto a partir daquilo que já tínhamos” (2017, p. 24).

Antes de tudo, havia o modo de produção, havia as condições de trabalho. Pois, como explica Mouramateus, “facilitaria para a equipe técnica termos poucos e concentrados dias de trabalho a cada seis meses, pois essa equipe, toda voluntária, poderia organizar-se em seus outros afazeres” (2017, p. 24).

O arranjo do modo de produção passou a reger também a dramaturgia do filme, diretamente, como matéria da criação e da composição de situações e personagens, como comenta Mouramateus:

Assim como no filme muda-se de casa, vai-se morar no porão de teatro e canta-se na rua por algumas moedas, movidos pela insistência e pelo desejo do presente. António, o personagem, era um tipo de espírito jovem um tanto selvagem que estava presente na alma da equipe; em Aline Belfort, que vinha da Rússia com seu equipamento de filmagem para gravarmos o filme, ou em Deborah Viegas, que vinha do Brasil para fingir ser Débora, uma garota que durante o filme inteiro está em processo de mudança, indo ou voltando. (Mouramateus, 2017, p. 24).

O encaminhamento daquela ideia inicial de três curtas-metragens passou a ir em direção à produção de um longa-metragem tripartido com dobras sobre si mesmo, com base na experiência da produção da parte anterior e naquilo que havia disponível para compor a parte seguinte: “Após a filmagem e montagem do primeiro segmento, decidiu-se que o filme já não seria feito por curtas-metragens independentes, mas um filme de longa-metragem tripartido, por se aproximar de maneira mais generosa da poética que buscávamos, de dobras possíveis, realidades paralelas, nunca legitimando nenhuma delas como verdadeira” (2017, p. 24).

Isso permitiu que a dramaturgia do filme refletisse o que era a produção do próprio filme, que se reunia a cada seis meses para pensá-lo, e em que as decisões sobre as partes seguintes eram tomadas com base no trabalho com as partes anteriores:

Isso nos aproximava dramaturgicamente daquilo que era o próprio filme, uma reestruturação a cada seis meses das peças que tínhamos. Um bom exemplo disso é o uso dos espaços no filme, como no caso do apartamento de Mariana, que mudou nas três partes do filme. Em termos de produção, mudou porque não conseguimos emprestado o mesmo local a partir do segundo segmento; em termos dramáticos, mudou por ser uma boa maneira de demonstrar como António não consegue reconhecer direito o local após voltar à casa da ex-namorada depois de meses sem estar ali. (Mouramateus, 2017, pp. 24-25).

Não teríamos *António um dois três* como é, teríamos outro, se não fossem as questões dramáticas colocadas por seu modo de produção.

Além disso, é também a relação entre dramaturgia e modo de produção que faz o cineasta buscar por um modo de encenação tão aparente, como um

modo de ser sincero com os seus próprios recursos e o projeto poético e ético que conduz o filme. É uma das tantas dimensões do roteiro com que Mouramateus trabalha e foi o que o lançou em busca de uma atenção maior ao tempo real e o apreço pela ferramenta de Composição em Tempo Real, conforme proposta pelo bailarino e coreógrafo João Fiadeiro, e que, como conta Mouramateus em diversos momentos e como veremos mais adiante, está no cerne de sua própria composição e, embora seja uma prática muito utilizada na dança contemporânea, pode ser utilizada em diversos campos, entre eles o cinema.

É sobre a Composição em Tempo Real e a sua importância para o modo de trabalho e as práticas de roteiro de Leonardo Mouramateus em *António um dois três* que comentaremos no tópico a seguir.

## Roteiro em tempo real

A coreógrafa e teórica da dança Thereza Rocha em seus estudos sobre a dança contemporânea destaca o que chama de “(des)ontologia” da dança contemporânea, a capacidade da dança contemporânea a não pertencer a um nicho pré-estabelecido, não ter um único berço ou origem, e, pelo contrário, ser a diversidade de origens uma das suas principais marcas.

Se a dança é contemporânea é porque ela deambula na direção da véspera de sua origem para abrir a fechadura que lhe põe o conceito. Sair do jogo dos pressupostos que diz: *Sabemos o que é dança. Dancemos a partir daí*, para dizer: *A dança não se sabe. A dança não se sabe nunca. Voltemos sempre aí*. Esta é a única condição do dançar imediatamente agora. Condição também honesta de qualquer pensamento crítico a seu respeito. (Rocha, 2010, p. 5)

Esse pensamento de Thereza Rocha, de não trazer conceitos a priori, não negligencia a história e a tradição, mas navega nela sem determinar o futuro. É também o que tentamos fazer aqui enquanto estudo acadêmico e construção de teoria em arte, e é também o modo de agir de alguns artistas, como é o caso de João Fiadeiro e a sua proposta de Composição em Tempo Real.

João Fiadeiro, em entrevista ao *CoffeePaste* em 2015, conta sobre quando iniciou os estudos na dança contemporânea e como, no princípio, acreditava que a improvisação livre seria o seu passaporte para o desejo de não estar atrelado a uma lógica de hierarquia entre coreógrafo e bailarino: “eu vivi todos os anos 90 a pensar que a improvisação seria a minha salvação, porque finalmente não estava preso a rigidez de um só coreógrafo, em uma lógica mais vertical, e que agora eu ia ser livre” (2015).

Ele conta, no entanto, que percebeu que esta aparente liberdade também era ela erguida por forças de poder que eram capazes de aprisionar, ainda que inconscientemente, o seu corpo em automatizações:

No ato de improvisação e em estudo para encontrar matéria de composição dramática, eu verificava que a ideia de liberdade associada à improvisação, a ideia de porque improviso sou livre estava muito longe de ser verdade, e eu identificava isso no meu próprio corpo, nem era preciso olhar para os outros. Eu percebi que havia um conjunto de hábitos, que havia uma estrutura de poder, digamos, no modo como eu percecionava o real, que me fazia ter reações às coisas, não digo que sempre da mesma maneira, mas baseadas e sustentadas sempre nos mesmos gêneros de leitura ou de interpretação da realidade. (Fiadeiro, 2015).

E passou a perceber que talvez este tipo de improvisação não fosse o modo de seu corpo ser realmente livre.

Quando percebo isso, é um choque, mas depois vou mais ao fundo e percebo que esta estrutura de poder – que todos nós carregamos, que tem a ver com os nossos hábitos, com os nossos medos, com o modo como tendemos a repetir aquilo que já conhecemos – pode ser desativada, mas é preciso trabalhar para isso. Ou seja, deixar uma pessoa livre não é a melhor maneira – livre sem que ela própria construa restrições e limites de relação com os seus próprios impulsos, vontades e desejos – não é a melhor forma de desativar essa estrutura de poder. (Fiadeiro, 2015).

Em busca de aprender a desarmar essas pequenas estruturas de poder, que junto a outras, governam os nossos corpos, ele foi desenvolvendo e aperfeiçoando aquilo que passou a chamar de *Composição em Tempo Real*.

Leonardo Mouramateus apresenta da seguinte maneira o diálogo que estabelece com a ferramenta de composição de João Fiadeiro levada para as suas práticas com o cinema:

João Fiadeiro, que interpreta o pai do António, é um dos artistas que mais me influencia. Seu método de composição nasce dentro da linguagem da dança, da performance, mas pode ser trabalhado em vários âmbitos. Algumas noções caras ao método do João, como suficiência, e a ideia de um jogo cujas regras são construídas à medida em que se joga, são influências diretas. (Mouramateus, 2019).

Mouramateus teve contato com a ferramenta teórico-prática de improvisação da Composição em Tempo Real ainda em Fortaleza, com os amigos do teatro e da dança, antes de entrar para a faculdade de cinema, e que lá, assim como o diálogo com o teatro e a dança se intensificou e esteve presente desde os seus primeiros trabalhos, também a ferramenta estava presente, principalmente como um ímpeto de estar atento ao entorno e tornar a criação possível a partir dos materiais a mão. Foi um importante motor para o seu modo de produção mesmo em uma arte como o cinema, intensamente cruzada pela divisão de trabalho industrial. Talvez por isso um dos principais objetivos de Mouramateus em suas produções seja exatamente buscar outras articulações que não as herdadas do modelo industrial.

Em resposta a uma das entrevistas informais enviadas a Mouramateus – a medida que as dúvidas surgiam, eu enviava algumas perguntas para entender melhor – ele respondeu o seguinte sobre a contribuição da ferramenta de João Fiadeiro para as suas práticas no cinema:

Teve uma grande importância para mim porque ela tem uma afinidade muito grande com as coisas que eu (e meus amigos Daniel Pizamiglio e Andréia Pires) pensava aos 19 anos, no contexto que era trabalhar com artes performativas numa cidade precária como Fortaleza. Fazer com o que se tem. Fazer *a partir* do que se tem. Estava ali toda uma ideia anti acadêmica, anti industrial, anti autoria, anti departamento, anti roteiro, anti edital, um ideal bem punk de construção em coletivo. Uma ideia que já estava na gente mas que a gente não sabia como usar. Ou pelo menos era assim que eu lia tudo. Isso foi bem apaixonante. E no fundo, enquanto ferramenta, o

método não era uma crença, um manual, era um instrumento, era mais uma maneira de organizar o caos dos estímulos que aos montes me vinham, desorganizados. Daí que eu consigo ver, de maneira bem implícita, a influência dessa ferramenta, dessa ética, desde a ideia inicial até a montagem, passando pela produção, dos filmes que fui fazendo desde os 19 anos. (Mouramateus, 2020).

Ele conta que o que chamou a atenção para a prática da Composição em Tempo Real foi exatamente o trabalho de composição diante do que se tem, com a matéria do acontecimento, dos pequenos gestos e decisões que geram a cena, no que João Fiadeiro (2013) chama de “ética da suficiência”, que tem o acontecimento como ponto de partida, e não um sujeito isolado: uma ética que cria condições para que o processo se encontre a partir do acontecimento. Uma ferramenta que, como comenta Mouramateus, é sobre fazer algo surgir do que ali já existe:

É menos sobre ideias e mais sobre como fazer algo surgir (um performance, um espetáculo de dança, um filme) a partir daquilo que ali está. Estar mais aberto, dar mais atenção, reconhecer as condições iniciais, elaborar hipóteses e insistir, alimentar, aquilo que ali está. E isso não serve só para peças ou para filme, serve para a vida. (Mouramateus, 2020).

Fiadeiro apresenta da seguinte maneira a ferramenta teórico-prática de improvisação da Composição em Tempo Real:

Esse termo – “composição em tempo real” – traduz exatamente o que se propõe a fazer: pinçar a decisão a partir de uma perspectiva organizada e composta, mas em confronto com o tempo real, o tempo presente – isto é, são dois princípios que se anulam ou que se contrapõem. A composição pressupõe um olhar de fora, um suspender prévio, e o tempo real impede esse olhar de fora, esse saber prévio. Nessa tensão que se cria entre essas duas forças, dá-se o gesto – que chamo de Composição em Tempo Real. (Fiadeiro, 2020).

O fascínio pela liberdade de escolha, pelo ato de escolher em si, também é um dos motores da construção de personagem em Mouramateus, conforme ele mesmo conta em entrevista ao *Papo de Cinema* em 2019, sobre ser atraído por personagens que trazem em si a verve da ação, de serem capazes de tomar

escolhas, ainda que ruins, e que não sejam só marionetes, “que consiga ir além de ser um pacote de traumas e desejos” (2019).

Não me instigam os personagens construídos como se tivessem características de RPG. Minha vontade é viver junto com as pessoas, com aquilo visto, as paisagens, algo que vai de maneira irresponsável fluindo no filme. É muito maior do que reduzir a vida a uma ação ou a uma reação, do que focar somente em desafios e derrotas. Nada disso me interessa. O António ri desse jeito desbragado e as figuras são meio imaturas porque nelas o que me alimenta é o poder de decisão, mesmo sabendo que não necessariamente serão as melhores escolhas. A paixão consegue fazer com que ele tome caminhos ruins e isso me interessa. Ele tem poder de decisão. (Mouramateus, 2019).

A característica de estar em busca e de tentar tomar as próprias decisões é também o que o fascina nas pessoas e nos personagens e, por consequência, estão sempre presentes em seus filmes, muitas vezes responsável pelo ar de juventude que muitos reconhecem entre as temáticas dos filmes de Mouramateus (por exemplo, Pablo Gonçalo na *Cinética*, 2018; Denilson Lopes na *Teorema*, 2019), não só nos personagens, mas também no espírito do filme. O que vem reforçar os pontos de contato entre as temáticas e a abordagem da dramaturgia de Mouramateus e o projeto ético que acompanha suas escolhas de composição e modos de trabalho, de que já falamos. De fato, esta é a matéria de composição de Mouramateus, um jovem cineasta brasileiro nascido em 1991 em Fortaleza, ao realizar *António um dois três* com os amigos, entre Brasil e Portugal, com orçamento extremamente baixo, entre os anos de 2014, 2015 e 2016, com então 23, 24 e 25 anos.

Ao observar a relação entre dramaturgia e modo de produção em Mouramateus e tentar pensar o que seria compor o roteiro em tempo real, abre-se mais claramente aquilo o que observamos na prática de roteiro de vários cineastas, o entrelaçamento entre todas as dimensões do filme (elenco, arte, fotografia, som, montagem...), mas também do seu modo de produção, para compor as camadas dramáticas do filme, e que Mouramateus realiza de maneira ainda mais entrelaçada. É o que o fará explicar na introdução de *António zero* o porquê de não abordar, em seu processo, o roteiro separado da direção e da produção:

esse conjunto de temas – roteiro, direção, produção – não pode ser abordado em categorias separadas; primeiro porque todas elas são temas dentro do próprio filme, ou melhor dizendo, o filme é também sobre um filme a ser feito, e todos os fios que estão expostos em sua construção são pensados como elementos expressivos deste, mas também porque toda escolha de um filme, das dimensões do quadro à saturação dada na correção de cor, cresce de maneira orgânica, sem hierarquias. Portanto, nega o padrão industrial, que distribui o filme em departamentos, realização, elenco, fotografia e arte, e nasce a partir da possibilidade que ressurgiu de tempos em tempos em diferentes partes do mundo: um cinema calcado na liberdade e no jogo. (Mouramateus, 2017, p. 8).

Diante de tudo que já foi dito sobre roteiro e narrativa nas práticas dos cineastas estudados, está claro que não estamos falando da narrativa como uma dimensão única, muitas vezes confundida como um único modo de estruturar acontecimentos, encadeados apenas por relações de ação e reação. Mas da narrativa de forma ampla, intrinsecamente ligada aos modos de produção, que também são boa parte das histórias contadas diante das câmeras. Uma das muitas dimensões do roteiro e da narrativa nas práticas contemporâneas.

O acúmulo e cruzamento de práticas, inclusive entre práticas de diferentes campos artísticos que se cruzam, como é o caso da *Composição em Tempo Real* da dança contemporânea para as práticas de Leonardo Mouramateus ou do processo colaborativo do teatro para Eliane Caffé, é antes um registro da diversidade que está presente quando se fala em processos de criação.

Outro importante elemento presente em diversos processos de criação em diferentes áreas e trabalhado intensamente por Mouramateus em suas práticas e que discutiremos a seguir é a criação com o acaso.

### **Criar com o acaso**

A artista plástica e teórica da arte Fayga Ostrower, em seu clássico livro *Acasos e criação artística*, discute a importância da interação do acaso nos processos de criação e destaca, antes de tudo, que o acaso é uma matéria recorrente da

vida e está a acontecer a todo momento. É a receptividade do artista que irá fazê-lo perceber este e não outro acaso.

Outra questão que ela coloca é que cada acaso é único para cada sujeito, por estar diretamente relacionado à história de quem o percebe e às buscas latentes que acompanham a criação de uma obra. Por isso ela chama a esses acasos percebidos e aproveitados de “acasos significativos” (1995, p. 3), diferentes de todos os outros que acontecem a todo momento e que não são percebidos ou considerados.

Nunca se trata, então, de acontecimentos aleatórios, no sentido de não estarem relacionados com a pessoa que os percebeu. Antes, pelo contrário, devemos entender que, embora os acasos jamais possam ser planejados, programados ou controlados de maneira alguma, eles acontecem às pessoas porque de certo modo já eram esperados. Sim, os acasos são imprevistos, mas não são de todo inesperados. (Ostrower, 1995, p. 4).

Cecilia Salles, em *Redes da criação: a construção da obra de arte*, no capítulo “Tramas do pensamento: interações cognitivas”, ao tratar dos modos de desenvolvimento do pensamento em criação, destaca os procedimentos associativos, em que as possibilidades de obra ou de obras são vistas como atratores das relações e a rede ganha em complexidade à medida que novas relações vão sendo estabelecidas. Nesse contexto, a autora destaca que o desenvolvimento do pensamento em criação se dá por uma espécie de afinidade entre ideias, e cita Gaston Bachelard: “Na presença de uma imagem que sonha, é preciso tomá-la como um convite a continuar o devaneio que a criou” (em Salles, 2006, p. 126).

Em estreita relação com as tendências que balizam a construção do projeto poético do artista, os acasos, diante do fluxo de associações que o pensamento em criação está permanentemente a fazer, compõem blocos de associação que geram tomada de decisão, que fazem o artista agir. E, nesse caso, a expansão associativa pode não estar como um todo na obra entregue ao público, e o que a obra recebe é somente um instante associativo. Assim, essas associações são como campos de testagem, espaços de experimentação, em busca da imagem eleita, como os “acasos significativos” de Fayga.

Salles, no contexto da relação entre erro e acaso, destaca que a percepção das mudanças de rumo e a entrada de ideias novas por meio da interação com o inesperado são um importante fator para fazer lembrar que outras obras são possíveis e que não há uma única obra que satisfaça as tendências de um processo:

aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez; ao aceitar que há concretizações alternativas, admite-se que outras obras teriam sido possíveis. Significa que se retorna para um outro possível daquele mesmo livro [...] Desse modo, não há uma única obra que satisfaça as tendências de um processo. A criação não pode ser assim vista como o grande e epifânico encontro de uma forma ideal. (Salles, 2006, p. 155).

Essa conclusão é especialmente importante para compreender o modo de construção de Leonarda Mouramateus com o acaso em *António um dois três*, que traz três possibilidades de filme, três possibilidades de António, mas, que, como lembra em vários momentos (2017; 2019; 2020) podiam ter sido muitas mais.

A relação com a improvisação e a criação com o acaso está presente também nas práticas da Composição em Tempo Real de João Fiadeiro, conforme já comentamos e com quem Leonardo Mouramateus dialoga intensamente, para quem não há erro, mas diferentes matérias de composição.

Diante desta dupla compreensão da relação com o acaso para o filme, a de que muitos filmes e muitos Antónios eram possíveis e que o acaso e o erro, diante da ética da suficiência, são também matérias dramatúrgicas, Mouramateus irá costurar as várias dimensões de António e de filmes possíveis com a construção de acasos narrativos que ligam as partes de *António...* ente si, como pequenas sensações de *déjà vu* em meio ao filme, como piscadelas para a existência de várias dimensões de uma mesma história e de um mesmo filme.

Este modo de trabalho, de permanente jogo com o acaso e apropriação do entorno para composição da matéria dramatúrgica também foi responsável pelo desejo de criar o que Mouramateus chama de “linha abstrata” – “Havia uma *linha abstrata* de repetição e maturidade que atravessava o projeto como um todo”

(2020, grifo nosso) –, que liga uma parte à outra do filme, de modo a articular e fazer interagir as partes entre si, princípio semelhante ao que orientou, por exemplo, Anna Muylaert em sua abordagem em sequências, conforme discutimos no capítulo anterior.

Este olhar levou Mouramateus a criar situações que funcionam como o que Denilson Lopes chamou de “jogo de repetições e espelhamentos”, espécies de cenas-espelho de uma parte a outra que ajudam as partes a se verem entre si, não como disposições cronológicas mas como dimensões de Antónios possíveis, de narrativas e filmes possíveis, como um modo de estar em trânsito:

As versões falam de possibilidades, de instabilidades, de estar em trânsito pelo mundo. Os tempos se embaralham não como se pudéssemos refazer o passado como numa ficção científica mas como se eles fossem simultâneos e a cada presente correspondesse um outro passado e um outro futuro, dando uma sensação enorme de liberdade aos personagens. (Lopes, 2019, p. 4).

Os *leitmotive* (que, em alemão, significam “motivo condutor”), ou simplesmente motivos, são muito comuns na música, especialmente na música clássica dramática. Um dos exemplos emblemáticos dessa prática é o motivo do destino na Quinta Sinfonia de Beethoven, as quatro notas emblemáticas curto-curto-curto-longo (ta-ta-ta-taa) que se repetem ao longo da sinfonia.

Conta um dos amigos e primeiros biógrafos de Beethoven, Anton Schindler, que a repetição do motivo era como uma batida à porta, como o destino batendo à porta. Aqui fazemos um parêntese para comentar o fato de que raramente batermos à porta com uma só batida, a repetição parece ser um jeito curioso de afirmar que a primeira batida não foi por engano. O fato da repetição do motivo como uma batida à porta, contado por Schindler, é discutido por biógrafos posteriores, mas o que é inegável é o impacto do reforço que advém da construção de motivos na obras de Beethoven e que posteriormente inspiraram Richard Wagner, que aprofundou ainda mais o uso do recurso.

Os motivos, também presentes nas práticas da literatura, do teatro e das artes visuais de longa data, passaram a ser recorrentes também no cinema. Como um

dos exemplos clássicos temos os olhos no filme *Blade Runner* de Ridley Scott, que aparecem diversas vezes no filme enquanto alusão à manipulação de pontos de vista e à própria experiência de também estarmos nós a assistir a um filme. Poderíamos conceituar o motivo nas obras artísticas como um conjunto de elementos simbólicos de naturezas diversas (sons, cores, texturas, figuras...) que se repetem ao longo da obra como um fôlego de duração, recorrência e costura, de modo a alinhar elementos complexos que estão em interação entre si.

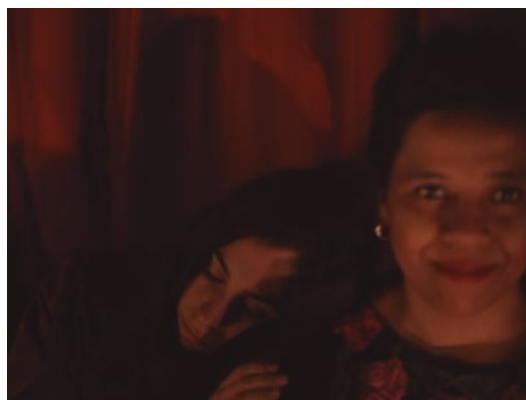
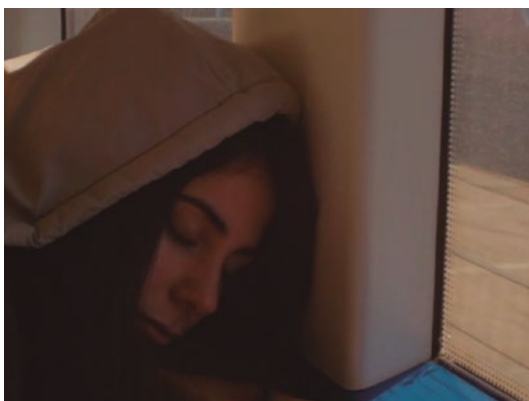
Leonard Orr, em *Narrative repetition, repetitive narration: a taxonomy* (1996), destaca a importância das recorrências e das repetições na construção de narrativas como um exercício de duração, de permanência, de dar espaço para a morada, convivência e apreensão do espectador pelo universo e temas que perseguem os artistas e que estão transfigurados pela narrativa.

Neste contexto, os *leitmotives* em *António um dois três*, que atravessam com roupagem transformada os três momentos do filme, são um recurso dramático importante ao propor ao espectador a experiência de assistir às dimensões de *António...* em formato de longa-metragem. Os três filmes, que a princípio seriam três curtas em torno de um mesmo personagem, António, ao estilo Chaplin, ora em uma fábrica (*Tempos modernos*, 1936) ora em um circo (*O circo*, 1928), se abraçam no formato de longa-metragem, que só passa a ser considerado depois que a filmagem da primeira parte é iniciada. As dimensões de António decidem, em meio ao processo de criação do filme, procurar o abraço e a dobra sobre si mesmo.

Os motivos dramáticos vêm assim para levar à cena a intenção do abraço das dobras entre si. São, ao mesmo tempo, costura e matéria dramática. Aqui passamos a comentar algumas dessas cenas costuradas entre os motivos do filme. Elegemos três para efeito de exemplificação.

O primeiro *leitmotiv* que apontamos em *António um dois três* é o motivo do “sonho” (ver figuras 20 e 23), que muitas vezes se relaciona ao acordar e dormir dos personagens, entre eles, especialmente Débora que, na cena de abertura do filme, dorme em um trem. Também acontece a António e aos amigos Nuno e Sara, na cena seguinte, que são acordados no início do filme pela ligação do

pai de António. Na segunda parte, Débora é a brasileira que dorme no quarto de hóspedes da ex-namorada de António, e que ele não chega a conhecer. Na terceira, é a garota com *jet lag* que adormece na peça de António.



Figuras 20 e 23

Frames de cenas do filme que fazem referência ao *leitmotiv* do sonho.

Fonte: *António um dois três*, 2017.

Em *António zero*, Mouramateus prolonga a simbologia deste momento de sonho para a narrativa com o seguinte comentário: “há ali perto sempre uma rapariga a dormir, mas ela não é uma bela adormecida, é mais como se ele fosse um sonho dela” (2017, p. 42). E continua com a possibilidade de que também o filme seja o sonho de um diretor:

O rapaz que sonhou, que é diretor, trata de juntar uma imagem com outras que ele coletou (alguém enrolado num edredom – tirada de uma tarde de outono; alguém

que dorme num trem – tirado de um romance de Kawabata; alguém que canta na rua – tirada das caminhadas da cidade; alguém que diz pra ele para aprender a perder...), e escreve um conjunto de diálogos, em português brasileiro, que dali a pouco virarão palavras do português de Portugal. (Mouramateus, 2017, p. 42).

E traz, ainda nesta cadeia de sonhos e de possibilidades, mais uma outra:

talvez esse rapaz seja só o sonho de um outro rapaz, alguém que dorme dentro de um cinema. E quando esse novo rapaz acordar com os aplausos da plateia e for para rua, sentirá no corpo a violência com que o dia lhe golpeia. E nesse momento ele sentirá uma ternura imensa por todas as coisas. (Mouramateus, 2017, p. 43).

Essa sensação, de que o rapaz que dormia no filme irá reconhecer um certo sentimento que não sabe bem, tem intensa relação com a importância dos acasos para Mouramateus na composição do filme e na criação dos aparentes acasos narrativos (os *leitmotive*) como formas de ‘já te vi’, ‘te reconheço de algum lugar’, os *déjà vu* narrativos, como sensações de não sei se te vivi, te assisti ou sonhei contigo, dado o embaralhamento de imagens em que vivemos hoje, mas há, é possível perceber pela costura do filme, uma aura de reencontro, que pode ser, também, o da vida com a arte, o do filme com o espectador.

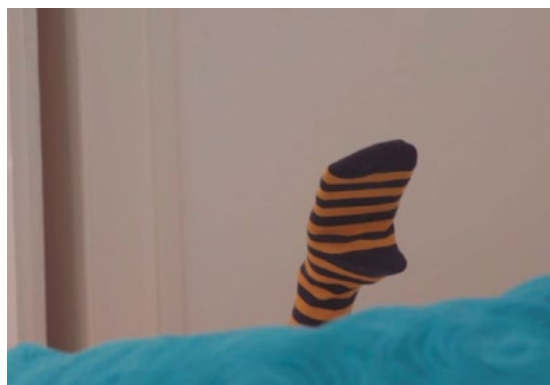
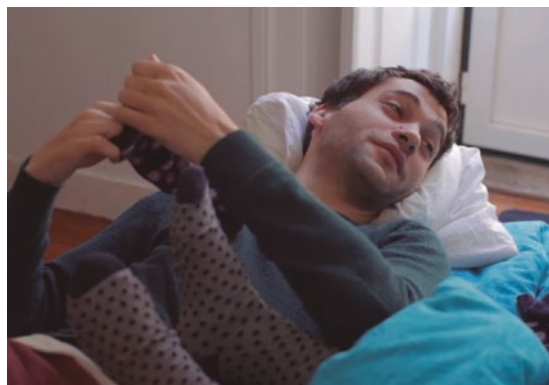
O segundo *leitmotiv* que escolhemos para abordar tem a ver com as engrenagens da cena, e chamaremos a este motivo de “encenação” (ver figuras 24 a 28), que está ligado ao desejo de revelar que aquilo o que estamos a ver é uma encenação, ao mesmo tempo em que aproxima a encenação da própria vida. Trazemos duas cenas para exemplificar isso. A primeira é a cena da conversa de António com o pai na primeira parte do filme e que é retomada como ensaio de uma cena da peça de Johnny na segunda parte. A segunda é a cena das meias, que, em *António dois*, um casal, que ensaia na peça de Johnny, coloca várias meias nos pés, umas sobre as outras. A cena é retomada em *António três*, quando António coloca várias meias nos pés de Débora que está com frio. Nesta mesma parte, as meias são também usadas por António para encenar um teatro de fantoches para Débora.



Figuras 24 e 25

Frames de cenas que fazem referência ao *leitmotiv* da encenação.

Fonte: António um dois três, 2017.



Figuras 26 a 28

Frames de cenas que fazem referência ao *leitmotiv* da encenação.

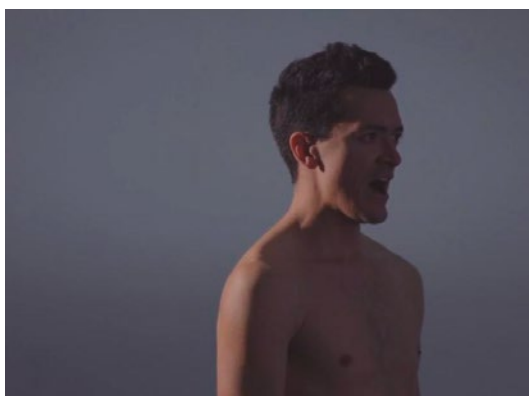
Fonte: António um dois três, 2017.

Esses são só alguns exemplos, mas a engrenagem à vista e a construção dos *leitmotives* como acasos narrativos são uma recorrência do começo ao fim do filme. O motivo “encenação”, por exemplo, também é enfatizado na relação entre o espaço do teatro e o filme, em que, na primeira parte, António, depois de fugir de casa, passa a morar no porão do teatro; na segunda, é iluminador na peça do amigo Johnny, que está em crise com o espetáculo; e, na terceira, António é um ator e aparece em cena na estreia da peça escrita por ele, *A noite das Noites Brancas*, uma tradução do clássico *Noites brancas* de Dostoiévski. Essa é a primeira vez que António vê Débora na parte final do filme. O encontro se dá na plateia e, de certa forma, traz à mente também o encontro final de *António...* com o espectador, para onde os acasos e os ensaios do filme conduzem.

O terceiro motivo que trouxemos para comentar está na recorrência da música *I put spell on you* (1965), de Jalacy Hawkins, interpretada originalmente por Nina Simone, e que é cantada em diferentes contextos pelos personagens das três partes, sendo a própria música um motivo no filme (ver figuras 29 a 32).

A música aparece pela primeira vez cantada em uma fita VHS presa em um leitor de vídeo e que é assistida por António e Débora; depois, ainda em *António um*, no fim dela, António irá cantar a música na rua em troca de algumas moedas para um café. A música abre *António dois* cantada por Johnny no palco em um ensaio da peça de Johnny. Em *António três*, um desconhecido irá pedir a António em uma festa para ajudá-lo a gravar um vídeo para a namorada cantando a música.

Esses motivos, ao serem assistidos, erguem-se como aparentes acasos narrativos na história, que podem ser lidos à luz do conceito de acaso na criação (Fayga e Salles), como vimos, convidando o espectador a costurar com António as suas dimensões, abrindo portas e janelas de continuidade da história. Dos estudos de Fayga (1995), trouxemos a ideia dos acasos escolhidos, a que chama de “acasos significativos”; e dos estudos de Salles (2006), temos a compreensão da existência de várias obras possíveis pela interação do processo com o acaso, assim como acontecem às várias possibilidades de António que a história apresenta e que, como destaca Mouramateus (2017; 2019; 2020), poderiam ser muitas mais.



Figuras 29 a 32

Frames de cenas que fazem referência ao *leitmotiv* da música *I put spell on you*.

Fonte: *António um dois três*, 2017.

Essa leitura vem também na linha do que foi comentado, ao longo de todo o capítulo, sobre os paralelos entre os modos de produção e as escolhas dramáticas; neste caso, a abertura do próprio modo de produção para o acaso, guiados pela ética da suficiência e pelo aproveitamento do erro como um acerto: “O filme sobrevivia nessa corda-bamba, tudo que aparentava ser um erro e impossibilidade a gente precisava aceitar como um acerto e uma decisão” (2020).

Também a opção por se alimentar do entorno, inclusive das histórias da própria equipe para a composição do filme, guiados pela atenção ao tempo real, é outro exemplo do aproveitamento do acaso como matéria de dramaturgia: “Fazer um filme com o que está lá. Acreditar que as coisas que lá estão são filme.” (2020) / “Eu poderia escrever 90 páginas de roteiro, mas preferi construir o todo com os atores, utilizando as histórias da fotógrafa, do diretor de som e dos demais

membros da equipe. Simplesmente faço a curadoria das palavras, do tom e da encenação” (2019).

E, por fim, a escolha por criar uma linha abstrata de relações entre as partes de António – “Havia uma linha abstrata de repetição e maturidade que atravessava o projeto como um todo” (2020) – erguida, entre outros, pelo recurso da ferramenta do *leitmotiv*, como vimos – motivos que se assemelham a intervenções do acaso costurando as histórias, mas que são na verdade acasos eleitos, como aqueles que guiam a criação do filme.

Esses exemplos demonstram que, além de uma escolha de produção, a interação com o acaso é também matéria de dramaturgia e tema em *António um dois três*.

Esse diálogo com o acaso está também em estreita relação com o desejo de nutrir o filme com o entorno desde os seus primeiros gérmenes, quando Mouramateus nem sabe ainda se aquilo será um filme, mas conta que gosta de guardar estes pequenos filmes e nutril-os (acalantá-los) ao longo dos anos, até vê-los tornarem-se filmes, ou não:

Esse processo contínuo presente em meus filmes é algo que vai além de ser apenas o resultado de um determinado período ou de uma emoção momentânea, seguido pela ação de sentar na frente do computador e começar a escrever meu próximo projeto. Na verdade, é um processo em que vou acalantando e cuidando de diferentes filmes simultaneamente. Esses filmes nem sequer possuem uma forma definida ou um título concreto, eles já estão comigo desde o início. Existe um filme que carrego comigo, mas não sei se ele irá existir um dia. Também sinto ciúmes desses filmes que podem nunca chegar a existir ou que podem se transformar em algo completamente diferente. (Mouramateus, 2022).

Esse exercício de acalanto de que fala Mouramateus é nítido no trabalho de partes que o cineasta desenvolve em *António...*, em que cada parte ajudou a nutrir a outra, antes mesmo de unirem-se em filme, como vimos aqui.

## O ROTEIRO HABITADO

### Eliane Caffé em *Era o Hotel Cambridge* (2016)

*Era o Hotel Cambridge*, de 2016, é o quarto longa-metragem de Eliane Caffé e o foco deste tópico. A cineasta estreou em 1998 com o longa-metragem *Kenoma*, seguido dos longas *Narradores de Javé*, em 2003, e *O sol do meio dia*, em 2009.

Também escreveu e dirigiu a série *O louco dos viadutos* em 2009, logo depois do curta-metragem *O mago dos viadutos* de 2008. E coordenou e montou o filme coletivo *Céu sem eternidade*, de 2009, produto das oficinas com quilombolas e o Movimento dos Atingidos pela Base de Alcântara (MABE) do Maranhão.

Antes, em 1987, realizou o primeiro curta-metragem, *O nariz*, adaptado da obra de Luís Fernando Veríssimo, único trabalho de adaptação literária em sua carreira, como comenta em entrevista ao *Sala de Cinema* (2013), em que destaca como foi importante a estrutura prévia de um conto como o de Veríssimo para a sua primeira experiência como diretora: “Foi o único que foi baseado em um conto. O único trabalho que foi uma adaptação, vamos dizer. A adaptação era minha, mas a estrutura estava lá. O mais difícil é você criar a estrutura. Eu acho que isso é muito significativo por ser um primeiro trabalho” (2013).

Em seguida, realizou os curtas-metragens *Arabesco* (1990) e *Caligrama* (1995). *Caligrama*, conforme comenta nessa mesma entrevista, foi a experiência que a despertou para o potencial da criação com personagens reais e em locações reais. “Uma tendência [...] é ir cada vez mais por esse caminho que o *Caligrama* apontou, que é trabalhar a ficção em um contexto real. Em algum universo, onde existe uma problemática, e aí trabalhar com essa problemática através da ficção, interagindo com personagens reais” (2013).

A cineasta atravessou o período conhecido como Retomada do cinema brasileiro nos anos 1990 e 2000, sobre o qual comentamos no primeiro capítulo deste

livro, e segue em plena produção, experimentando modos de trabalho que são o foco deste estudo.

Recentemente, em 2020, estreou a primeira direção conjunta, com a irmã e diretora de arte, Carla Caffé, e com o roteirista e produtor Beto Amaral, no documentário *Para onde voam as feiticeiras*, destaque da mostra Queer Lisboa 2020, em um aprofundamento de algumas das discussões que surgiram em meio aos processos de pesquisa para *Era o Hotel Cambridge*.

As discussões iniciadas em *Era o Hotel Cambridge* também encontraram eco na série documental *Travessia* dirigida por Eliane Caffé e a roteirista Inês Figueiró (também roteirista de *Era o Hotel Cambridge*), para o canal Cine Brasil TV, sobre mulheres refugiadas no Brasil, que tinha data de lançamento prevista para 2020, mas que aguarda por uma nova data.

*Era o Hotel Cambridge* (2016) conta a história de uma ocupação sob a iminente ameaça de despejo. A ordem de despejo é decretada e o coletivo busca formas de reação, ao mesmo tempo em que vive o processo de ocupação de outro edifício. Entre as reações dos moradores, está a criação de uma peça de teatro, que, diante da aceleração do processo de despejo e da necessidade de registro antes que tudo mude, opta por transformar a peça em “quadros vivos” registrados em vídeo, junto com a criação de um *vlog* e uma página na internet, também como forma de comunicar à sociedade o que se passa ali. Entre ensaios e reuniões do coletivo, entre arranjos da fiação e do abastecimento de água, entre a preparação de refeições e a chegada e saída de trabalhadores pelos corredores e escadas do prédio, a história dos moradores desta ocupação é contada.

Antes, era o Hotel Cambridge, um hotel de luxo no centro de São Paulo que entrou em decadência com o desinteresse da elite pela região. Abandonado com dívidas de IPTU, foi ocupado pelo movimento de luta por moradia. Além de uma ocupação e uma zona de conflito, foi também o *set* do filme.

Nosso foco em **O roteiro habitado** é o trabalho de Eliane Caffé em *Era o Hotel Cambridge*, especialmente a relação entre a escolha do processo colaborativo

como modo de trabalho em um contexto de zona de conflito real e o roteiro como ferramenta de construção ao longo de todo o processo.

A experiência de habitar está presente desde o início, com as oficinas oferecidas no espaço, até a construção de mobiliário para o filme que pudesse ser usado pela comunidade e ter vida para além dele, à permanência da equipe após o fim das filmagens e o envolvimento com as lutas pela causa que puderam vivenciar intensamente.

### **Quando a zona de conflito é o set**

Rodado no prédio de uma ocupação ativa, com a maior parte do elenco formada por moradores do edifício que dá nome ao filme, *Era o Hotel Cambridge* (2016) aborda a questão do movimento de refugiados no contexto amplo da luta por moradia na cidade de São Paulo, em que trabalhadores de baixa renda e refugiados recém-chegados ao país enfrentam os mesmos problemas da falta de moradia.

Inicialmente, o filme tinha por foco a questão dos refugiados e chamava-se “Devaneios de um Lourenço Príncipe”, segundo o Edital de Desenvolvimento de Roteiro – SAV, 2010, um dos primeiros editais em que o roteiro foi inscrito. Eliane Caffé conta que, no processo de pesquisa sobre o contexto dos refugiados, chegou ao problema da luta por moradia, ao se perguntar para onde iam os refugiados ao chegarem ao Brasil: “seguindo os passos dos próprios refugiados a gente chegou aos movimentos de luta por moradia, nas ocupações” (2016). Foi quando a cineasta, conforme conta, percebeu que a questão dos refugiados tinha um eixo comum com o problema da moradia nas grandes cidades: “O que causa o refúgio hoje é também o que causa a miséria, é o mesmo denominador, é o mesmo sistema, baseado na especulação do capital, tudo isso que a gente sabe, que provoca as crises. Então, pode ser desde um trabalhador sem emprego de São Paulo como um refugiado que foi obrigado a sair da casa dele” (2019).

Esse processo de pesquisa das causas e dos contextos levou Eliane Caffé e sua equipe a visitar diversas ocupações em São Paulo, até chegar à ocupação

Cambridge, e a conversar com vários líderes do movimento, entre eles a líder da FML no Centro, Carmen Silva, que passou a integrar o elenco do filme.

Carla Caffé, diretora de arte, conta que no processo de pesquisa, enquanto buscava autorização para filmar em uma das ocupações, foi convidada por Carmen Silva a conhecer todas as ocupações antes de decidir realmente fazer o filme e antes de decidir em qual ocupação gravar, como um modo de conhecer verdadeiramente o contexto com o qual estava lidando e qual era de fato a luta e a condição das pessoas no movimento:

A gente procurou a liderança do movimento FLM. Fizemos uma reunião com todos, onde estava a Carmen. E a Carmen falou uma única coisa para a gente. Ela falou 'ah, ok, vocês querem fazer um filme dentro do movimento de moradia. Ok, eu só vou pedir uma coisa para vocês, que vocês visitem todas as ocupações'. Porque a gente ficava nas mais visíveis, que era a Mauá, Prestes Maia, a gente nem sabia que o Cambridge estava ocupado. Quando a gente foi para o Cambridge, mudou completamente o roteiro. O movimento passou a ter uma força muito grande no roteiro. (Caffé, 2018).

As ocupações, diferente do que muitos imaginam, são formadas em sua maioria por trabalhadores das grandes cidades e refugiados recém-chegados. Trabalhadores de baixa renda (pedreiros, enfermeiros, motoristas, cozinheiros, professores, auxiliar administrativo, vendedores etc.) que podem ter passado pela perda recente do emprego ou que, mesmo empregados, diante da gentrificação, não tem acesso aos altos valores de aluguel que vem sendo cobrados nas grandes cidades nem às exigências de financiamento para aquisição de imóvel. Enquanto isso, como acontece em São Paulo e em várias outras cidades, milhares de imóveis em regiões centrais estão abandonados, em brigas judiciais, com dívidas de IPTU gigantescas, maiores que o próprio valor do imóvel.

Os movimentos de luta por moradia buscam acolher esses trabalhadores e sensibilizar o poder público e vários setores da sociedade para a urgência de programas de moradia mais eficientes. Tem-se juntado a esta luta também os refugiados recém-chegados ao Brasil, que, embora recebidos pelo país nas mesas de negociação da ONU, ao desembarcar, desprotegidos de políticas públicas e

estratégias de inclusão e cidadania, encontram uma nação com diversas lutas sociais em curso, e passam a fazer parte dessas lutas também.

Segundo Eliane Caffé (2019), trabalhar a ficção em zonas de conflito, cujo entorno alimenta desde as temáticas às escolhas de produção, tem sido cada vez mais uma busca em seus trabalhos: “Com os anos, eu sinto que ficou cada vez mais forte, a ponto de hoje eu ter muito mais definido, por exemplo, de trabalhar em zonas de conflito, que eu acho que cada vez mais foi ficando visível para mim isso, temas que acontecem em zonas de conflito”. Mas este modo de trabalho, como lembra Caffé, “pressupõe todo um método diferente, desde a escritura, que já não é mais aquela escritura só de mesa, mas que, por exemplo, os roteiros começam hoje a nascer muito mais da interação com o campo”. E, sobre o roteiro neste contexto de trabalho, ela continua: “e que permanece aberto até o final, durante a filmagem, as improvisações, trabalhar com os personagens que são daquele lugar”.

Eliane Caffé (2019) identifica este modo de trabalho como um “cinema de contrapartida”, em que o fazer cinema procura deixar marcas no campo em que atua e que possam ir além do resultado do filme, em que as escolhas de produção estejam em sintonia com o projeto ético do filme, não só as escolhas temáticas, mas também as práticas e meios de confecção: “Fazer um cinema muito mais de contrapartidas, não um cinema mais invasivo. Mas um cinema em que você, ao fazer o filme, você cria uma marca naquele contexto, que vai muito além do filme. Então, por exemplo, hoje eu acho que este é o cinema que eu estou mais ligada agora”.

Em *Narradores de Javé*, este cinema de contrapartida levou à criação de um sistema de coleta de lixo na cidade de Gameleira da Lapa, onde o filme foi rodado. A diretora de arte Carla Caffé (2018) conta que “Lá não havia coleta de lixo há 11 anos. Era algo muito absurdo. Não dava nem para filmar. A produção podia limpar todo dia onde a gente filmava. Em geral se faz assim quando se filma em algum lugar. Mas a gente foi trabalhando a ideia de ajudar a cidade para resolver o problema”. A própria produção do filme também montou a distribuição de pontos de recolha pela cidade e foi conversar com o prefeito sobre a necessidade de um caminhão para a coleta de lixo: “Era preciso deixar o lixo em certos pontos.

Fui falar com o prefeito da cidade para dizer que Gameleira precisava da coleta do lixo, conseguimos um caminhão”.

A cidade também não tinha fossas de esgoto e a equipe pensou em um modo de a produção do filme contribuir para corrigir isso, conta Carla Caffé (2018): “Havia um ex-pedreiro na equipe de arte. E foi então decidido que toda casa em que fosse ser filmada uma cena do filme ganharia uma fossa. Acabou que todos queriam que a gente filmasse em suas casas”. Os moradores também reconhecem as mudanças de perspectiva que ocorreram na cidade, como é perceptível na fala de um dos moradores de Gameleira registrada no *Making of* do filme: “O lixo fazia parte do nosso dia a dia como se fosse um vizinho que não nos incomodava. E, quando o pessoal do filme chegou e promoveu essa limpeza, deu, assim, um “boom” em nós. Quer dizer, abriu assim uma cortina. Abriu nossa visão” (2016).

Também em *Era o Hotel Cambridge* foi desenvolvido um intenso trabalho de geração de contrapartidas na ocupação que recebeu o *set* do filme e que continuou mesmo depois do filme terminado. Em 2018, dois anos depois do lançamento do filme, em um debate no Cineusp, a diretora de arte, Carla Caffé, comenta sobre o que continua sendo feito:

Continuamos no movimento, temos tentado trabalhar várias frentes como “artevistas”. Hoje na ocupação 9 de julho, que é uma outra ocupação, a gente conseguiu equipar uma cozinha. [...] Em paralelo a isso, a gente também está montando uma marcenaria, também fruto desse filme. [...] Uma marcenaria para ajudar no próprio restauro do edifício. Uma marcenaria que tem também sua função pedagógica, vai dar aulas. E temos uma grande notícia, que é a residência artística. Nós estamos montando uma residência artística dentro do Cambridge. [...] Isso tudo foi uma inspiração que veio muito da vontade de fazer esse filme. (Caffé, 2018).

Às vezes o processo de produção de um filme pode realizar mais do que o filme em si. Pode ser revolucionário desde o seu fazer e atingir pontos políticos que no filme são temas e que, ao fazer o filme, são suas próprias práticas e modos de se fazer existir, pois como destaca Eliane Caffé (2018): “esta contrapartida pode ocorrer nos mais diversos *sets*, desde os moradores de rua de *Caligrama*, à pequena cidade de *Narradores de Javé* e até a super populosa São Paulo [de

*Era o Hotel Cambridge*]. Mas imagina a gente chegar em uma zona de conflito, com um dinheiro, por mais que a gente fala que o orçamento é pouco, sempre é muito nestes lugares”.

Formam o elenco de *Era o Hotel Cambridge* alguns atores profissionais junto a personagens reais da ocupação e do movimento da luta por moradia. O convívio entre moradores de diferentes regiões do Brasil e do mundo no espaço do filme, conforme descreve Eliane Caffé em seu site pessoal<sup>19</sup>, “transforma a narrativa em uma rica polifonia de situações tragicômicas”. E continua sobre os modos de interação desses personagens com os diferentes mundos que deixaram: “As janelas do edifício se abrem para outros mundos através da web, quando os refugiados se conectam com seus familiares e países de origem deixados para trás”.

Quanto ao modo de produção, o filme opta por um processo de pré-produção mais longo, em que os laços de criação conjunta são estabelecidos e fortalecidos, inicialmente pela pesquisa de campo e, em seguida, pela criação conjunta, nas oficinas de dramaturgia e de direção de arte, como um modo de oferecer espaço para o coletivo se apropriar do filme, como explica Caffé (2019): “Hoje, qualquer projeto que a gente pensa, a gente pensa assim, nas oficinas, que é o jeito de fazer com que as pessoas se apropriem também do processo de criação. Porque, quando o coletivo se apropria, o processo jorra”.

Sobre a criação desse coletivo e o processo de pré-produção para *Era o Hotel Cambridge*, a cineasta detalha em seu site pessoal:

A preparação do projeto levou dois anos e foi gerido por um coletivo que permitiu transformar todo o edifício (que é zona de conflito real) no set criativo da filmagem. Esse coletivo foi composto por quatro frentes principais: equipe de produção do filme; lideranças da FLM (Frente de Luta pela Moradia); grupo dos refugiados e núcleo de estudantes de arquitetura da Escola da Cidade. Por meio de oficinas dentro da ocupação surgiu a matéria prima para o aprimoramento do roteiro e da direção de arte. A ousadia do experimento garantiu autenticidade e força dramática ao filme. (Caffé, n.d).

---

<sup>19</sup> [http://elianecaffe.com.br/era\\_o\\_hotel\\_cambridge.html](http://elianecaffe.com.br/era_o_hotel_cambridge.html)

O modo de produção e a história do filme reverberam visões de mundo e de cinema de Eliane Caffé e de seus parceiros, entre eles o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, a diretora de arte Carla Caffé e o ator José Dumont. Tais escolhas ecoam com a criação de um filme polifônico, não só na tela, mas também no seu processo de confecção, na opção por práticas colaborativas que incentivam a criação em grupo, ao mesmo tempo em que preservam as singularidades das funções de cada membro da equipe – práticas essas percebidas desde projetos anteriores, como *Narradores de Javé* (2004).

Essas escolhas levaram Eliane Caffé, e seus parceiros, a modos de trabalho menos convencionais no cinema de grandes equipes e que dão um lugar de destaque ao roteiro como ferramenta em permanente construção ao longo do processo de criação do filme. O roteiro tem influência do *canovaccio* (roteiro de improvisação) do teatro da Comédia Dell'arte, que é resgatado pelo dramaturgo Luís Alberto de Abreu para pensar a criação do roteiro.

Eliane Caffé conta que o desejo de fazer cinema veio do trabalho com a pesquisa, como relatou em entrevista ao programa *Sala de Cinema* (2013), onde explica que a pesquisa foi a sua porta de entrada. Foi durante o processo de pesquisa associado ao cinema que ela passou a querer fazer filmes.

Quando eu estava cursando o último ano [de Psicologia], eu tinha uma amiga que foi convidada para fazer um teste de um filme, ela fazia História lá na PUC e era um documentário sobre *streptase* que o Ivo Branco estava dirigindo, era um curta, um média metragem, e aí eu fui junto com ela e acabei conhecendo o diretor, e aí ele me convidou para fazer parte da pesquisa desse filme, sobre as mulheres que fazem *streptase* lá na Boca do Lixo, e acabou sendo um trabalho de 2 anos. Eu me envolvi muito com o universo delas, mergulhei muito na parte da pesquisa. E, como era pesquisa para um filme, fui acompanhando também todo o processo de construção do filme, e eu descobri o cinema dessa forma, através da pesquisa. (Caffé, 2013).

A cineasta conta ainda que daí também veio a necessidade de se embrenhar no espaço geográfico da história para escrever os roteiros e que o universo do escritório não era propício ao encontro dessas vozes, por isso escreveu a maior

parte dos seus roteiros no espaço geográfico dos filmes, junto com o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, com grande histórico de trabalhos colaborativos com atores no teatro, com quem trabalha desde seu primeiro filme, *Kenoma* (1998) e lembra (2019): “Tudo que aprendi, em termos da dramaturgia, foi com o Luís, ele me ensinou muito”.

*Kenoma*, primeiro longa-metragem de Eliane Caffé, conta a história do artesão Lineu que é absorvido pelo sonho de construir um moto-perpétuo, uma máquina capaz de trabalhar por ela mesma, sem precisar de energia externa. A história se passa em um pequeno povoado de vida simples, chamado Kenoma, e o desejo de Lineu é instalar no povoado a primeira máquina autossuficiente. Ele vive investido em tentativas e fracassos, desafiando as leis da física e o dono do moinho, Gerônimo, o grande poderoso da cidade e maior opositor da invenção de Lineu.

Embora a pesquisa de campo tenha sido muito intensa em *Kenoma* – a cineasta inclusive conheceu em suas andanças um homem que também havia tentado construir um moto-perpétuo – o processo de escrita do roteiro, conforme conta Caffé, ainda se deu principalmente em torno da mesa: “Os temas com que eu estava muito envolvida na época era muito em função das leituras, eu fazia muito as leituras de Dostoievski, fazia a leitura de romances. Então, eu acho que o primeiro filme, que foi o *Kenoma*, partiu de um trabalho de mesa, vamos dizer assim, de um trabalho de pesquisa muito fechado nessa ideia” (2019).

*Narradores de Javé* (2003), segundo longa de Eliane Caffé, conta a história de um povoado, Javé, ameaçado de ser inundado pelas águas de uma hidrelétrica. Eles descobrem que a única maneira de escapar das águas é se o vilarejo tiver algum patrimônio a ser conservado. Eles decidem escrever um livro, que chamam de “Livro da salvação” e convocam, muito a contragosto, o carteiro da cidade, António Biá, para escrever a história. Biá é um dos poucos que sabem escrever no povoado e, em outra época, se meteu em confusão ao remeter cartas falsas cheias de mexericos, para aumentar a circulação de cartas e conservar aberta a agência dos correios e não perder o emprego. Na coleta do primeiro relato, Biá, que tem cinco versões só sobre como foi fundado o vilarejo, já adverte: “uma coisa é o fato acontecido, outra é o fato escrito”, e assim vão tecendo a “história real” da fundação do vilarejo, a fim de que ela os livre da inundação iminente.

Em *Narradores de Javé* (2003), o processo colaborativo de roteiro ganhou outras dimensões, conforme conta Eliane Caffé, e a geografia da escrita no campo passou a incorporar mais intensamente o filme. A própria história do carteiro que escreveu cartas falsas para não perder o emprego veio das pesquisas de campo. Algumas das versões sobre a fundação de Javé também vieram das histórias que os moradores de Gameleira da Lapa, onde foi rodado o filme, contavam. A maior parte do elenco é formada pelos moradores de Gameleira, que se envolveram a ponto de defender Javé da inundação como se fosse a sua própria cidade.

Caffé conta que este modo de trabalho ainda não era possível em um primeiro filme e que veio com a experiência e segurança adquiridas com o tempo: “Posso dizer que *Kenoma* foi criado em volta da mesa, no roteiro, e *Narradores* foi criado na rua. Mas no primeiro a inexperiência te deixa muito insegura e você precisa preparar tudo muito bem antes. É fácil perder o controle na filmagem”, explica Caffé (2019). Esta experiência se aperfeiçoou ainda mais em *Era o Hotel Cambridge*.

As práticas vieram amadurecendo desde o primeiro longa de Eliane Caffé escrito com Luís Alberto de Abreu, *Kenoma*, se intensificaram em *Narradores de Javé* e encontraram ainda mais amplitude em *Era o Hotel Cambridge*.

A seguir, comentaremos sobre o processo colaborativo trazido pelo dramaturgo Luís Alberto de Abreu para o filme e a relação desse modo de trabalho com as práticas de roteiro.

## Práticas colaborativas e restauração da narrativa

No texto de abertura da versão publicada do roteiro de *Narradores de Javé*, Eliane Caffé conta o quanto o roteiro foi fundamental para que ela e a equipe não se perdessem “frente à realidade sempre mais rica e também mais dispersiva” (2004) que encontraram no município de Gameleira da Lapa, entre atores e personagens locais, a história é construída com base em uma pesquisa de imersão. Caffé sintetiza a seguir as motivações dessas escolhas de roteiro:

Luís Alberto Abreu, 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, 2008, p. 11).

O roteiro já é em si uma ferramenta de colaboração enquanto prática comunicativa entre os criadores de um filme, traz a estrutura narrativa e junto com ela as diretrizes de trabalho que irão orientar equipe e elenco.

No entanto, a prática de colaboração a que Eliane Caffé se refere e que vem sendo construída na parceria com o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, desde o primeiro filme, tem suas próprias singularidades no diálogo com o repertório que o dramaturgo e professor da Escola Livre de Teatro traz das suas experiências com o processo colaborativo no contexto do teatro e que, como ele mesmo conta, tem suas especificidades históricas e processuais:

O processo colaborativo provém em linhagem direta da chamada criação coletiva, proposta de construção do espetáculo teatral que ganhou destaque na década de 70, do século 20, e que se caracterizava por uma participação ampla de todos os integrantes do grupo na criação do espetáculo. Todos traziam propostas cênicas, escreviam, improvisavam figurinos, discutiam idéias de luz e cenário, enfim, todos pensavam coletivamente a construção do espetáculo dentro de um regime de liberdade irrestrita e mútua interferência. (De Abreu, 2004).

Apesar dessa linha comum com a criação coletiva, o processo colaborativo, com que trabalha Luís Alberto de Abreu, surge também da exaustão da prática coletiva

sem a distinção de papéis e de responsabilidades de cada membro, ao mesmo tempo em que mantém parte dos princípios da criação coletiva – por exemplo, o da construção por meio da contribuição do corpo coletivo e da interação entre todos da equipe.

Conforme explica o próprio dramaturgo, era fundamental manter esses princípios por um projeto ético de concepção de teatro como “uma arte coletiva feita para ser partilhada por um outro coletivo, o público” (2004), e para lembrar, desde o processo, que a arte “não é apenas expressão do artista (qualquer que seja ela), mas uma complexa relação entre a expressão do artista e o público” (2004). Assim, a equipe da peça ou do filme incorpora em si a experiência de ser público, desde o processo de criação, e reaviva a todo instante, em sua prática, o princípio de partilha que mora no ato da criação.

O processo colaborativo, segundo Luís Alberto de Abreu, “De um lado, recoloca o público como elemento importante a ser levado em conta no processo de criação. De outro, afasta a ilusão narcisista de que toda complexidade do fenômeno teatral possa ser reduzida a um único artista (seja ele dramaturgo, diretor, ator ou outro qualquer)” (2004).

No processo colaborativo, a interação na testagem de cenas<sup>20</sup> é orientada pelo princípio da crítica criativa ao interagir com o trabalho dos outros membros da equipe, por isso, conforme explica Abreu, “Só uma nova cena tem o poder de refutar a cena anterior. Essa é uma regra geral no processo colaborativo: tudo deve ser testado em cena, sejam idéias, propostas ou simples sugestões” (2004).

Esse modo de testagem e experimentação, largamente vivido por Luís Alberto de Abreu nas formações da Escola Livre de Teatro, juntou-se ao contexto também pedagógico vivido pela diretora de arte Carla Caffé na faculdade de Arquitetura

---

<sup>20</sup> Luís Alberto de Abreu define da seguinte maneira o conceito e a função da cena no contexto do processo colaborativo: “consideramos cena não a unidade acabada, mas qualquer organização de ações proposta por atores, diretores ou dramaturgos (a cena escrita tem o mesmo valor da cena interpretada!) e qualquer uma delas deve ser testada no palco ou sala de ensaio antes de ser refutada ou modificada por acréscimos ou cortes.” (2004).

da Escola da Cidade, e lançaram as bases para uma proposta de criação pautada em um longo processo de pré-produção e pesquisa corpo a corpo alimentado por oficinas de dramaturgia e de direção de arte que foram ministradas nas ocupações para a realização de *Era o Hotel Cambridge*. Conforme destaca Eliane Caffé (2019), as oficinas eram, além de um modo de contrapartida e de aproximação com a comunidade, também um recurso para estabelecer regularidade aos encontros entre a equipe do filme e a comunidade, já que “as oficinas têm dia e horário para acontecer, então ajudam a organizar a produção no campo”, sendo por isso, como ela mesma define, um “instrumento de construção” do filme.

A seguir, detalhamos como o processo colaborativo contribuiu para o modo de trabalho com o roteiro em *Era o Hotel Cambridge*.

Conforme explica Eliane Caffé (2019) sobre o roteiro dentro do seu modo de trabalho: “Tem que existir, eu acho, no meu caso, um roteiro, ou um argumento, vamos dizer assim, para não se perder, porque a realidade é muito amplificada”. Ela explica que “se você não tem o roteiro, você não sabe onde fazer o recorte. Você está trabalhando com um universo tão amplo, que as coisas vão acontecendo”. Por isso, para ela, “hoje, o sentido do roteiro é mais fazer esse recorte, essa demarcação. E, a partir daí, deixar a interatividade acontecer, para aí ir escrevendo o roteiro. Então, depois que esse primeiro roteiro está escrito, quando ele vai ser filmado, aí também sofre outras intervenções”.

É possível perceber, nos relatos de Caffé sobre o trabalho com o roteiro, a persistência do roteiro como ferramenta de construção ao longo do processo do filme. Ela conta que, por trabalhar com situações que estão abertas, que estão acontecendo dentro de um *set* que é também um espaço vivo, seja uma ocupação em *Era o Hotel Cambridge* ou um vilarejo no sertão da Bahia em *Narradores de Javé*, o roteiro é uma ferramenta que ajuda a encontrar um recorte dentro do manancial de situações que jorram a todo momento:

Por exemplo, o *Cambridge* a gente fez em uma ocupação, o prédio ocupado sempre estava lá, então não é que a gente construiu esse prédio, foi atrás da locação. Não inventamos este lugar, o lugar estava lá. Então, quando a gente foi criar lá dentro, no primeiro tratamento do roteiro já tinha um primeiro contato com este universo,

para escrever esses personagens, entender quem eles eram. Aí, depois que já tinha esse pré-roteiro, que é também para buscar financiamento, aquela coisa toda, na hora de executar o filme, de realizar, por exemplo, a Carmen Silva, que era a liderança, eu tinha escrito o personagem a partir do momento que eu a conheci, na pesquisa e tudo, e, quando eu fui filmar, eu não dava o texto para ela decorar, porque ela, mais do que eu, sabia esse texto, mas eu tinha que saber o que eu ia pedir para ela. E, assim, todas as outras situações, então, eu trabalho muito mais com as situações, de você trabalhar junto com eles as situações. E, a partir daí, os diálogos vão surgindo. (Caffé, 2019).

Caffé (2019) esclarece que, para o seu modo de trabalho, a ferramenta do roteiro é fundamental também para acolher a improvisação, porque nesse *set vivo*, como ela explica: “As pessoas estão interagindo o tempo inteiro, por que você sabe que aquela cena ali é uma cena que você tem que aproveitar? Porque você tem o seu roteiro prévio”. E continua: “Eu acho que, quanto mais o processo é aberto, mais você precisa dele [roteiro], para te iluminar o caminho”.

O parceiro de Caffé, Luís Alberto de Abreu, explica que, antes de chegar à cena, existe todo um trabalho de definição de tema, pesquisa teórica e de campo e discussões das primeiras imagens, ideias, improvisações dos atores (no caso de Caffé, dos personagens locais por meio das oficinas de dramaturgia, em que são ensaiadas e testadas possíveis cenas do filme). Em seguida, conforme conta Abreu (2004) ao abordar o processo colaborativo, após a coleta de material na fase exploratória e a exposição para discussão com a equipe, cabe à dramaturgia organizar este material e propor uma estruturação básica de ações e personagens, uma espécie de pré-roteiro que tem como referência o roteiro de improvisação (*canovaccio*) do teatro da Commedia dell’Arte:

Damos a essa estruturação o nome de *canovaccio*, termo que, na Commedia dell’Arte, indicava o roteiro de ações do espetáculo, além de indicações de entrada e saída de atores, jogos de cena, etc. Embora o *canovaccio* seja responsabilidade da dramaturgia, ele não se constitui em mera “costura” das propostas do coletivo, nem uma visão particular do dramaturgo. É a resultante de todo o trabalho preparatório organizado em propostas de cenas. No *canovaccio* as improvisações, propostas de cena, imagens e conceitos do espetáculo, todo o trabalho anterior já aparece

estruturado. O *canovaccio* contém, de forma embrionária, uma visão possível do espetáculo. E, como nada é permanente no processo colaborativo, o *canovaccio* vai à discussão para aperfeiçoamento e possível reformulação. (De Abreu, 2004).

Essa estrutura tem propósitos semelhantes aos que discutiremos mais adiante no estudo do modo de trabalho de outros cineastas, por exemplo as funções de cena da abordagem de sequências (*sequence approach*) utilizada por Anna Muylaert.

Um roteiro bem estruturado, embora dentro de um processo flexível, tem duas funções, segundo Eliane Caffé, ser um roteiro forte e bem estruturado para captação e coprodução e ser capaz de expressar e organizar as experiências da vivência de campo e as interações ao longo do processo do filme:

Nesse processo que eu me encontro, o roteiro tem duas coisas: ele tem que existir primeiro se você está trabalhando no universo da captação, que ninguém vai financiar o seu projeto se você não tiver um roteiro, e o seu roteiro tem que ser bom, porque você está com um monte de gente também, principalmente, por exemplo, na Europa, que a gente fez coproduções, o roteiro tem muito peso. Então ele tem que ser um roteiro estruturado e forte. [...] Esse tratamento antes da filmagem, como eu te falei, eu trabalho muito junto com a pesquisa de campo. Eu tento não escrever sozinha, sem ter uma base, como eu estava te falando, dos personagens que eu estou trabalhando. Por exemplo, na hora de escrever as falas dos refugiados, eu não sei falar como refugiado, então nessa primeira fase eu também estou em contato corpo a corpo com os personagens. [...] Aí você terminou essa primeira etapa. Eu digo que ele é um roteiro aberto, porque, quando a gente vai para a filmagem, tem sequências inteiras que às vezes vão para a lata do lixo, e outras que surgem, que você jamais imaginou que elas iam surgir. (Caffé, 2019).

Ainda no processo colaborativo e na relação entre improvisação e roteiro, a presença de atores profissionais em meio aos personagens reais são um modo de garantir, como conta Caffé (2019), em meio às transformações e contribuições do processo, que algumas coisas sejam conservadas e ditas, como foi possível perceber ao ler, comparativamente, as versões do roteiro escrito e o filme, em que diversas falas e longas sequências do roteiro escrito estão no filme e,

a maioria delas, ditas por atores como José Dumont, com quem Eliane Caffé trabalha desde seu primeiro filme e que afirma (2016a; 2016b; 2017) escolheu-lo exatamente pela destreza que tem de caminhar tão bem do texto escrito ao improvisado em meio ao calor do *set* e à vivência com a comunidade, além das característica de coautoria que imprime ao texto do roteiro e que é buscada por Caffé: “Nas improvisações do *Zé*, há todo um universo de construção autoral, que ele desenha como uma segunda camada em relação ao roteiro” (2016b).

Grande parte das escolhas e parcerias de que falamos aqui, como a opção pelo processo colaborativo trazida pelo dramaturgo Luís Alberto de Abreu, o cinema de contrapartida da direção de arte de Carla Caffé Caffé e a escolha por atores que circulam bem em contextos de improvisação como José Dumont, encontraram eco na vontade de construir uma ficção capaz de dar conta de temas e locações que acontecem em zonas de conflito reais, como tem se mostrado cada vez mais um objetivo para Eliane Caffé, como comenta em entrevista ao *Sala de Cinema* (2013) e ao *Primeiro Tratamento* (2019).

Muitas vezes, a cineasta é indagada sobre as relações entre ficção e documentário em seus filmes. “Chega um momento que não é mais possível essa demarcação, porque a ficção vai se desenhando junto. Até porque, se a gente for falar mesmo, o que não seria mais ficção? O que não é ficção? Toda representação é uma ficção” (2019). Mas, como destaca a diretora de arte Carla Caffé em debate no Cineusp, no projeto *Novíssimo Cinema Brasileiro* (2018), a linha entre ficção e documentário em *Era o Hotel Cambridge* é de fato muito tênue: “Muitas pessoas perguntam o que é ficção e o que é realidade. Todo o filme foi feito em uma mistura. Não só a parte da dramaturgia, não só os atores, mas toda confecção do filme foi feita em um processo horizontal de trabalho” (2018).

Como comentamos na primeira parte deste livro e como destaca Anatol Rosenfeld, “não existe pureza de gênero em sentido absoluto” (1985, p. 16), segmentamos por um ímpeto de entendimento catalográfico e separamos às vezes para melhor compreender, mas vivemos entre híbridos, como lembra Bruno Latour, em seu clássico capítulo “Crise” do livro *Jamais fomos modernos* (1994). Nele, Latour trata da ilusão de separação que existe em nosso pensamento científico categorizador e o quanto é importante reatar o nó górdio e buscar pelo relacional e pelo pensamento em rede:

Qualquer que seja a etiqueta, a questão é sempre a de reatar o nó górdio atravessando, tantas vezes quantas forem necessárias, o corte que separa os conhecimentos exatos e o exercício do poder, digamos a natureza e a cultura. Nós mesmos somos híbridos, instalados precariamente no interior das instituições científicas, meio engenheiros, meio filósofos, um terço instruídos sem que o desejássemos; optamos por descrever as tramas onde quer que estas nos levem. Nosso meio de transporte é a noção de tradução ou de rede. (Latour, 1994, p. 8).

A ficção, no nosso universo de híbridos, é mais uma ferramenta para comunicar. Em resposta ao clássico ensaio “O narrador” de Walter Benjamin, em que o filósofo traz como constatação a possível extinção da arte de narrar, identificada como “a faculdade de intercambiar experiências” (1994, p. 198), o dramaturgo Luís Alberto de Abreu comenta:

Quando Benjamin escreveu seu ensaio, as perspectivas de reinstaurar a figura do narrador pareciam decididamente comprometidas em meio ao desenvolvimento da sociedade industrial. A luta pela sobrevivência consumia significativa parcela de tempo do ser humano, e o trabalho artesanal e coletivo como práticas sociais parecia estar fadado à extinção. Nos dias de hoje continua a percepção de que dificilmente o sistema de trabalho artesanal e coletivo será recuperado, mas observam-se que as conquistas sociais dos trabalhadores e as mudanças no sistema de produção propiciaram um excedente de tempo, impensável na vida da população no século XIX ou na primeira metade do século XX quando Benjamin escreveu seu ensaio. É um excedente de tempo que a indústria cultural tenta diligentemente ocupar. Se a indústria cultural vai ocupá-lo totalmente ou não é exercício de futurologia, o fato é que há um excedente de tempo disponível para além das necessidades concretas de sobrevivência. E essa quantidade pode se transformar em qualidade se formos capazes de restaurar a figura e a função do narrador, esse criador de grande complexidade que transita entre a tradição e a ruptura, e cujo eixo articulador de sua obra, a narrativa, é a transmissão da experiência humana – bem valioso e raro numa sociedade de informação como é a nossa. (De Abreu, 2011, pp. 185-186).

No texto de Luís Alberto de Abreu, em resposta a Benjamin e intitulado *O narrador contemporâneo*, é discutida a questão do narrador na contemporaneidade, diante da indagação de como seria recriar o narrador para os tempos

que correm e quais seriam as necessidades desse narrador, como ele mesmo constata:

Parece-me importante a consciência de que o narrador contemporâneo terá funções significativamente diferentes daquelas do narrador tradicional de que nos falava Walter Benjamin. A sociedade contemporânea é muito diferente e muito mais complexa do que a comunidade agrária. [...] É preciso investigar a partir dele e entender melhor a função de um narrador na contemporaneidade e construir um narrador a partir das necessidades presentes. (De Abreu, 2011, p. 188).

Segundo o autor, a crise do narrador permanece na contemporaneidade, pois a intercambialidade da experiência continua em baixa e se aprofundou com o crescente isolamento e a individualização da experiência, como destaca em *A restauração da narrativa*:

Talvez a grande aventura da busca da individualidade iniciada no Renascimento tenha se exacerbado de tal forma a ponto de esquecermos da existência de um corpo social, de um imaginário cultural. Talvez o artista tenha renunciado a ser o meio de expressão das variadas experiências humanas para expressar a si próprio. (De Abreu, 2013, p. 8).

Como enfatiza o dramaturgo, paradoxalmente, “é na época da chamada cultura de massa que a noção de indivíduo se impõe de maneira tão avassaladora” (2013, p. 8).

Foi possível perceber na construção do roteiro de *Era o Hotel Cambridge* o uso de estratégias de criação que buscaram resgatar a partilha da experiência narrada, aquilo o que Luís Alberto de Abreu chama de “restauração da narrativa”. A vivência, descoberta nas pesquisas de campo pelas histórias contadas pelos personagens reais, que passaram a incorporar o filme, é uma das principais matérias da criação do roteiro e que se estendeu na partilha com a equipe.

Um dos meios de estabelecer essa comunicação é a ficção. Por via do roteiro e dos vários outros recursos de criação do filme, que organizam a experiência para comunicá-la ao espectador, como destaca Luís Alberto de Abreu: “A experiência

real nada perde quando recriada no mundo da ficção, ao contrário, muitas vezes ganha, já que podemos trabalhar mais profundamente seu sentido e sua relação com o ser humano” (2011, p. 190).

A relação entre narrativa e ficção é íntima e não se dá só em obras identificadas em catálogos pelo gênero de ficção, mas em toda experiência que é recriada para ser comunicada. Tem a ver com a busca pelos meios para contar algo, narrar. Da história que aconteceu hoje de manhã ou há muitos anos. Da história de um filme de ficção ou de um documentário. Pois, como destaca o próprio Luís Alberto de Abreu:

Além de racional, o homem é também um ser ficcional. O ser humano cria ficções e se constrói com o concurso das ficções que gera. Diferente dos outros animais, que tão somente guardam sensações, o homem recria e comunica suas experiências em imagens comunicáveis. É indissociável no ser humano a concomitância da experiência e de sua recriação.” (De Abreu, 2011, p. 191).

O espectador, no contexto de trabalho de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu, espera-se que seja mais ativo exatamente pelo tratamento que é dado à narrativa, que conta com o que dramaturgo identifica como a “maior contribuição que o público pode trazer ao espetáculo: a imaginação ativa” (2013, p. 12), uma vez que “através da narrativa o público é também construtor das imagens do espetáculo e o espetáculo teatral, ao invés de ser um sistema predominantemente sensível, torna-se também um sistema fortemente imaginativo” (2013, p. 12).

A imaginação é uma das principais ferramentas de criação entre o roteiro e o filme, e começa a sua ativação nos primeiros trabalhos de roteiro, e segue na equipe, que é convidada a imaginar junto o filme, e no espectador, que, apoiado na sua experiência e nas imagens e sons a que está assistindo, também experimenta roteirizar o filme. Aquilo que acontece ao roteirista, que tantas vezes se imagina espectador, antecipando a partilha da experiência do filme, acontece também ao público, ao articular som e imagem com as experiências que carrega.

A imaginação ativa é o que está na distinção entre narrativa e informação, segundo Walter Benjamin e Luís Alberto de Abreu em seus ensaios em torno da figura

do narrador, e que Benjamin aprofunda neste trecho, ao falar sobre a amplitude que há na narrativa, exatamente por contar com a participação da imaginação do público, diferentemente da informação:

Se a arte da narrativa é hoje rara, a difusão da informação é decisivamente responsável por esse declínio. Cada manhã, recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres de histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa, e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte narrativa está em evitar explicações. [...] O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (Benjamin, 1996, p. 203).

Uma das principais características da narrativa é a possibilidade de ampliação da experiência humana e, com isso, a ação de “restaurar a narrativa” de que fala Luís Alberto de Abreu é a própria restauração do humano, e é exatamente por isso que ele destaca a narrativa como um “bem valioso e raro numa sociedade de informação como é a nossa” (2011, p. 186) e enfatiza, também por isso, que o narrador é bem mais que um contador de histórias:

Cabe ao narrador acreditar na capacidade criativa do ouvinte e despertar sua imaginação. Cabe ao narrador também despertar a crença na existência das grandes forças da vida e da morte que movem o mundo, crença esta submergida nos pequenos afazeres de nosso dia a dia. Nesse sentido um narrador difere em muito de um ‘contador de histórias’, como nos acostumamos a definir. (De Abreu, 2011, p. 204).

Viver, criar e recriar se entrelaçam na experiência de narrar. Nesse contexto, a construção da narrativa é antes de tudo a construção de pontos de vista e as escolhas do “o que contar” entrecruzam-se ao “como contar”, assim como experimenta Eliane Caffé ao buscar formas cinematográficas de abordar os seus temas.

Como identifica André Gaudreault e François Jost, em *A narrativa cinematográfica* (2009), o narrador no cinema opera como um “meganarrador”:

O narrador fundamental, responsável pela comunicação de uma narrativa fílmica, poderia ser assimilado a uma instância que, manipulando as diversas matérias de expressão fílmica, as agenciaria, organizaria suas elocuições e regeria seu jogo para entregar ao espectador as diversas informações narrativas (Jost & Gaudreault, 2009, p. 74).

A figura do meganarrador segundo Jost e Gaudreault (2009) é a voz e os olhos de uma experiência pensada elemento a elemento, cada um deles composto por diversas camadas, que, no contexto das equipes de cinema, são trabalhadas em regime de diálogo entre os diversos criadores envolvidos. Esse diálogo é mediado entre os diferentes colaboradores, com maior ou menor grau de detalhes, por meio especialmente da ferramenta do roteiro, que age como mediador das práticas comunicativas no contexto da criação em grupo.

Por fim, caminhamos para o último aspecto desta análise das práticas de roteiro de Eliane Caffé. A experiência de imersão (ocupação) da equipe, dado o grau de envolvimento que o modo de trabalho proposto Eliane de Caffé e seus parceiros gera é visível também nas transformações percebidas em diferentes versões do roteiro escrito, ao analisar comparativamente três amostras de roteiro, e perceber o avanço também da narrativa cada vez mais para dentro do edifício da ocupação.

## Habitar o roteiro

Ao estudar comparativamente três versões escritas de roteiro de *Era o Hotel Cambridge* foi visível o caminhar da história cada vez mais para dentro do edifício da ocupação, como se o próprio roteiro passasse a ocupar (em desejo – habitar) o edifício também. Escolhemos um trecho de cada uma das três versões para exemplificar este movimento pelo qual também passou a equipe do filme por meio das vivências estabelecidas pelo processo de criação do filme e que está visível também nas transformações de roteiro de uma versão a outra, como é possível ler nas amostras no fim deste tópico.

O filme lançado em 2016 com o nome *Era o Hotel Cambridge* foi antes *Devaneios de um Lourenço Príncipe* (Desenvolvimento de Roteiro – SAV, 2010), *Lourenço Príncipe* (Petrobrás Cultural, 2012) e *Um passo para ir* (Prodecine, 2013). Este

último nome é ainda o nome que aparece na última versão escrita de roteiro antes das gravações a que tivemos acesso, com data um pouco antes das gravações, o que demonstra que a mudança para o nome final possivelmente só ocorreu durante as filmagens, após se intensificarem as relações com o edifício das ocupações onde o filme foi rodado. Na terceira versão, a mais próxima da data de filmagem, também passa a aparecer o nome de uma nova colaboradora no roteiro, Inês Figueiró. Mais uma percepção de leitura que foi acrescida à criação do roteiro escrito, além de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu, quase quatro anos depois do primeiro tratamento.

Não só o nome do filme foi se transformando, mas, também, intensamente o próprio núcleo da história, que passou da história de um refugiado (*Lourenço Príncipe*), para a de um grupo de refugiados (*Um passo para ir*) até chegar à história de uma ocupação da Frente de Luta por Moradia – FLM da cidade de São Paulo, em que a frase dita por um dos atores, que é também refugiado e morador da ocupação, ecoa pelo filme: “Eu sou um refugiado palestino, no Brasil; e vocês são refugiados brasileiros, no Brasil”.

O trecho que escolhemos para comentar é um dos trechos iniciais do filme, que no primeiro roteiro escrito a que tivemos acesso (versão entre 2010 e 2012) vinha depois de algumas cenas na cozinha do restaurante onde Lourenço Príncipe trabalhava (que passou a chamar-se Ngandu), mas já não é mais ele na segunda e na terceira versão analisadas (12 de dezembro de 2013 e 30 de setembro de 2014) quem acompanha a personagem Gilda até o apartamento de Apolo na ocupação nesta sequência inicial, mas um outro emigrante que acaba de chegar e que não fala nenhuma palavra de português, Kalil.

No primeiro tratamento, após as cenas na cozinha do restaurante, havia um passeio de Lourenço Príncipe pela cidade, ainda um pouco perdido, com o endereço da ocupação na mão, quando encontra Gilda na rua. No segundo tratamento a que tivemos acesso, de 2013, o encontro se dá já na recepção do prédio e não mais na rua. E no terceiro, de 2014, o encontro agora com Kalil (e não mais Ngandu) é na escada do prédio enquanto Gilda subia e ele descia, e ela o convida a ir até a casa de Apolo, seu sobrinho, como uma forma de integrá-lo à ocupação, embora ainda não esteja oficializado como morador.

O percurso de transformação de um tratamento a outro revela um movimento de avanço da história cada vez mais para dentro do edifício da ocupação, o antigo Hotel Cambridge, que acabou por dar nome ao filme. Este movimento de “ocupar” (“habitar” – o desejo), também se deu com o filme e com a equipe que continua a participar das lutas por moradia que conheceu durante o processo de pesquisa do roteiro e de realização do filme, mesmo já passados anos do lançamento.

É importante lembrar que, neste processo, cada roteiro e cada tratamento de roteiro é na verdade potencialmente um filme para aqueles que o fazem e que, por meio do processo da leitura dos diferentes tratamentos, é possível experimentar outras vidas paralelas para um mesmo filme, o que acentua sua materialidade movediça de solo feito para experimentar diferentes formas.

### [Amostra 1]

Trecho de roteiro do filme *Era o Hotel Cambridge* (2016), escrito por Eliane Café e Luís Alberto de Abreu (ainda sem a entrada da roteirista Inês Figueiró), 5ª versão, entre os anos de 2010 e 2012:

SEQUÊNCIA 5: EDIFÍCIO NA BAIXADA DO GLICÉRIO. INT. DIA.

[...]

Os dois riem. Sobem mais dois lances e finalmente chegam ao segundo andar. Gilda pára na porta do nº 211 e aperta a campainha. Após alguns segundos a porta se abre e surge a figura de Apolo; um homem cinquentão, pele rosada e fartos cabelos grisalhos. Em volta da cabeça leva amarrada uma faixa colorida que o remete direto aos anos 70. Suas mãos sujas de barro indicam que ele estava em meio a um trabalho manual. Ao deparar com Gilda, reage perplexo.

APOLO

Mas... Eu achei que estava  
dormindo, tia!

GILDA

Dormindo tava você  
que não me viu saindo.  
Se não fosse a gentileza do Príncipe,  
eu ia dormir na rua.

APOLO

Tá! Vamos entrando.  
O torno tá ligado.

GILDA

Olha a maçaneta emporcalhada.  
Quantas vezes tenho que dizer  
“não ande pela casa  
untado nesse barro”!?

Gilda limpa o barro da maçaneta com o tecido da blusa.

APOLO

Tá louca! Agora vai ter  
que lavar a blusa!

GILDA

Não fale comigo nesse tom!!!

Gilda se despede de Lourenço dando girinhos no ar com a mão e desaparece  
no interior do apartamento. Apolo fica a sós com Lourenço.

APOLO

Vamos entrar?

LOURENÇO PRÍNCIPE

Agora não.

Lourenço se despede e apanha a chave do bolso para abrir o apartamento ao lado. Fica evidente que os três são vizinhos e se conhecem bem.

APOLO

Depois, então. Até já.

As portas dos dois apartamentos são fechadas ao mesmo tempo.

## [Amostra 2]

Trecho de roteiro do filme *Era o Hotel Cambridge* (2016), escrito por Eliane Caffé, Luís Alberto de Abreu e Inês Figueiró, versão de 12 de dezembro de 2013:

8. INT / TARDE / APARTAMENTO DE APOLO

Em pé ao redor de um torno de barro, vemos APOLO vestido nos anos 70 e ainda com a faixa colorida amarrada ao redor da cabeça. Ele comprime a argila em movimento e vai dando forma a “algo” que não se adivinha o que. Enquanto trabalha canta com entusiasmo uma canção de Raul Seixas. Soa insistentemente a campainha. APOLO, irritado, interrompe o trabalho e reclama.

APOLO

Peraí! Mosca na sopa!

Que porcaria!

Com as mão sujas de barro abre a porta e dá de cara com KALIL.

APOLO

Tá irado, irmão? Que é?

KALIL não sabe o que dizer, na verdade quase não diz uma palavra de português. GILDA, afastada da porta, responde por ele.

GILDA

Sou eu, Apolo.

APOLO

Que é que está fazendo aí?  
Achei que estava dormindo.

GILDA

Dormindo tava você  
que não me viu sair. Tem janta?  
(A KALIL) Tá com fome? Deve tá.  
Vamos entrar.

Gilda entra, mas esquece de Kalil no corredor. O rapaz não sabe bem o que fazer.

GILDA

Olha a maçaneta emporcalhada!  
Quantas vezes tenho que dizer  
pra não andar pela casa  
besuntado nesse barro!?

Gilda limpa o barro da maçaneta com o tecido da blusa.

APOLO

Tá louca, tia!  
Olha que merda aí na blusa!

GILDA

Não fale comigo  
nesse vocabulário!!!

Os dois começam um bate-boca e acabam por fechar a porta, esquecidos do rapaz. Kalil, de olhos meio assustados, afasta-se cruzando, no começo da escada, com Lourenço que sobe. Kalil acena com a cabeça e desce correndo

as escadas. Ouvimos que ele começa a falar em árabe com Hassam no pavimento abaixo. Lourenço ri e abre a porta de seu apartamento. É exatamente em frente do apartamento de Apolo e Gilda.

### [Amostra 3]

Trecho de roteiro do filme *Era o hotel Cambridge* (2016), escrito por Eliane Caffé, Luís Alberto de Abreu e Inês Figueiró, versão de 30 de setembro de 2014:

#### 10. APARTAMENTO DE APOLO / GILDA/ OFICINA. INT / TARDE

Na oficina “conserta tudo” armada no cômodo ao lado da moradia, vemos APOLO vestido nos anos 70 e ainda com a faixa colorida amarrada ao redor da cabeça. Ele trabalha engraxando uma estrutura de ferro. Ao redor, algumas peças de arte esculpidas entre outras de uso doméstico. Enquanto trabalha ele canta com entusiasmo uma canção de Raul Seixas. Soa insistentemente a campainha. APOLO, irritado, interrompe o trabalho. Com as mãos sujas de graxa ele abre a porta e dá de cara com KALIL.

APOLO

Tá irado, irmão? Que é?

KALIL não sabe o que dizer, na verdade não diz uma palavra de português. GILDA afastada da porta, responde por ele.

GILDA

Sou eu, Apolo.

APOLO

E o que está fazendo aí?  
Achei que estava dormindo.

GILDA

Dormindo tava você

que não me viu sair. Tem janta?  
(A KALIL) Tá com fome? Deve tá.  
Vamos entrar.

Gilda entra, mas esquece de Kalil no corredor. O rapaz não sabe bem o que fazer.

GILDA

Olha a maçaneta emporcalhada!

Gilda limpa a graxa da maçaneta com o tecido da blusa.

APOLO

Tá louca, tia!  
Olha que merda aí na blusa!

GILDA

Não fale comigo  
nesse vocabulário!!!

Os dois começam um bate-boca e acabam por fechar a porta, esquecidos do rapaz. Kalil meio assustado afasta-se e cruza, no começo da escada, com Ngandu que sobe. Kalil acena com a cabeça e desce correndo as escadas. Ouvimos que ele começa a falar em árabe com Hassam no pavimento abaixo. Ngandu abre a porta de seu apartamento. É exatamente ao lado do apartamento de Apolo e Gilda.

**DA CRIAÇÃO COMO EXPERIMENTAÇÃO**



Neste terceiro e último capítulo, reunimos alguns aspectos gerais acerca da criação dos roteiros, com vista à elaboração de um possível caminho teórico por onde refletir com base na diversidade das práticas. Para isso, destacamos alguns aspectos que nos parecem gerais aos roteiros estudados, em meio às singularidades de cada projeto.

Para isso, começamos nossas conclusões com algumas observações acerca da importância do processo de leitura para as práticas de roteiros e sobre a necessidade de pensar o leitor, também, como criador em meio aos processos de criação. Este é o foco do primeiro tópico deste capítulo: *O leitor criador nas práticas de roteiro*.

Em seguida, escolhemos três aspectos gerais sob os quais pensar o roteiro: a experimentação, a tradução e o gesto de fazer. Estes aspectos gerais direcionam-nos à tentativa de esboçar uma possível teoria do roteiro que teria por base esses aspectos. Este é o assunto do segundo tópico: *Experimentação contínua, tradução e o roteiro como gesto*.

Por fim, será abordada a questão do ensino do roteiro e as contribuições dos estudos de criação e de literacia para um ensino do roteiro que se deseja emancipador, na esteira das reflexões propostas pelo filósofo Jacques Rancière a respeito do espectador. Este é o ponto principal do terceiro e último tópico deste capítulo: *O ensino do roteiro e o espectador emancipado*. Este último tópico congrega, de certa maneira, todos os outros, uma vez que foi um dos pontos iniciais de discussão que motivaram esta investigação e que estão apresentados desde o *Prólogo*.

## O LEITOR CRIADOR NAS PRÁTICAS DE ROTEIRO

Neste tópico que abre o terceiro capítulo dedicado a um possível teorização das práticas de roteiro, gostaríamos de apresentar uma breve abordagem da importância do leitor criador para as práticas de roteiro, acompanhada de alguns exemplos práticos dos três cineastas estudados no *Capítulo 2* (Anna Muylaert, Leonardo Mouramateus e Eliane Caffé) e de outros cineastas, cujas práticas também alimentaram esta investigação, e que trouxemos para complementar e ampliar a diversidade de exemplos, também, em outros segmentos, como a animação, o filme-ensaio e o filme de arquivo (Alê Abreu, Cao Guimarães, Marcelo Gomes e Karim Ainouz). Estes nomes – animação, filme-ensaio e filme de arquivo – são só alguns dos muitos nomes pelos quais podem ser chamados estes três projetos, escolhidos exatamente por sua maleabilidade diante de definições e que, por isso, são um desafio complementar ao desejo de pensar uma teoria do roteiro com base na diversidade de práticas.

Cecilia Salles lembra-nos de que são exatamente essas práticas as que mais desafiam o crítico de processo diante das tentativas de teorizações gerais e que, por isso, permanentemente nos forçam à revisão de conceitos:

Obras que impõem a pergunta ao seu espectador: “o que estamos assistindo?” Estou falando de diluição de fronteiras, no que diz respeito à mídia e a gêneros, certamente uma das características da experimentação contemporânea. Na expansão destas fronteiras, há invasões de outros territórios, gerando modificações em ambos. É interessante observar a busca, pelos críticos, de termos como “expandido”, “contaminado”, “convergência”, “hibridização” e “entre-imagens”, para darem conta destas indeterminações. De modo semelhante, por vezes, os próprios artistas fazem uso de palavras compostas, como arte-postal, vídeo-instalação, palestra-espetáculo, vídeo-dança, livro-reportagem etc. São obras que acontecem, exatamente, em meio a estas relações (Salles, 2020, p. 180).

Embora os três projetos estudados no *Capítulo 2* sejam um recorte rico em diversidade de práticas e usos do roteiro nos processos de criação do cinema

brasileiro contemporâneo, estes outros três projetos (*O menino e o mundo*, animação do paulistano Alê Abreu, 2015; *Andarilho*, documentário do mineiro Cao Guimarães, 2008; e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, filme experimental do pernambucano Marcelo Gomes e do cearense Karim Ainouz) entram aqui como um modo de deixar a porta aberta para estender a reflexão sobre uma diversidade maior de projetos, com procedimentos, gêneros e modos de trabalho ainda mais distintos; do que o cinema brasileiro contemporâneo é rico em exemplos, especialmente nas últimas duas décadas de sua produção.

Este tópico inicial, que irá destacar os processos de leitura em meio aos processos de criação, será fundamental para o desenlace da teorização deste capítulo nos tópicos seguintes, dedicados a algumas percepções gerais acerca da prática do roteiro, como a experimentação, a tradução e o gesto de fazer, e retomados no tópico final ao tratar do ensino do roteiro e do espectador emancipado.

Especialmente por este se tratar de um estudo das práticas de roteiro no contexto da comunicação e dos processos de criação, pareceu-nos importante destacar essas práticas, também, em seus processos de leitura, um exercício de criação recorrente no processo de criação de roteiros. Essa visão de leitura tem base tanto nos estudos de literacia do cinema, especialmente de Mirian Tavares e Vítor Reia-Baptista (2019), e em Paulo Freire (1989) e Vilém Flusser (2010).

Basicamente, eles trazem as seguintes contribuições: de Mirian Tavares e Vítor Reia Baptista (Access, 2019), a noção de acesso inerente ao estudo da literacia dos media, que tem por intuito a construção de uma sociedade do conhecimento e não apenas da informação, em que a capacidade de leitura e de criação é fundamental; de Paulo Freire (*A importância do ato de ler*, 1989), a compreensão da leitura do mundo como anterior à leitura da palavra e dos códigos escritos; de Vilém Flusser (*A escrita*, 2010), a percepção de que, mesmo antes de escrever, já se lia e que o processo de escrever é mais um dos modos de leitura; e de Cecilia Salles (*Redes da criação*, 2006) a compreensão de que o sujeito da criação está inserido em uma rede complexa em permanente construção e em intensa interação com outros sujeitos.

O roteiro é um texto que existe pela finalidade de dar a ler a um grupo de realizadores que irá imaginar um filme. Imaginar no sentido de “gerar imagem”. Esse

exercício de “imaginar”, de fazer gerar imagens, vem inicialmente do trabalho do roteirista, pinçado da floresta de interações desse sujeito enquanto comunidade. Essas imagens, em boa parte das vezes, tomam corpo nas palavras, que vão passar por novos processos de geração de imagens, por exemplo na equipe que lê o roteiro e que irá criar imagens para a tela com base nas imagens lidas. Aqui falamos em imagens acústicas e visuais, mas não somente, pois concordamos com Hans Belting (2014), que defende que as imagens se associam a todos os sentidos do corpo como memórias sensoriais, não apenas visuais, daí falar também em memórias táteis, olfativas e gustativas como meios do corpo gerar imagens pelos sentidos.

Ao perceber os seres humanos como seres geradores de imagens em seus processos de leitura do mundo, passamos a olhar para a relação entre roteirista e recepção também sob a perspectiva de uma leitura criadora. Uma necessidade, na verdade, de todos os processos de leitura e em todas as linguagens, não só na linguagem verbal.

O lugar teórico entre a criação de base semiótica e a literacia nos levou a pensar o leitor/espectador no contexto das práticas de roteiro, e é especificamente o que abordaremos nos exemplos dos arquivos da criação dos cineastas do *Capítulo 2* e dos exemplos complementares dos outros cineastas que passamos a comentar a seguir.

## **Leituras e transformações nos diferentes tratamentos de roteiro**

neste primeiro momento, começamos lembrando a cineasta Eliane Caffé, cujo desejo de fazer cinema veio do trabalho com a pesquisa, como contou em entrevista ao programa *Sala de Cinema* do SescTV (2013), em que explica que a pesquisa foi a sua porta de entrada para o cinema. Foi durante o processo de pesquisa associado ao cinema que ela passou a querer fazer filmes. A cineasta conta ainda que daí também veio a sua necessidade de se embrenhar no espaço geográfico da história para escrever os roteiros e que o universo do escritório não era propício ao encontro dessas vozes, por isso escreveu a

maior parte dos seus roteiros no espaço geográfico dos filmes, junto com o dramaturgo Luís Alberto de Abreu, com grande histórico de trabalhos colaborativos com atores no teatro.

Ao estudar os roteiros escritos de Eliane Caffé, foi perceptível a redução pela qual vão passando os diferentes tratamentos de roteiro. Os cortes, tão comuns na observação dos processos de criação, nos levaram a pensar sobre as reiteradas leituras pelas quais passam os diferentes tratamentos de roteiro, diferentes possibilidades de filmes, que antes da tela são experimentados no contexto do papel e da imaginação da equipe.

Trouxemos, ao estudar as práticas de Eliane Caffé no *Capítulo 2*, um exemplo de estudo de roteiro que demonstra em certa medida a convivência entre as realidades paralelas dos diferentes tratamentos.

O filme lançado em 2016 com o nome *Era o Hotel Cambridge*, foi antes *Devaneios de um Lourenço Príncipe*; *Lourenço Príncipe* e *Um passo para ir*. A mudança para o nome final – *Era o Hotel Cambridge* – só passou a aparecer depois que as filmagens foram iniciadas e após se intensificarem ainda mais as relações com o edifício das ocupações onde o filme foi realizado. Não só o nome do filme foi se transformando, mas, também, intensamente o próprio núcleo da história, que passou da história de um refugiado, para a de um grupo de refugiados até chegar à história de uma ocupação da Frente de Luta por Moradia da cidade de São Paulo.

O trecho que comentamos na segunda parte deste livro, em **O roteiro habitado**, é um dos trechos iniciais do filme. Ao analisar três tratamentos diferentes do roteiro escrito, foi perceptível o avançar da história cada vez mais para dentro do prédio da ocupação, de um tratamento a outro, assim como foi, essencialmente, com o próprio processo de criação do filme, que passou a se concentrar, assim como o enredo, principalmente nas situações vividas dentro do espaço físico da ocupação Cambridge, que deu nome ao filme. Este movimento de “ocupar” (“habitar” – em desejo), como comentamos, também se deu com o filme e com a equipe que continuou a participar das lutas por moradia que conheceu durante o processo de pesquisa do roteiro e de realização do filme.

É importante lembrar que, neste processo, cada roteiro e cada tratamento de roteiro é na verdade potencialmente um filme para aqueles que o fazem e que o lêem e que, por meio do processo da leitura dos diferentes tratamentos, é possível experimentar outras vidas paralelas para um mesmo filme, o que acentua sua materialidade movediça de solo feito para experimentar diferentes formas.

Outra cineasta, cujo processo comentamos no *Capítulo 2*, foi Anna Muylaert, que afirma escrever roteiros cuidadosamente pensados em sua estrutura e função de cena, muitos deles escritos durante anos (como o roteiro do filme *Que horas ela volta?*, que estudamos, escrito e reescrito durante quase 20 anos). Ela contou, também, que, para pensar essa estrutura, ela utiliza a técnica rítmica da abordagem por sequência (*sequence approach*). No entanto, a cineasta afirma que, no momento da filmagem, como forma de reavivar o processo, pede para que os atores esqueçam o roteiro, para gerar uma espécie de novo tratamento de roteiro, criado no calor do *set* com os atores e a equipe.

Leonardo Mouramateus, cujo modo de trabalho também examinamos no *Capítulo 2*, desenvolve em seus procedimentos o enlace de tempos e possibilidades de filmes que tornaram o trabalho das versões a própria matéria de dramaturgia de *António um dois três*, apresentado no filme para o público em três versões, mas que, como ele mesmo citou por diversas vezes (2016; 2019; 2020), poderiam ser muitas mais.

Ao assistir ao filme, é como se lêssemos “ao vivo” vários tratamentos de roteiro impressos na tela, com suas engrenagens à mostra, a passar de uma versão à outra, mas sem o número da versão determinada. Mouramateus comenta na carta-dissertação *António zero* (2017) que o filme é também sobre um filme a ser feito, é uma ficção antes de tudo, mas também um documentário sobre a realização de um filme. O processo de criação à mostra era uma escolha de dramaturgia para a qual a exposição dos diferentes tratamentos de *António...* como partes do filme é também um modo de se revelar desse processo de criação, como é também um modo de utilizar o terreno móvel da leitura do roteiro para erguer a experiência de assistir ao filme.

Dito isso sobre os diferentes modos de leitura e transformações de um tratamento a outro e como eles contribuem com suas especificidades para a criação

dos filmes nos três casos estudados no *Capítulo 2*, passamos para um segundo momento desta análise das práticas, em que trazemos outros cineastas para complementar a questão. Começamos a seguir com Alê Abreu e Cao Guimarães para falar sobre os processos de roteirização que acontecem por outra forma que não a palavra escrita, uma das formas de expressão do roteiro, mas não a única.

## A ESCRITA SEM PALAVRAS DE ALGUNS ROTEIROS

O cineasta Alê Abreu traz para a nossa discussão a experiência de um fazer roteiro quase sem escrever palavra.

Em *O menino e mundo*, animação lançada em 2015, a principal matéria para pensar o roteiro do filme foi, assim como em todo roteiro, a imagem, mas, em lugar da imagem escrita e descrita, Abreu utilizou, no desenvolvimento do roteiro do filme, principalmente, a imagem desenhada, embora acompanhada, algumas vezes, de anotações laterais escritas (ver figuras 33 e 34).

A narrativa do filme se estruturou principalmente por meio da prática que Abreu chamou de desenho de experimentação (2017), em que, ao desenhar, são experimentadas possibilidades de filmes, de personagens e de universos/atmosferas, assim como fazem os roteiros escritos. Sobre este processo de busca, conduzido pela experimentação e testagem com o desenho para criar possibilidades de história para o filme, Abreu comenta:

Eu acho que a história acaba sendo uma forma de carregar o espectador para dentro desse universo, para esse tom, para essa frequência, para essa sensação, que a gente não consegue colocar em palavra. Na medida em que você tem um personagem para te carregar, como uma roupa, como uma vestimenta, lá para dentro, então é meio esse o caminho (Abreu, 2013).



(2017). Sobre esse recurso, como um exercício de busca ou descoberta, ele explica: “Eu ia desenhando e, depois, eu tentava entender o que eram aqueles desenhos, era o contrário”. E continua:

Eu não acredito muito em filme que nasce pronto em um roteiro. Acho que é acreditar demais na intermediação das palavras. Eu acho que tem muito para se encontrar além das palavras. Há um universo muito grande, porque eu vivi isso muito fortemente em *O menino e o mundo*. Ali o filme me mostrou que o processo acima de tudo é que faz a obra” (Abreu, 2017).



**Figura 35**

Print do Making of do filme *O menino e o mundo* de Alê Abreu, 2015. Traz uma dos primeiros desenhos do Menino, em um dos cadernos de estudo de um outro projeto (o anima doc *Canto Latino*) que não foi concluído.

Fonte: Making of do filme *O menino e o mundo*, 2015.

Também Leonardo Mouramateus, embora ainda não tenha feito nenhum filme propriamente de animação, conta que também gosta de pensar seus filmes, antes do roteiro escrito, em desenho, em um momento que identifica como “mais espontâneo”, ainda sem a “mediação das palavras”:

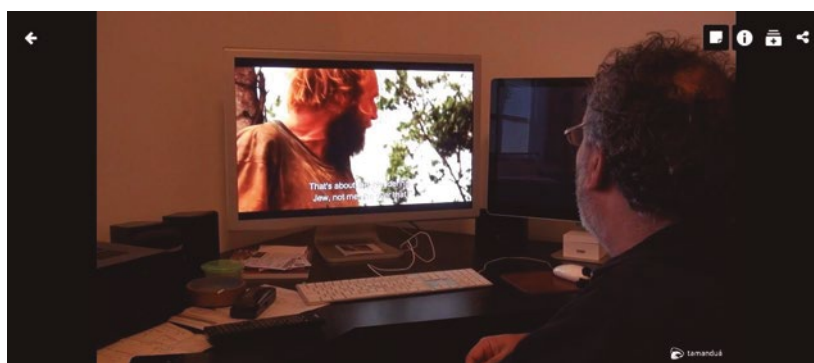
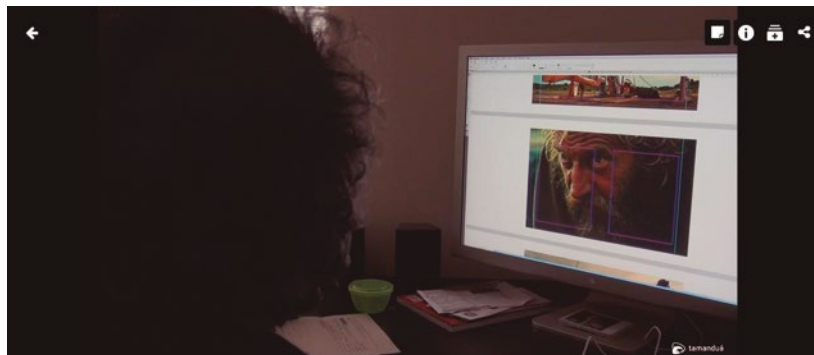
Enquanto eu desenho, eu penso. O desenho é o próprio pensamento em ação. Por isso que eu falo de espontaneidade. É uma composição ou criação que é muito rápida entre a gestação e a feitura. E [o desenho] também serve para eu pensar

a decupagem, antes mesmo das palavras. Eu penso muito em como se organiza o espaço e em como organizar as coisas nele. Então, muitas vezes eu desenho primeiro aquilo que vai acontecer nos filmes, mesmo antes de saber o que que é aquilo, quem são aqueles personagens. [...] Então o desenho na verdade é a exposição direta da criação, do pensamento. Ele é direto, sem a mediação das palavras. (Mouramateus, 2020).

Esse lugar de criação a que Mouramateus se refere é um dos canais possíveis por onde imaginar e fazer imaginar filmes, em si e na equipe, o que tomamos como uma das principais funções do processo de roteiro no cinema: fazer a si e à equipe “verem” o filme, como um cinema interior, um meio por onde fazer conhecer as personagens e seus universos antes mesmo que eles existam na tela, mas também para além da tela, pois, como lembra Ítalo Calvino, essa máquina de cinemas interiores já existia dentro de nós desde antes da invenção do cinematógrafo: “Esse ‘cinema mental’ funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior” (2008, p. 99).

Cao Guimarães é um artista visual mineiro que realizou diversos filmes cuja identificação entre os gêneros documental, ficção ou experimental costuma confundir a crítica e os exibidores na hora de enquadrá-lo em alguma categoria. Ele, no entanto, é bastante claro quando perguntado: embora seus filmes sejam registros documentais são essencialmente ficções (2017).

Na série *A linguagem do cinema* do canal Cine Brasil TV, o episódio dedicado a Cao Guimarães, intitulado “Um cineasta do nosso tempo” (2017), traz diversos parceiros de longa data do cineasta. Em uma conversa com eles diante dos arquivos de montagem do documentário *Andarilho* (2007), eles comentam momentos em que tanto o sujeito filmado performava diante da câmera, como eles repetiam diversas cenas e movimentos durante as gravações em busca de um gesto ou registro específico e como o tempo das experiências era intensamente alterado na montagem.



Figuras 36 e 37

Prints do episódio “Um cineasta de nosso tempo” dedicado ao cineasta Cao Guimarães, da série *A linguagem do cinema* do canal Cine Brasil TV, 2017. O cineasta comenta o processo de criação de vários dos seus filmes; neste caso em especial, das escolhas de montagem do filme *Andarilho* (2007).

Fonte: *A linguagem do cinema*, canal Cine Brasil TV, 2017.

Guimarães comenta que, principalmente por sua formação na fotografia, precisa dessas lidas diretas com a imagem sem a intermediação das palavras, seja no momento da gravação, seja no momento da montagem, para pensar efetivamente a narrativa e a composição do filme e que, para ele, pensar essas imagens de antemão por palavras as tornaria literatura (2011), como fez também em alguns desdobramentos das suas obras em livro, como em *Histórias do não ver* (2001).

Essa relação especial de Guimarães com a palavra e com a imagem é uma marca do seu modo de pensar o gesto do roteiro nos seus filmes. Ele destaca, por diversas vezes, como o entorno a ser captado está transbordando de histórias e

como, mesmo a granulação de uma imagem ou um caminho de formigas, pode ser, para ele, já em si um acontecimento fílmico:

Os filmes ou as possibilidades de se fazer um filme estão em toda parte. Eu acho que as várias realidades que nos rodeiam no cotidiano são muito expressivas, são potencialmente filmes. Se você começar a prestar atenção no seu cotidiano, na expressividade das coisas, dos objetos, das formas, das luzes, das pessoas, dos mosquitos, das bolhas de sabão, das formigas... ou seja, qualquer assunto para mim é passível de ser transformado em filme. (Guimarães, 2011).

A ficcionalização para Guimarães vem especialmente da dilatação do tempo para os registros, dos objetos que ganham foco e se contam diante da tela junto com as escolhas de olhar e de montagem do realizador. Ele destaca ainda, em seus relatos, o desejo de usar a câmera como uma caneta: “como o escritor que pega uma caneta e sai por aí, sentindo o mundo, a realidade, transformando aquilo em poema, conto ou romance”. E lembra que “O cinema tem também essa possibilidade. A câmera cada vez mais se torna uma caneta, uma coisa que anda com você e vai construindo histórias” (2010, s/a).

Guimarães conta também que o roteiro acontece para ele principalmente no embate com a realidade, em um encontro que ele propõe com o cotidiano, seja de um eremita, como em *A alma do osso* (2004), ou um andarilho de estrada, como em *Andarilho* (2006), ou pessoas a trocarem de casas entre si por um dia e a registrarem elas mesmas o dia na casa do outro em suas câmeras, como em *Rua de mão dupla* (2002). O cineasta comenta, da seguinte maneira, a escolha por encontrar o roteiro principalmente no embate com a realidade filmada: “Esse processo de filmagem é muito importante para mim. A minha narrativa, ou a escritura do filme, nasce no processo de filmagem” (2010).

Esse modo de experimentação por meio das costuras de roteiro que Guimarães engendra, especialmente nos momentos de filmagem e edição, como leituras que se dão por outros meios que não a palavra, são um exemplo a mais da potencialidade do pensamento de roteiro no contexto dos processos de criação que gostaríamos de trazer para o nosso conjunto de exemplos de práticas que visam complementar-se umas às outras.

## Os roteiros de um projeto que continuam em outro

por fim, gostaríamos de destacar os casos de roteiros que explicitamente se estenderam de um filme a outro, como foi o caso de Alê Abreu em *O menino e o mundo* (2013) e de Marcelo Gomes e Karim Ainouz em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009).

Alê Abreu conta que o filme *O menino e o mundo*, de que falamos há pouco, veio de uma sede de fazer iniciada em um projeto de série interrompido, mas que havia gerado muita imersão e muito trabalho de pesquisa sobre a América Latina ao longo de quase dois anos, em que viajou dando oficinas de animação por diversos lugares do continente e leu bastante literatura e sociologia da América Latina, e ouviu muitas músicas de protesto latinas dos anos 60 e 70 durante as pesquisas para o projeto que não foi finalizado, mas que estão, segundo ele, na base do seu trabalho em *O menino e o mundo*. O cineasta resume a relação com esta imersão da seguinte maneira: “Eu não realizei o documentário, mas ele está ali, é toda base que solidifica a construção do Menino” (2016, s/a).

Abreu (2017) conta ainda que durante as viagens encontrou muitos meninos cujas histórias de alguma forma inspiraram a história do Menino, além da geografia das cidades, que mais tarde estariam na interpretação dos cenários do filme, nas músicas latinas de protesto, que também contribuíram para o sentimento de busca por uma forma estética para o filme que pudesse soar como um grito de protesto diante de um *status quo*; neste caso, o dos filmes de animação contemporâneos a ele.

Outro trabalho que trazemos como exemplo dessa continuidade de um projeto em outro é o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karim Ainouz.

Lançado em 2011, o filme remonta a quando os dois cineastas ainda não haviam realizado seus primeiros longas-metragens (*Cinema, aspirinas e urubus*, Marcelo Gomes, 2005; e *Madame Satã*, Karim Ainouz, 2002) e fizeram uma viagem de pesquisa para um roteiro que nunca foi filmado. Eles ganharam um edital para criação de roteiro e, ao ver que o valor poderia incluir também uma viagem de

pesquisa para a escrita do roteiro, decidiram levar as câmeras disponíveis e registrar a experiência. Era a primeira vez que os dois viajavam pelo sertão do Brasil, que eles conheciam apenas da memória familiar. Entregaram o roteiro que o edital pedia e guardaram as filmagens, que não foram feitas com nenhum objetivo fílmico definido, a não ser o de ter o registro daquela experiência de expedição pelo Brasil, que eles identificaram como uma experiência “à flor da pele” (2011, s/a). Sobre o ímpeto que imperou nessas filmagens, Ainouz (2010) explica que havia o desejo de “sair navegando pelo lugar e ao mesmo tempo comer o lugar. Colecionar o máximo de coisas, matéria mesmo”.

A força dessas imagens, gravadas sem nenhum outro propósito que não o do registro em si, despertou neles a vontade de eternizar, anos depois, essa experiência em algo como um longa-metragem. Mas como unir imagens tão esparsas, de diferentes momentos de uma viagem, em diferentes bitolas de registro, muitas delas em baixa resolução, em um filme? Como entregar essa experiência ao espectador de modo que ele pudesse verdadeiramente viver também o que foi aquela viagem de descoberta para os dois cineastas?

Eles decidiram escrever um roteiro com base no material de arquivo coletado durante a expedição, somado a alguns cortes não usados no segundo filme de Karim Ainouz (*O céu de Suely*, 2006) e outros poucos trechos inseridos após a versão escrita do roteiro. Para ligar estas imagens entre si à experiência de assistir a um filme, eles inseriram no roteiro um personagem em voz *off*, do qual apenas conheceríamos a voz e o ponto de vista: o espectador veria o que o personagem veria, seríamos, junto com o personagem-narrador, os espectadores dessa viagem e, com ele, viveríamos também as descobertas do que a estrada traria, as geografias e as pessoas encontradas na estrada, e a cura de um amor malfadado e dolorido, que aos poucos vai se revelando no filme pela voz *off* do narrador.

Gomes e Ainouz contam que a decisão de colocar um personagem ficcional diante desses registros veio como um modo de tentar oferecer ao espectador o mesmo sentimento que eles haviam sentido ao registrar aquelas imagens: “A gente estava muito à flor da pele quando viajamos nesses 40 dias. Foi aí que decidimos construir esse personagem ficcional” (2010), conta Gomes, e acrescenta:

O que a gente queria era exatamente compartilhar com as outras pessoas o sentimento que tivemos quando construímos esse personagem. Ele é um dispositivo para construir essas emoções que são vistas e sentidas. Metaforicamente esse personagem constrói uma curva que a gente construiu”. (Gomes, 2010).

No percurso a que somos levados pelo narrador-personagem José Renato vivemos com ele, em meio às paisagens e rotas do sertão, por meio da experiência narrada do relacionamento desmontado, a transformação de uma ilusão de aconchego para onde voltar, aos poucos, em clareza diante do presente, do entorno e das possibilidades de criar outros caminhos e outras memórias com base na matéria viva diante dos olhos oferecidas pelas imagens colhidas. A consciência da perda do antigo e ilusório é também a abertura para outros caminhos que passam a ser o ponto de despertar do filme e da viagem.

Embora o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* tenha sido realizado a maior parte com imagens de arquivo, a escrita de um roteiro descritivo com base nessas imagens, mesmo já captadas, foi crucial para fazer ver as imagens como um filme antes de iniciar o processo de montagem. É possível perceber um pouco disso no trecho de roteiro escrito feito para a montagem das imagens de arquivo do filme que comentamos a seguir.

Tal como aconteceu ao que dissemos anteriormente sobre os cortes e as reduções nos diferentes tratamentos de roteiro de Eliane Caffé, também Marcelo Gomes (2010) aponta para esta experiência com o roteiro de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*: “Devia ter o triplo de texto que tem no filme hoje”.

Diante de uma leitura comparada do roteiro escrito e do filme, é possível perceber a fusão de trechos das sequências do roteiro formando sequências sínteses no filme. Por exemplo, em muitos momentos, onde no roteiro está escrito um longo *voice-off* para o personagem; no filme, temos apenas parte deste *voice-off* sobre as imagens descritas na sequência do roteiro escrito. Outros trechos deste relato em *off* são resgatados em sequências mais adiante sobre outras imagens, e outros são deixados de lado. No entanto, a experiência de ler o todo do relato em uma página só, no roteiro, permite imaginar o sentimento que se deseja imprimir ao filme como um todo de uma

maneira mais completa. A percepção da necessidade do corte e do desdobramento da sequência sobre outras, no entanto, é algo mais perceptível diante da leitura da montagem. É como assistir à imaginação de uma sequência se multiplicar em muitas outras.

#### 4. JOÃO RENATO NUMA ESTRADA SEMI-ÁRIDA

Estrada com morro e pedras com propaganda da Itapemirim. Zona de transição entre Sertão e litoral.

ESTADO: vontade de mergulhar no trabalho para esquecer das agruras da vida afetiva.

1'

.....  
.....

#### JOSÉ RENATO

*Anotações em caderneta de campo para prospecção geológica para realização do canal fluvial ligando o rio Xexéu ao Rio das Almas.*

*Tempo de duração da viagem: trinta dias.*

*Localização e acesso: a região estudada situa-se no Nordeste Oriental do Brasil e perfazendo uma superfície de cerca de 3.000 km<sup>2</sup>, limitada pelos meridianos 37°30' e 38°00' de longitude oeste e os paralelos 09°30' e 10°10' de latitude sul.*

*Clima árido, terreno terciário argila tipo calcária. Composta por arenitos, siltitos e conglomerados ferruginosos de forte coloração vermelho-arroxeadado, de idade cambriana, predomina na porção media-superior da bacia.*

#### LOCUTOR DE RÁDIO

*A Rádio Liberdade de Barbalha anuncia a festa paroquial que vai ter lugar na praça da catedral para comemorar a reeleição Paulo Ferreira para prefeito da cidade.....*

*[este é um exemplo de locução, o assunto não importa muito, o que importa é que deve haver um radio ligado no carro, sintonizado em uma rádio local, sendo intercalado com o off de José Renato.]*

#### Figura 38

Página da versão escrita de roteiro do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* de Marcelo Gomes e Karim Ainouz, 2009.

Fonte: Arquivo de roteiro do filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, versão de 11 de setembro de 2008.

Junto com a necessidade de escrever um roteiro descritivo e com inserções de rubricas sobre o “estado” do personagem (por exemplo, “ESTADO: vontade de mergulhar no trabalho para esquecer das agruras da vida afetiva”), apesar de ser um filme com um roteiro escrito quando se tinha já a maior parte do filme em arquivos, e que muitos exibidores o enquadram na categoria de cinema experimental ou documental (muitas vezes confundido com ausência de roteiro em seus processos), o que se percebeu foi a presença de um roteiro escrito a promover novas leituras das imagens já colhidas, assim como também ocorreu durante as gravações das vozes *off* com o ator João Miguel e durante o processo de montagem, que levaram a cortes, fusões e novas inserções que só estes outros contextos de leitura seriam capazes de oferecer.

Os três momentos comentados aqui brevemente – as leituras e transformações nos diferentes tratamentos; a escrita sem palavras de alguns roteiros; e os roteiros de um projeto que continuam em outro – tiveram como finalidade demonstrar a presença recorrente do exercício de geração de imagens nas práticas de roteiro, por processos tanto de escrita como de leitura, e não só de palavras e imagens, mas também do mundo à volta, o que não é uma característica exclusiva dos processos de roteirização, mas dos processos de criação em geral, como aponta a teoria da criação de Cecilia Salles (2006; 2012; 2017) que guia este estudo.

## EXPERIMENTAÇÃO CONTÍNUA, TRADUÇÃO E O ROTEIRO COMO GESTO

No *Capítulo 2*, ao estudar as práticas de roteiro de Eliane Caffé, acessamos por meio dos relatos de criação da cineasta algumas reflexões acerca das contribuições da parceria com o dramaturgo Luís Alberto de Abreu para o seu modo de fazer cinema. O dramaturgo e, também, professor da Escola Livre de Teatro trouxe de suas reflexões acadêmicas, com base na vivência prática enquanto dramaturgo e professor, conceitos como o de “narrador contemporâneo” e de “restauração da narrativa”.

Por “narrador contemporâneo”, Luís Alberto de Abreu concebe a figura capaz de transmitir as experiências contemporâneas do ser humano, de religá-lo às experiências coletivas, ao mesmo tempo em que é capaz de despertar a imaginação dos espectadores para a criação conjunta. E por “restauração da narrativa” entende a necessidade de superar a crise do narrador que ainda permanece na contemporaneidade, elevando a intercambialidade da experiência e buscando diminuir o crescente isolamento e individualização, apesar de todos os avanços das tecnologias da comunicação e dos dispositivos de diminuição das distâncias físicas. Abreu reconhece na contemporaneidade um esvaziamento da experiência coletiva e acredita, na esteira de Walter Benjamin (1994), que a narrativa e o resgate da função do narrador na contemporaneidade pode ser um recurso à diminuição dessas distâncias e isolamentos que, hoje, são muito mais simbólicas do que físicas.

Nesse contexto, o roteiro exerce um importante papel como ferramenta-chave nos processos de criação, especialmente pela natureza movente e propícia à experimentação, a ser ponte por meio da tradução e à possibilidade de incorporar o gesto de fazer enquanto criação. Aspectos que são o principal foco de discussão deste tópico. Começamos com a discussão acerca da importância da experimentação para as práticas de roteiro.

## Roteiro e experimentação contínua

Chamamos de “experimentação contínua” a qualidade do roteiro de estar presente em todos os momentos da criação, da pré à pós-filmagem, como motor de experimentação e testagem. O que remonta a uma compreensão do trabalho do roteiro como um trabalho essencialmente de tradução e (re)ligação. Um chão para experimentar sem a ilusão de estados definitivos, mas especialmente processuais e construtores. Sua forma e uso em cada projeto segue também essas características.

Nos exemplos trazidos, vimos os roteiros por diversas vezes atuarem como ferramentas de experimentação. Por exemplo, para testar hipóteses e possibilidades de filmes, como nas diferentes leituras e transformações de um tratamento de roteiro a outro, como vimos no tópico anterior. Essa experimentação também se mostrou um processo contínuo, a atravessar diferentes momentos da criação, e a não se limitar à manifestação escrita, embora a escrita seja uma importante manifestação do roteiro. Foram os casos, por exemplo, das práticas comentadas há pouco de Alê Abreu e Cao Guimarães, mas também dos processos de escrita dos roteiros durante os ensaios com os atores e a equipe, em Leonardo Mouramateus; de reescrita na cocriação com os atores em Anna Muylaert; e no acolhimento das improvisações ao roteiro, especialmente dos não atores, durante as oficinas, os ensaios e as filmagens em Eliane Caffé.

O cineasta Karim Ainouz 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. Trazem escolhas do que filmar. São um filme em estado de imaginação. E, para isso, os procedimentos de experimentação são fundamentais.

Nos relatos dos roteiristas, por diversas vezes, foi 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 e elenco como cocriadores.

Karim Ainouz, também adepto da liberdade de repensar o roteiro na realidade do *set*, como os nossos cineastas do *Capítulo 2*, afirma que ter um roteiro é exa-

tamente o que o faz mais livre para experimentar no *set*, para acolher melhor os acasos e as improvisações dos atores e da equipe: “O roteiro é muito importante para eu poder mudar de ideia no *set*” (2013, p. 50).

A roteirista Eliane Caffé, no texto de abertura da versão publicada do roteiro de *Narradores de Javé* (2004), que estudamos no *Capítulo 2*, também nos falou do quanto o roteiro foi fundamental para que ela e a 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. Também contou, em entrevista ao Podcast *Primeiro Tratamento*, o quanto o roteiro foi fundamental para saber qual improvisação escolher: “As pessoas estão interagindo o tempo inteiro, por que você sabe que aquela cena ali é uma cena que você tem que aproveitar? Porque você tem o seu roteiro prévio”. E continuou: “Eu acho que, quanto mais o processo é aberto, mais você precisa dele [roteiro], para te iluminar o caminho” (2019).

Anna Muylaert também contou por diversas vezes da importância do roteiro para acolher a improvisação, a intervenção do acaso e a criação dos atores: “Investir na carreira de roteirista é um grande investimento para o diretor. Porque se você entende de estrutura dramática, você entende a função de cada cena, depois você tem, na hora de dirigir, uma maleabilidade, uma liberdade maior para brincar em cima daquilo” (2019).

Em contextos como os exemplificados por Karim Ainouz, Eliane Caffé e Anna Muylaert, os roteiros são tomados 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 teoria da criação de Salles, 2012), 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 Ainouz a formular o seguinte.

Eu acho que há três roteiros num filme. Há 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 há 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 há um terceiro momento que eu também chamaria de roteiro, que é a montagem, que para mim é escrever sem ser com palavras. (Ainouz, 2015).

Visto desse modo, o roteiro, além de não se limitar apenas à forma verbal, também não se limita apenas ao momento da pré-filmagem, exatamente por estar permanentemente a ser reescrito, como acrescenta Anna Muylaert:

Escrever roteiro é reescrever roteiro. É preciso ter a paciência. Não existe roteiro pronto. Roteiro pronto é filme pronto. Porque, mesmo na montagem, você vai mexer, vai alterar. Tem que reescrever. [...] Eu considero o fim do roteiro o fim da montagem. (Muylaert, 2019).

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” (2011). 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” (2013).

Outro roteirista, hoje também diretor, o pernambucano 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 em suas colaborações como roteirista, especialmente junto aos diretores Lírio Ferreira e Cláudio Assis, uma vez que normalmente tinha essa liberdade. De tanto acompanhar esses processos e a pensar o roteiro em todos eles, Lacerda conta que quando foi dirigir seu primeiro filme (*Tatuagem*, 2013) 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” (2016).

São relatos como esses diante da prática de roteiro que nos levam a questionar alguns modos canônicos de ensino do 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. Salles destaca, no livro *Processos de criação em grupo*, “a relevância da discussão sobre a inter-relação entre diferentes modos de trabalho e novas possibilidades artísticas” (2017, p. 162). Nos percursos observados, 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, em diferentes gêneros e contextos de produção, embora as práticas e cinemas tratados aqui, claramente, sejam só uma pequena parte delas.

A observação da prática nos colocou diante da oportunidade de olhar para o roteiro como ferramenta de experimentação, 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.

Nos estudos da teoria da criação de Cecília Salles, a experimentação contemporânea é destacada como um dos principais motores de reflexão e revisão permanente da teoria. Pensar aqui em uma teorização do roteiro pelo estudo das práticas contemporâneas de roteiro é, também, estar atento para o que essa experimentação nos coloca enquanto desafio de teorização.

Expor-se ao contemporâneo é um desafio para a crítica, pois pode representar a falência de seus modelos de análise. Classificações, modelos e modos de olhar conhecidos oferecem certa segurança, mas normalmente atuam como formas teóricas que rejeitam tudo aquilo que nelas não cabe. Ao assumir uma postura que privilegia a obra, a crítica precisa, permanentemente, criar novas ferramentas capazes de compreender as provocações da arte contemporânea. (Salles, 2012, p. 519).

Também as práticas de roteiro contemporâneas são, para nós, um desafio à reflexão, à conceituação do roteiro e à tentativa de uma possível teorização da prática do roteiro. Junto à importância da experimentação para esta prática, somamos, a seguir, um outro aspecto que nos parece fundamental: o caráter tradutório do roteiro.

### **Sobre criar pontes, o roteiro como tradução**

Falamos anteriormente do roteiro como ferramenta-chave para a experimentação, exatamente por sua matéria movente, por sua qualidade de objeto do entre, “de espaço de possibilidades, que indicia caminhos para o filme” (Salles, 2010, p. 173). Esta mesma qualidade é também uma construtora voraz de pontes, de traduções. Traduz linguagens, códigos e séries culturais inteiras pelo gesto permanente de transmutar. E, com isso, as cria também. Cria o próprio gesto de traduzir o mundo para o universo audiovisual.

O filósofo e estudioso da comunicação Vilém Flusser dedicou boa parte de suas reflexões à tradução, por acreditar ser este um recurso indispensável à sociedade da pós-produção e também por, em sua condição forçada de imigrante, ter sido a tradução o recurso que o permitiu saltar de um universo a outro, de uma língua a outra: “Reflito sobre os abismos que separam os homens e as pontes que atravessam tais abismos, porque flutuo, eu próprio, por cima deles. De modo que a transcendência das pátrias é minha vivência concreta, meu trabalho cotidiano e o tema das reflexões teóricas às quais me dedico” (em Krause, 1998, pp. 11-12).

No ensaio inédito *Pontificar*, Flusser destaca que “O problema da tradução, do salto entre universos, e portanto a necessidade de pontificar, se põe com urgência em terrenos diferentes” (n.d, p. 1). Na prática da roteirização, o que se empreende são exatamente estes saltos, o que o roteiro faz é levar de um campo a outro do pensamento modos de ver o filme em formatos que não são o filme ainda, mas, além de campos de experimentação para o filme que se deseja fazer, também são pontes para ele.

Há um termo muito usado em roteiro que é um desdobramento dessa qualidade tradutória: a ideia de “adaptação”, que usam para falar, por exemplo, do processo de tradução de um livro em filme. Este processo é, na verdade, o desdobramento de vários outros processos tradutórios.

O roteirista e professor de roteiro Flávio de Campos, em seu livro *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória* (2007), fala do trabalho do roteirista como quem puxa fios de uma macarronada confusa (a vida) para trançar estes fios como nas tranças de Dorothy, fios que ora se mostram e ora se escondem em um trançado rítmico. O livro traz em sua capa a imagem de uma garota de tranças a contemplar um prato de macarronada.

Está nessa comparação de Flávio Campos à macarronada e às tranças de Dorothy também a distinção clássica da teoria da narrativa da escola formalista russa entre “fábula” e “trama” ou da escola estruturalista francesa entre “história” e “discurso”, que pouco mudam enquanto conceito, mas que, no caso da escola francesa, acaba por relacionar a narrativa mais aos preceitos linguísticos. A fábula ou história seria a macarronada de fios entrecruzados aleatoriamente pela vida,

a trama ou discurso seriam as tranças da Dorothy, trançadas segundo escolhas sobre o que aparece e o que não aparece desses fios, que são apenas imaginados pelo espectador.

O interessante desta distinção entre fábula (ou história em estado bruto) e trama (a história configurada pelo artista) é que elas supõem um estado bruto das histórias e a transformação desse estado em outro por meio da tradução/percepção de um sujeito, seja por meio da escrita, do desenho, ou de outro recurso.

O roteirista Bráulio Mantovani, conhecido, entre outros, pelas adaptações para o cinema dos livros *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*, quando perguntado sobre a diferença de trabalhar em roteiros adaptados de livros e roteiros originais, aproveitou para lembrar que “É sempre uma adaptação, independente da ‘fonte’, se um romance, um ensaio, uma notícia de jornal”. E acrescentou: “Também há na história original um pouco de adaptação. Não a adaptação de uma outra obra artística, mas uma adaptação da vida, digamos, do que você tem na sua memória” (2008).

Também Karim Ainouz ao comentar sobre o roteiro de seu filme *A vida invisível* (2019), adaptado da obra literária de Martha Batalha, lembra que, também seus outros filmes são adaptações, “adaptações de histórias reais” (2019).

Uma outra característica importante das reflexões de Flusser sobre a tradução para este estudo foi destacar que, apesar de imprescindível e o único jeito de superar as fronteiras, a tradução é, também, uma impossibilidade. “Como pontificar quando a relação entre universos é tão confusa?” E continua: “embora pontificar seja talvez impossível, é imprescindível. Pontífices (mesmo se inviáveis) urgem” (n.d, p. 2).

O que a tradução está de fato a fazer é criar. Pontes, campos de circulação, mundos em que as fronteiras são transponíveis. Por isso é um recurso tão precioso aos processos de criação, que desenvolve vários procedimentos de tradução para existir, e tem na ferramenta do roteiro uma de suas manifestações exemplares. Flusser destaca ainda que “a rigor, pensar e traduzir são sinônimos” (n.d., p. 2); de modo que o pensamento em ação já é em si uma máquina tradutória, e o que os roteiros estão a fazer, por meio das suas diversas experimentações

e testagens de hipóteses, nos diferentes materiais e linguagens em busca de filmes possíveis, é criar pontes entre esses materiais, intermediários e transitórios diante da criação dos filmes. A cada novo universo, novas materialidades de experimentação, novas pontes de tradução precisam ser criadas.

Entre essas pontes que o roteiro assume por função, estão a capacidade de comunicar a existência de um projeto comum a diferentes sujeitos envolvidos na criação (por exemplo, as equipes de arte, fotografia, som, elenco...); ligar diferentes momentos de trabalho ao longo do processo de criação do filme (por exemplo, pré-produção, produção e pós-produção...), permitir que materialidades diversas se comuniquem (por exemplo, elementos de som, arte, fotografia, performance, montagem...) e guiar cada um desses universos distintos para a tradução de um universo em comum (o filme).

Nos casos estudados, podemos destacar como exemplos dessa potencialidade do roteiro para a tradução a presença do roteiro como a ponte que faz equipes grandes de cinema, como as de Eliane Caffé e Anna Muylaert, se entenderem e poderem experimentar processos mais flexíveis, como a improvisação, o aproveitamento do entorno (locações reais, luz natural etc.), o trabalho com personagens reais e a cocriação com os atores. E, também, em processos de pequenas equipes, como o de Leonardo Mouramateus em *Antônio um dois três*, em que o roteiro escrito diretamente durante os ensaios com a equipe e os atores, funcionou como bússola do desejo de filmes possíveis. Ao mesmo tempo, potencializador da testagem e da experimentação e ferramenta mediadora desse processo. Espaço de registro e de comunicação entre sujeitos para os desdobramentos que viriam.

## Sobre o roteiro como gesto

Gostaríamos de acrescentar à leitura do roteiro como ferramenta de experimentação e de tradução, também a leitura do roteiro enquanto gesto de fazer, que nos coloca mais claramente diante da sua qualidade de ferramenta de criação.

A contribuição de Flusser acerca do tradutor, tomando em nosso caso na figura do roteirista, como um pontífice (um construtor de pontes) soma-se aqui à leitura

quanto ao que poderíamos identificar como o gesto de fazer do roteiro, como uma ferramenta de experimentação, tradução e criação.

Acompanhamos, por meio dos arquivos e relatos de roteiro, diferentes manifestações do pensamento do roteiro em construção, a atravessar toda confecção do filme e os diversos caminhos tomados por cada cineasta para construir essas pontes. Acreditamos que, apesar das diversidades de modos de trabalho com a ferramenta do roteiro em meio aos processos de criação, um gesto comum, além da experimentação e da tradução, também o gesto de fazer, podem ser identificados como gerais aos roteiros aqui estudados. É sobre isto que iremos tratar neste tópico. Tomamos mais algumas reflexões de Vilém Flusser que nos auxiliam nesta teorização, desta vez acerca do *gesto de fazer*.

Desde os primeiros livros (por exemplo, *Língua e realidade* e *A história do diabo*), Flusser trata da questão do gesto em suas reflexões. No entanto, em seu último livro publicado em vida, em 1991, e traduzido em 2014 no Brasil, *Gestos*, ele trata especificamente do tema e propõe a formulação de uma “teoria geral dos gestos”, da qual “a teoria da comunicação seria uma das teorias especiais” e, mais que isso, teria na teoria da comunicação “o impulso para a sua elaboração”, uma vez que o “aspecto comunicativo” é um dos mais salientes do gesto, embora a teoria geral dos gestos seja uma teoria mais geral do que seria a da comunicação e, por isso, “ponte entre as ciências humanísticas e as da natureza” (2014, pp. 13-14).

Sobre os motivos para a elaboração de tal teoria estaria, especialmente, a de ser “a interface que sintetizaria os métodos de várias disciplinas estabelecidas [...]. E satisfaria determinadas necessidades da práxis” (2014, p. 29). Flusser identifica na contemporaneidade uma “carência para a práxis”, a “sensação de não poder agir por falta de uma orientação no mundo”, “por falta de um novo tipo de teorias”, o que acaba por bloquear a ação e a liberdade (2014, p. 29). E, como ele mesmo define, o “gesto é um movimento no qual se articula uma liberdade” (2014, p. 16).

No livro em que apresenta os princípios de tal teoria, estão presentes, na edição brasileira da Editora Annablume, sete ensaios dedicados a diferentes gestos humanos da contemporaneidade, um destes ensaios é o “Gesto de fazer” e é

especialmente sobre ele que gostaríamos de tratar aqui ao tentar esboçar uma teorização geral para o roteiro enquanto gesto. Nele, Flusser inicia sua observação sobre o *gesto de fazer*, enquanto exercício fenomenológico, na contemplação da diferença entre as mãos direita e esquerda e constata a insuperável diferença entre elas: “a oposição simétrica das mãos é uma das condições humanas. Mas o homem é ente que procura negar suas condições, visa liberdade” (2014, p. 81).

Esta diferença é relacionada pelo autor à inconformidade humana diante do mundo e impele, por isso, a transformá-lo permanentemente. O gesto de fazer, segundo Flusser, estaria relacionado a esta condição de aparente oposição e inconformidade das mão com o mundo: “nosso mundo tem a estrutura da nossas mãos, e nós estamos nele enquanto *homines fabri*, fazedores, buscadores de totalidade frustrados” (2014, p. 82).

No entanto, o mais especial deste ensaio de Flusser diante da observação das mãos e da tentativa de esboçar uma possível fenomenologia do *gesto de fazer* a partir delas está, para nós, e diante das práticas de roteiro aqui comentadas, no fato de destacar que, no gesto de fazer empreendido pelas mãos assimétricas: “O sentido do fazer é o outro” (2014, p. 96). Ele acrescenta ainda que é por meio deste gesto de entrega que a violação do mundo que foi modificado se transforma em um gesto de amor ao outro:

O gesto da “exposição” é a última fase do gesto do trabalho. É a fase que dá sentido ao gesto todo. O sentido do gesto de fazer é outro. É para o outro que as mãos fazem. [...] Fazem para superar a oposição dialética que as determina, e que é, por ser oposição entre as duas mãos, oposição ao mundo. [...] As mãos não permitem ao mundo que seja como é, violam o mundo. [...] Mas a última fase do gesto mostra tratar-se de um gesto de amor ao outro. As mãos violam o mundo por amor ao outro (Flusser, 2014, p. 97).

Foi o que vimos, por exemplo, no *gesto de fazer* dos cineastas estudados na segunda parte deste, em que cada um à sua maneira procuravam esta entrega, o estar com o outro (espectador e criadores) em suas práticas: Eliane Caffé, com as práticas colaborativas, em que equipe e elenco trazem a relação com o espectador para o campo da criação desde os primeiros esboços e ensaios; Anna

Muyllaert, com a vontade manifesta de assistir à equipe e ao elenco proporem novos caminhos para as cenas; com Leonardo Mouramateus, que declara pelas palavras de Jean Renoir no relato *Antônio zero*, precisar, também ele, enquanto ser humano e enquanto cineasta, dos outros para ser ele mesmo.

Em uma prática artística como o cinema, que é impelida por sua própria condição de feitura ao trabalho em equipes e ao estar com o outro, tal relação de entrega e de sacrifício, no sentido de entrega ao sacrifício a (e por) outrem, é vivida ainda mais intensamente. O encanto por ouvir e ser espectador precisa estar ainda mais latente. Talvez, por isso, os três cineastas que citamos em diferentes momentos da vida tenham, também, se identificados como “cinéfilos”, espectadores vorazes de filmes, tendo vindo especialmente daí, como contam Caffé, Muyllaert e Mouramateus em diferentes relatos, a vontade de se tornar também realizadores, mas sem nunca deixar de ser, antes de tudo, espectadores, e apaixonados também por este lugar: o de assistir, que mora no gesto de criar, e é tão importante para a elaboração teórica deste estudo, que daremos continuidade no tópico seguinte ao tratar do ensino do roteiro e que tem como ponto de partida as questões do espectador.

Aproveitamos para enfatizar a interlocução do *gesto de fazer* de Vilém Flusser com a teoria da criação de Cecilia Salles, que é a base principal desta investigação e que parte da observação de uma diversidade de práticas em várias áreas.

Em seu primeiro livro dedicado a pensar uma teoria geral da criação, *Gesto inacabado*, um dos nortes de Cecilia Salles para pensar o processo de criação foi, exatamente, a compreensão do inacabamento do gesto de criar: “A proposta de compreender a criação nos leva, certamente, à constatação de que uma possível teoria do gesto criador precisa falar da beleza da precariedade de formas inacabadas e da complexidade de sua metamorfose” (2014, p. 159).

Esta percepção guiou Salles a pensar a criação como uma rede em permanente construção, objeto do segundo livro, *Redes da criação*: “A continuidade e o inacabamento, destacados em *Gesto inacabado*, ganharam maior complexidade quando foi possível compreender as redes de interação em continuidade

e inacabamento, ou seja, o processo de criação como uma rede complexa em permanente construção” (2006, p. 169).

A noção de rede foi amplificada ainda mais no último estudo de Salles, dedicado à criação em grupo, foco do livro *Processos de criação em grupo*, em que o conceito da autoria em rede, que já estava presente em *Redes da criação*, é aprofundado:

É interessante observar a consequência dessa ação de um elemento sobre o outro, sob a forma de ramificação de novas possibilidades na rede de criação. Ao pensar a criação sob essa perspectiva, mesmo os processos individuais já são em comunidade [...]. Em outras palavras, a criação se dá em meio a uma grande diversidade de interações: conversa com amigos, um livro lido, um filme assistido etc. geram novas possibilidades que podem ser levadas adiante ou não. A rede ganha complexidade na medida em que novos nexos se estabelecem (Salles, 2017, p. 111).

Desde o *Gesto inacabado*, pela própria abordagem de Salles da criação como um ato comunicativo, em diálogo com a semiótica peirceana, a recepção sempre foi entendida como parte do processo de criação:

O processo de criação mostra-se, também, como uma tendência para o outro. Está em sua própria essência a necessidade de seu produto ser compartilhado [...] A voz do poeta é sempre social [...] É necessário entrar na complexidade da constatação de que a criação é um ato comunicativo (Salles, 2014, p. 48-49).

Na visão de Salles do sujeito inserido em uma rede complexa de criação em permanente construção e em intensa interação com outros sujeitos, o olhar para a criação tem um aspecto ainda mais fundamental para pensar o espectador e o ensino do roteiro, no caso especial desta investigação. Passamos a seguir à reflexão acerca do ensino do roteiro, um dos motores dos questionamentos iniciais deste estudo.

## O ENSINO DO ROTEIRO E O ESPECTADOR EMANCIPADO

Se toda viagem tem um destino, este era o nosso desde o *Prólogo* – ainda que um destino provisório, pois espera-se que a viagem possa continuar em outros estudos. As dúvidas sobre o ensino do roteiro foram o que motivaram grande parte das perguntas desta investigação. Ao tratar do leitor/espectador no começo deste capítulo, comentamos que, ao fim dele e, também, deste livro, as considerações ali colocadas seriam retomadas. Para isso, trazemos para o foco aquele que nunca saiu da cena: o leitor/espectador.

Na epígrafe que abriu este capítulo estava um trecho do livro *O espectador emancipado*, de Jacques Rancière, que aqui retomamos. Nele, Rancière diz que “Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores” (2014, p. 25).

Antes, é preciso dizer que este livro de Rancière foi, como os livros de Cecilia Salles e de Vilém Flusser, uma leitura iluminadora para a leitura dos arquivos da criação dos cineastas. Estes três, especialmente, são teóricos e filósofos que, com suas reflexões, nos permitiram nomear e organizar algumas percepções das nossas experiências diárias. São importantes para mim, neste momento de conclusão, também porque desenvolvem modos de teorizar desafiadores e que não têm por princípio serem definitivos, mas, principalmente, fenomenológicos e geradores de novas portas e janelas de reflexão.

No meu caso, reflexões diante do ensino e da prática do roteiro. Reflexões que, a princípio, eram só impressões, sensações, mas ainda sem nomes. E como custou-me, e ainda custa, dar nome a elas. Ser capaz de escrever tantas palavras. É uma qualidade que aprecio nos autores de que gosto, a descoberta do nome, da relação entre palavras e coisas, mas que é bem dura para mim. Por outro lado, é também por isso que me alegra, ao fim, ter algumas palavras para aquelas tantas impressões sem nome, “sem chão” (*bodenlos*), para usar o termo

que Flusser escolheu para dar título à sua autobiografia, em que fala tanto da língua e da importância da escrita e de dar nomes.

O livro de Rancière, *O espectador emancipado*, partiu de um convite curioso, que, à princípio, causou espanto até ao próprio autor. Ele conta que recebeu de um grupo de artistas que trabalha diretamente com a questão do espectador o convite para introduzir uma reflexão sobre o assunto, com base em seu livro *O mestre ignorante*. O livro parte da experiência didática do professor do Século das Luzes, François Jacotot, em exílio nos Países Baixos, após a volta dos Bourbons ao poder, ao tentar ensinar língua e literatura francesas a alunos adolescentes, em uma condição adversa de comunicação, sem dominar o mínimo do idioma holandês para se comunicar com os alunos.

Rancière conta que Jacotot decidiu fazer isso com o apoio de uma versão bilíngue (francês e holandês) do romance *As aventuras de Telemânco* (*Les aventures de Tétémanque*) de François Fénelon. Ou seja, suas ferramentas de ensino seriam a narrativa e a tradução, por acreditar que estes são recursos humanos inerentes às práticas diárias de comunicação e que, assim, poderiam ser também a porta de entrada para novos conhecimentos; neste caso, a língua e a literatura francesas. Neste processo, Rancière nota também como foi indispensável a capacidade de improvisação do professor e dos alunos para estabelecer as pontes que os conectariam, apesar das fronteiras e dos vãos linguísticos. Esta capacidade de relacionar coisas conhecidas a coisas novas e de gerar novos sentidos (as traduções), despertadas pela experiência de Jacotot com seus alunos, são levadas por Rancière, por sua vez, à leitura da experiência do espectador; ou seja, a novas ligações.

O que o grupo de artistas estava a propor a Rancière ao oferecer relacionar a experiência descrita em *O mestre ignorante* aos trabalhos que o grupo desenvolvia acerca do espectador é também o que nos motiva neste estudo acerca das práticas de roteiro na intersecção com o espectador e o ensino do roteiro. É, também, o que motiva os atuais estudos de literacia dos media (do cinema, incluído) e de artistas, teóricos e professores, como o dramaturgo Luís Alberto de Abreu e o diretor teatral Flávio Desgranges, com diversos estudos relacionados à pedagogia do espectador. Todos estes percebem relações entre o assistir/

observar e o ensinar/aprender e valorizam enormemente as experiências de espectador e de leitura nos processos de formação artística e humana, de nenhum modo relegando-as à passividade.

Este é o nosso principal ponto de distinção em relação a outras teorias importantes que também se dedicaram ao estudo da recepção, como a Teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser e a Estética da Recepção de Hans Robert Jauss na literatura, para dar só dois entre tantos exemplos. Nosso objetivo nunca foi centrar este estudo de roteiro na recepção, mas lê-lo junto, dentro da mesma reflexão dos processos de criação que trilhamos desde o início e que foi provocada por questões relacionadas ao ensino do roteiro e à experiência do espectador no contexto da narrativa no cinema, especialmente na visão processual da narrativa de Paul Ricoeur, de que falamos no primeiro capítulo, e que foi uma leitura que nos despertou para o leitor/espectador nos processos de roteiro, pela relação que o autor faz entre a ideia de *mimesis* aristotélica (tão citada nos estudos de roteiro) e as aporias do tempo de Santo Agostinho, que traz, com o estudo do tempo filosófico, uma visão de processo para a narrativa que inclui o desdobrar da narrativa também nos processos de leitura como mais uma etapa de criação (*mimesis*). Fator que também está presente na teoria da criação de Cecilia Salles desde o princípio, e que Ricoeur nos fez acender para as consequências desta abordagem para a compreensão do conceito e função da narrativa, que também alimenta o estudo do roteiro e foi um dos desafios bibliográficos encontrados no contexto da sala de aula, aos alunos interessados em outras abordagens da narrativa que não apenas as canônicas.

Ao mesmo tempo, interessava-nos uma abordagem da narrativa e do roteiro que não os negasse (como nas ideias de filme sem roteiro ou de cinema não narrativo), e que também não negasse procedimentos tradicionais, ao mesmo tempo em que abraçasse a diluição de fronteiras e as experimentações contemporâneas. O que tem sido um dos desafios das ciências e do estudo das artes na contemporaneidade; e, também, um dos desafios para esta investigação.

Nas práticas do roteiro, isso foi perceptível, por exemplo, ao estudarmos as práticas de Anna Muylaert, que busca, por meio da técnica do *sequence approach*, ter maior controle da estrutura narrativa para ter maior liberdade de improvisação

com a equipe no set (2015, 2019); ou de Eliane Caffé, que começou a escrever roteiros para dirigir seus próprios filmes (2013) e que passou a desenvolver um modo de trabalho próprio com a criação de roteiros em zonas de conflito reais, na parceria com o dramaturgo Luís Alberto de Abreu e no diálogo com as práticas do teatro colaborativo contemporâneo.

Ao mesmo tempo, também, estudamos as práticas de Leonardo Mouramateus, que chega a afirmar que, para ele, “não existe roteiro, existe jogo” (2019) e que “uma pedra tem tanta narratividade quanto o cinema” (2020), com forte referência à ferramenta de Composição em Tempo Real do coreógrafo e bailarino João Fiadeiro, com quem dirigiu junto o espetáculo “De perto, uma pedra”, junto com Carolina Campos, e que propunha “proporcionar ao espectador/visitante que olhe de perto (e por dentro) um trabalho que foi originalmente desenhado para ser olhado de longe (e de fora)”, e que tinha partida em um outro projeto, “From afar it was an island”, com a proposta de olhá-lo por dentro, “libertando-o da tirania da narrativa que o aparato teatral obriga”<sup>21</sup>. (Fiadeiro, 2019). Só nestes três recortes (Muylaert, Caffé e Mouramateus) já são imensos os desdobramentos para o estudo do roteiro e da narrativa no cinema. Entre o que os liga está a apropriação e o trabalho de recombinação pessoal de uma coleção de procedimentos de roteiro e de narrativa que ajudaram a escrever a história do cinema.

Neste modo de olhar, quando nos viramos para entender o espectador que somos (os cineastas também) em meio a esse processo, o que mais nos chamou à atenção na proposta da “emancipação intelectual” do espectador, segundo Jacques Rancière, e que nos fez elegê-lo como fundamental para as conclusões desta investigação foi o fato de, assim como os estudos das aprendizagens do cinema de Vítor Reia-Baptista (por exemplo, em 2009 e 2019), não separar produção, recepção e reflexão cultural, crítica e criadora (os 3Cs da literacia dos media), e a teoria da criação de Cecilia Salles, que não isola o espectador do estudo dos processos de criação – pelo contrário, os lê, também, como sujeitos

---

<sup>21</sup> Todos os trechos citados entre aspas neste parágrafo foram retirados do texto de apresentação do espetáculo (conferência-performance) “De perto, uma pedra”, de João Fiadeiro, Carolina Campos e Leonardo Mouramateus, 2019. <https://www.tempsdimages-portugal.com/2018/show-item/de-perto-uma-pedra/>

da criação, na perspectiva da autoria em rede e da criação no âmbito das práticas comunicativas.

Em seus estudos do espectador, Rancière lembra-nos que tomar o espectador por um ente dormente que precisa ser despertado é um ato que estabelece falsas superioridades entre artistas e espectadores, assim como, no ensino, supor que o mestre detém o conhecimento que irá “transmitir” ao aluno. Ambos partem de uma ideia de passividade impingida ao espectador e ao aluno, que não é compartilhada por nenhum dos teóricos que guiam estas reflexões, nem por nós.

O que Vítor Reia-Baptista, Cecília Salles e Jacques Rancière têm em comum em suas proposições acerca do espectador e que nos são muito caras em nossa leitura das práticas de roteiro é, exatamente, o fato de não separarem o espectador dos processos de criação nem os classificar como passivos ou ativos. Como partes dos processos de criação e de comunicação mediados pelas obras, os espectadores podem estar mais ou menos ativos em suas traduções e criações de mundos, mas a ideia de passividade (vinda da dicotomia autor-ativo e espectador-receptáculo passivo) é incongruente com o entendimento acerca dos processos de comunicação humanos contemporâneos; especialmente, nos diálogos com a semiótica peirceana e com a comunicologia de Vilém Flusser, que alimentaram nossa visão processual da comunicação humana, também, diante da leitura dos processos artísticos.

Assim, Rancière, na leitura do espectador como um sujeito emancipado, lembra-nos do seguinte:

O que está em ação é sempre a mesma inteligência, uma inteligência que traduz signos em outros signos e procede por comparações e figuras para comunicar suas aventuras intelectuais e compreender o que outra inteligência se esforça por comunicar-lhe. Esse trabalho poético de tradução está no cerne de toda aprendizagem (Rancière, 2014, p. 15).

E, sobre a ilusão da passividade do espectador ou do aluno ou de qualquer sujeito que esteja a pensar (traduzir) e que tem, por esta via, a potencialidade da emancipação intelectual pelo gesto de observar/ler/espectar, Rancière sintetiza:

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição das posições. O espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou (Rancière, 2014, p. 17).

Rancière propõe com *O espectador emancipado*, ao retomar a história do professor Joseph Jacotot, que levantou discórdias em seu tempo ao falar da possibilidade de ensinar, também, aquilo que não se sabe e de aprender pela “emancipação intelectual”, é a possibilidade de aprender pela igualdade – de inteligências e de ignorâncias – diferentemente do fosso que costuma ser colocado entre mestres e aprendizes, ou entre autores e espectadores.

Este método é-nos bastante familiar, enquanto professora e investigadora brasileira, pois parte de um pressuposto semelhante, por exemplo, ao do professor Paulo Freire, no ensino da escrita e leitura nos processos de alfabetização de adultos no Brasil, pelo qual teve grande reconhecimento internacional e que guiou parte dos estudos da literacia dos media desenvolvidos na contemporaneidade, por exemplo o do professor Vítor Reia-Baptista da Universidade do Algarve, e que guiou também nossa percepção dos processos de leitura dos diferentes tratamentos de roteiro ao longo do processo de criação dos filmes, apresentada no início deste capítulo.

O professor François Jacotot, do século XIX, acreditava que era possível ensinar mesmo o que não se sabia e que era possível aprender mesmo aquilo que o mestre ignorava. Paulo Freire acreditava que a leitura do mundo era anterior à leitura da palavra escrita e que, por isso, nessa tradução de mundos, a prática da alfabetização que desejasse ser libertadora (ou “emancipadora”, para usar o

termo de Jacotot para o ensino, e de Racière para o espectador) não poderia de partida anular as inteligências e conhecimentos de mundo que o aluno, enquanto sujeito, traz em suas coleções. Por isso, Freire, Rancière, Flusser e nós neste estudo de roteiro buscamos tanto enfatizar a importância da capacidade tradutória (a capacidade de construir pontes, de “pontificar”) para diminuir os fossos, vãos e fronteiras que, porventura, possam nos separar enquanto humanidade.

Se não estamos sós em nossos processos de criação, como a teoria da criação de Cecília Salles nos propõe e como os cineastas aqui estudados tanto enfatizaram em suas práticas, “pontificar urge”, como reiterou Flusser incansavelmente em seu ensaio *Pontificar*, quase como um hino – ou um chamado, ao fim de cada parágrafo. Por isso, fala-nos Rancière que uma “comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores” (2014, p. 25). Narradores como Luís Alberto de Abreu (2011; 2013), que redirecionou as práticas de Eliane Caffé com sua parceria, como ela mesma conta (2019). Narradores que também estão nas práticas de roteiro de Anna Muylaert e Leonardo Mouramateus, a função capaz de religar a condição humana pela partilha da experiência coletiva, o estar no mundo, entre paradoxos, em permanente estado de dúvida; mas, também, entre semelhantes.

Buscamos com o instrumental teórico e metodológico que guiaram a escolha do *corpus* e a abordagem desta investigação (teoria da criação, teoria dos cineastas, visão policêntrica do cinema, teoria processual da narrativa, materialidades do cinema e literacia fílmica), junto a outros teóricos e pensadores da comunicação, da linguagem, das artes e da educação (Vilém Flusser, Jacques Rancière, Paulo Freire e outros), que se somaram à investigação, tecer um caminho que, apoiados nestas bases, fosse possível gerar conteúdo de reflexão para o ensino de roteiro, especialmente no contexto acadêmico, diante das relações entre criação, espectador e ensino.

Pensar em um ensino do roteiro, para nós, diante das questões colocadas aqui, só poderia vir de uma abordagem complexa do roteiro, que incluía o estudo dos processos de criação e suas materialidades, de onde as obras são parte e de onde o espectador não está apartado, em uma perspectiva complementar da diversidade de práticas históricas e contemporâneas e em uma visão policêntrica

do cinema, voltada para a emancipação (“libertação”, como em Paulo Freire) dos sujeitos como criadores (tradutores e narradores).

Nesta investigação, as dúvidas sobre o ensino do roteiro foram um ponto de partida para repensar a própria abordagem do roteiro, especialmente no contexto acadêmico, como tentamos fazer aqui, mas podem ser também, em outro momento, a porta para o desenvolvimento de outras pesquisas que tenham o ensino não só como motor de dúvidas, mas, também, como tema em si. É, por isso, um dos caminhos possíveis de desdobramento desta investigação, junto com a ampliação do estudo das singularidades das práticas de outros cineastas e o adensamento das possíveis perspectivas gerais que os atravessam e, para os quais, a experiência deste estudo inicial se dirigiu.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A única forma de receber uma criação,  
escrevi uma vez,  
é criá-la novamente.

– Guillermo Boido<sup>22</sup>

### ROTEIROS QUE DÃO A CRIAR

Já são alguns anos estudando processos de criação (desde 2008), e o assunto me traz sempre muitas reflexões, mesmo em situações banais do dia a dia. Por exemplo quando minha filha escreveu pela primeira vez um texto para a escola, com parágrafos, pesquisa sobre o assunto e, para o espanto dela, rascunhos (três, para ser exata), enviou ao pai, à professora e já antes, comigo, ao fim do terceiro rascunho, ouviu elogios sobre o que havia feito. Mas ela não entendia o porquê dos elogios: “com três rascunhos, como pode ser bom?”. Parecia desmerecido o elogio se o texto não veio “pronto”.

O acesso principalmente a obras “prontas”, trabalhos “prontos”, pode fazer parecer que tudo sempre esteve ali, que o ir e vir, o ajuste, o apagar, o refazer, o começar de novo não foram tantas vezes parte de um processo do qual a obra, aquela a que geralmente temos acesso, é só uma fração.

O desenvolvimento do campo de estudos dos processos de criação, especialmente nas últimas décadas, tem contribuído para desmistificar a aura dos objetos “prontos”. Lançar luzes sobre o estudo dos processos é, entre outras coisas, também,

---

<sup>22</sup> Em *Poesia e Criação*, 2021, p. 4.

um modo de rever o receio de não ser bom à primeira, de desmontar fórmulas e falar sobre rasuras, rascunhos, tentativa-e-erro, experimentação contínua.

Os cineastas estudados aqui foram exímios em nos fazer lembrar disso. Para os estudos dos roteiros, por exemplo, eles nos ajudaram a não esquecer que, por mais que estudemos técnicas e procedimentos de criação – fundamentais à formação em qualquer área artística – a descoberta, a experimentação e o aprendizado com os processos vivos não cessam. E, apesar de todo nosso esforço em mapear práticas diversas, o mais precioso pode não estar na cartilha (ou manuais) da profissão, pode estar permanentemente por descobrir.

Em cada língua o uso do termo roteiro aponta para uma função diversa e todas bastante curiosas. No inglês, o termo *script*, de *manuscript*, acena para a ideia de esboço. Já a forma norte-americana mais usada, *screenplay*, destaca a tela como o local para onde se escreve, de modo a gerar especificidades, mas soma a isso o olhar do jogo do teatro, o lugar da troca, o *play*. O *scénario* do francês frisa o caráter de encenação e criação de tudo que o *scénariste* está a gerar. O *guion* espanhol e o *guião* português remetem-nos a esse lugar de guia e norte que tanto enfatizamos aqui. A forma brasileira *roteiro*, por sua vez, coloca em evidência a ideia de rota, de caminho, de viagem, tal como os roteiristas cujas práticas foram objeto deste estudo empreenderam enquanto construíam os seus filmes, antes deles e junto a eles.

Claro que isso é só um passeio brevíssimo sobre as muitas formas de dar nome ao gesto de imaginar e de fazer imaginar filmes, de aliciar a si e aos outros a seguirem pelo processo imponderável de levar à tela essas vagas imagens criadas a tantas dobras e camadas.

Em *Da criação ao roteiro*, livro clássico no Brasil sobre o assunto, o teórico e também roteirista Doc Comparato, na sua versão ampliada de 1995, do anterior *Roteiro* de 1985, faz a seguinte afirmação/provocação sobre o papel do roteirista para os novos tempos: “O campo de trabalho de um roteirista é cada vez mais amplo. Na realidade, um chefe de família que mostra suas fitas gravadas em vídeo e narra como foram suas férias está fazendo o papel de roteirista” (2000, p. 20).

Na nova edição ampliada, de 2018, já não aparece mais o termo “fitas” (substituído por “filmes gravados”), mas a afirmação sobre o campo de trabalho do roteirista ampliado é ainda mais verdade para os tempos desta nova edição. O gesto de roteirizar tem essa característica desde sua essência, e muitas outras, como vimos.

Se estamos a falar de uma escrita para a tela, vale ainda o que diz Carrière & Bonitzer, em outro livro clássico de roteiro, *Prática do roteiro cinematográfico*, ao afirmarem que “Escrever um roteiro é muito mais do que escrever. Em todo caso, é escrever de outro modo” (1996, p. 12). Qual seria esse outro modo? Eles exemplificam:

com olhares e silêncios, com movimentos e imobilidades, com conjuntos incrivelmente complexos de imagens e de sons que podem estabelecer mil relações entre si, que podem surpreender a inteligência ou atingir o inconsciente, que se superpõem, que se entrelaçam, que às vezes até se repelem, que fazem surgir coisas invisíveis, que provocam a alucinação de alguns (Carrière & Bonitzer, 1996, p. 12).

Apesar da diversidade de práticas de roteiro aqui estudadas, foi possível apontar uma tendência em meio a esses processos singulares: a experimentação contínua, a qualidade do roteiro de estar presente em todos os momentos da criação, da pré à pós-filmagem, como motor de experimentação e de testagem. O que remonta a uma compreensão do trabalho do roteiro como um trabalho essencialmente de tradução e (re)ligação. Um chão para experimentar sem a ilusão de estados definitivos, mas especialmente processuais e construtores. Sua forma e uso em cada projeto segue, também, essas características.

Nos exemplos trazidos, vimos os roteiros por diversas vezes atuarem como ferramentas de experimentação, na testagem de possibilidades de filmes, por exemplo nas diferentes leituras e transformações de um tratamento de roteiro a outro. Essa experimentação também se mostrou um processo contínuo, a atravessar diferentes momentos da criação, e a não se limitar à manifestação escrita, embora a escrita seja uma importante manifestação do roteiro.

Foi o caso, por exemplo, do estudo dos diferentes tratamentos de *Era o Hotel Cambridge* de Eliane Caffé (antes *Devaneios de um Lourenço Príncipe*, 2010;

*Laurenço Príncipe*, 2012; e *Um passo para ir*, 2013) e das várias versões de *Que horas ela volta?* (antes *A porta da cozinha*, 1995; *Entre ela e eu*, 2004) de Anna Muylaert ao longo de quase 20 anos; mas também das práticas de Alê Abreu com o desenho de experimentação em *O menino e o mundo*; de Marcelo Gomes e Karim Ainouz na escrita a partir de materiais de arquivo em *Viajo porque preciso, volto porque te amo*; de Leonardo Mouramateus com a escrita em meio aos ensaios com os atores e a equipe em *Antônio um dois três*; de Cao Guimarães com o roteiro escrito principalmente no gesto da montagem, por exemplo, em *Andarilho*.

Nos relatos dos roteiristas, por diversas vezes, foi também recorrente a relação entre a presença do roteiro, quanto mais pensado e discutido, à liberdade de experimentação.

Entre as pontes (traduções) que o roteiro assume por função, estão a capacidade de comunicar a existência de um projeto comum a diferentes sujeitos envolvidos; ligar diferentes momentos de trabalho ao longo do processo de criação do filme; permitir que materialidades diversas se comuniquem; e guiar cada um desses universos distintos para a tradução do filme enquanto universo em comum.

Foi isso o que fez, por exemplo, equipes relativamente grandes, como as de Eliane Caffé e Anna Muylaert em *Era o hotel Cambridge* e *Que horas ela volta?*, se entenderam e puderam experimentar processos mais flexíveis, como a improvisação, o aproveitamento do entorno (locações reais, luz natural etc.), o trabalho com personagens locais e a cocriação com os atores. E, também, em processos de pequenas equipes, como a de Leonardo Mouramateus em *Antônio um dois três*, em que o roteiro escrito durante os ensaios com os atores e a equipe, funcionava como bússola do desejo de filmes possíveis. Ao mesmo tempo, potencializador da testagem e da experimentação, e ferramenta mediadora desse processo. Espaço de registro e de comunicação entre sujeitos para os desdobramentos que viriam.

Um último aspecto da criação como experimentação contínua que gostaríamos de enfatizar é o da necessidade apontada pelos cineastas da relação com o outro (criadores e espectadores) para o filme existir.

Isso foi percebido, por exemplo, em Eliane Caffé no trabalho com as práticas colaborativas e as oficinas de dramaturgia, em que equipe e elenco trazem a relação com o espectador para o campo da criação desde os primeiros esboços e ensaios; em Anna Muylaert na vontade manifesta de assistir à equipe e ao elenco proporem novos caminhos para as cenas; e em Leonardo Mouramateus ao declarar pelas palavras de Jean Renoir no relato *António zero*, precisar, também ele, enquanto ser humano e enquanto cineasta, dos outros para ser ele mesmo. Isso apenas para citar alguns exemplos dos vários momentos em que a relação com o outro foi a ênfase da escolha de uma determinada prática de experimentação.

O professor e poeta argentino Guillermo Boido, na obra que reúne um conjunto de entrevistas concedidas ao também poeta Roberto Juarroz, *Poesia e Criação*, conta sobre seus processos criativos/criadores e ressalta a importância das partilhas que se estabelecem entre criador e leitor/público. Para o poeta, a melhor maneira de receber uma obra é recriá-la. E esta foi a epígrafe que escolhemos para estas considerações finais. Boido afirma ainda que a criação é mais que um “dar a ver”, mais do que trazer a obra ao foco, é “um dar a criar”, um oferecer o foco ao outro, estabelecer meios por onde a criação possa continuar.

Aqui vimos práticas que nos fizeram rever as próprias noções de roteiro, de narrativa e de espectador e que, especialmente, nos colocaram a olhar para o gesto fundamental de cada coisa, por meio da observação da prática, de uma prática diversa, complexa e complementar em sua diversidade. Que o olhar despertado aqui tenha deixado espaços potenciais abertos e o interesse por olhar de outros modos. Que o “dar a criar” de que fala Boido possa encontrar ecos em quem tiver contato com este livro, que ele possa retornar, ainda que de outros modos, especialmente, aos alunos e estudantes que o motivaram.

É fundamental reforçar o agradecimento aos artistas, que além de gerar obras desafiadoras e fundamentais, acreditaram que os seus roteiros, entrevistas e registros de processo diversos também podiam “dar a criar”, como os seus filmes, e gerar reflexões. Agradeço à enorme paciência do Leonardo Mouramateus em falar sobre o seu processo, sentado ou andando pelas calçadas de Lisboa, pelos desafios e contribuições teóricas fundamentais que ofereceu ao vivo, por e-mail e até por áudios do WhatsApp, a cada dúvida ou desonorte em que eu

me encontrava (ele foi a minha bússola humana, especialmente na escrita dos últimos anos, e me fazia lembrar recorrentemente da importância de ouvir os artistas – “na dúvida, ouça os artistas!”, priorize o objeto de estudo); à Eliane Caffé e a Anna Muylaert que foram amorosamente abertas aos pedidos e perguntas de uma investigadora desconhecida, ainda no primeiro ano do doutorado, e que me fizeram acreditar (sem saber) que este era um livro possível e não só um projeto; ao Marcelo Gomes pelo envio dos roteiros, pelas explicações e pelo entusiasmo com o assunto; ao Karim Ainouz e à equipe (Viviane Letayf, Janaina Bernardes e Kaoê Catão) que se revezaram em busca dos roteiros e versões perdidas entre trocas de e-mail dos processos de filmagem, com a ajuda e mediação da amiga fundamental Grá Dias; ao Alê Abreu por apontar ainda mais links espalhados pelo mundo, arquivos em vídeo e entrevistas do que eu tinha; e ao acervo do Cao Guimarães pela organização e curadoria dos arquivos on-line.

Agradeço aos artistas ainda, muito especialmente, por perceberem a importância do estudo dos processos de criação, por tentarem ajudar como podiam e pela companhia que os arquivos de vocês foram durante os anos do doutorado, por todo o aprendizado e perguntas que este estudo gerou e que só uma mínima parte pôde ensaiar respostas nestas páginas, mas que carregarei comigo aonde for e que possam encontrar novas palavras com o tempo e novos estudos.

Fomos de uma coleção de dúvidas e anseios teóricos enquanto dava aulas de roteiro a alunos preciosos e chegamos a algumas conclusões sobre a importância da experimentação para o roteiro e do roteiro para a liberdade de criação sob os mais diferentes aspectos. É importante marcar estes pontos, e fico feliz em poder concluir aqui uma primeira etapa. Mas o vasto oceano por desbravar do estudo dos processos de criação e do roteiro é imenso. Há muitos pontos por mapear, descobrir, e também por onde passar de novo, e melhor. A viagem segue--





## REFERÊNCIAS

- Agamben, G. (2009). **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Argos.
- Aristóteles. (2008). **Poética**. Fundação Calouste Gulbenkian.
- Aumont, J. (2004). **As teorias dos cineastas**. Papirus.
- Balázs, B. (2006). **Theory of the film**. Dennis Dobson.
- Ballerini, F. (2012). **Cinema brasileiro no século 21**. Summus.
- Ballerini, F. (2012). **Cinema brasileiro no século XXI: Reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, críticos e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional**. Summus.
- Baptista, M. et al (Org.). (2008). **Cinema mundial contemporâneo**. Papirus.
- Bardawil, A. (2010). Por um estado de invenção. **Temas para a dança brasileira**. Organizado por Sigrid Nora. Edições SESC SP.
- Bazin, A. (1991). **O cinema: Ensaios**. São Paulo: Brasiliense.
- Bazin, A. (2014). **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac e Naify.
- Bazin, A. (2016). **O realismo impossível**. Autentica.
- Belting, H. (2014). **Antropologia da imagem: Para uma ciência da imagem**. KKYM.
- Benjamin, W. (2011). **Escritos sobre mito e linguagem**. Editora 34.
- Benjamin, W. (1994). O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In **Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura**. Brasiliense.
- Bordwell, D. (2013). A narrativa como sistema formal. In Bordwell, D. & Thompson, K. **A arte do cinema: Uma introdução**. Edusp.
- Bordwell, D. (1985). **Narration in the fiction film**. The University of Wisconsin Press/Routledge.
- Bordwell, D. (2006). **The way Hollywood tells it: Story and style in modern movies**. University of California Press.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1985). **The classical Hollywood cinema: Film style and mode of production to 1960**.

- Calvino, Í. (2008). **Seis propostas para o próximo milênio**. Companhia das Letras.
- Campos, F. (2007). **Roteiro de cinema e televisão**. Zahar.
- Canton, K. (2009). **Narrativas enviesadas**. Martins Fontes.
- Carrière, J. (2006). **A linguagem secreta do cinema**. Nova Fronteira.
- Carrière, J., Bonitzer, P. (2006). **Prática do roteiro cinematográfico**. Nova Fronteira.
- Cesarino, F. (2009). **O primeiro cinema**. Beco do Azougue.
- Cochrane, B. & Trencsényi, K. (Eds.). (2014). **New dramaturgy: International perspectives on theory and practices**. Bloomsbury.
- Colapietro, V. (2014). **Peirce e a abordagem do self: Uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana**. Intermeios.
- Comissão Europeia. (20 ago 2009). **Recomendação da comissão sobre literacia mediática no ambiente digital para uma indústria audiovisual e de conteúdos mais competitiva e uma sociedade do conhecimento inclusiva**. Jornal Oficial da União Europeia.
- Comparato, D. (2009). **Da criação ao roteiro**. Summus.
- David, I. (2014). Screenwriting and emotional rhythm. **Journal of Screenwriting**, **5(1)**, 47-57.
- Deleuze, G. (2004). **Cinema 1: A imagem-movimento**. Assírio e Alvim.
- Deleuze, G. (2006). **Cinema 2: A imagem-tempo**. Assírio e Alvim.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2009). **O que é a filosofia?** Editora 34.
- Denis, S. (2010). **O cinema de animação**. Texto & Grafia.
- Dennison, S. & Lim, S. H. (Eds.). (2006). **Remapping world cinema**. Wallflower.
- Dennison, S. (2019). **Remapping Brazilian film culture in the Twenty-First Century**. Taylor and Francis.
- Desgranges, F. (2012). **A inversão da olhadela: Alterações no ato do espectador teatral**. Hucitec.
- Desgranges, F. Simões, G. (2017). **O ato do espectador: Perspectivas artísticas e pedagógicas**. Hucitec/iNerTE.
- Dourado, P. Martinelli, P. Miranda, W. (2019). A crítica de processos na perspectiva da continuidade da criação no espectador. **Farol**, **20**, 33-40.
- Epps, J. (2016). **Screenwriting is rewriting: The art and craft of professional revision**. Nova Iorque: Bloomsbury Academic.
- Field, S. (2001). **Manual do roteiro**. Objetiva.

- Flusser, V. (2014). **Gestos**. Anablume.
- Flusser, V. (2012). **Língua e realidade**. Anablume.
- Flusser, V. (n.d). **Pontificar**. Arquivo Flusser Brasil, art528. Texto inédito.
- Flusser, V. (2010). **A escrita: Há futuro para a escrita?** Anablume.
- Freire, P. (1989). **A importância do ato de ler**. Cortez.
- Gaudreault, A. (1988). **Du litteraire au filmique: Système du récit**. Meridiens-Klincksieck.
- Gaudreault, A. & Jost, François. (2009). **A narrativa cinematográfica**. Editora UnB.
- Gonçalo, P. (20 fev 2018). A lírica do exílio nos filmes de Leonardo Mouramateus. **Revista Cinética**.
- Gonçalves Jr., A. L. (2019). **O dramaturgista no processo colaborativo de criação cênica: Pensamento crítico em gesto**. Tese de doutorado. Escola de Comunicação e Artes. Universidade de São Paulo.
- Gullar, F. (2010). *Toda poesia*. Companhia das Letras.
- Gulino, P. J. (2004). **Screenwritig: Sequence approach**. Bloomsbury Academic.
- Gumbrecht, H. U. (2010a). O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação. *Teresa*, **10-11**, 388-409.
- Gumbrecht, H. U. (2010b). **Produção de presença**. Contraponto.
- Howard, J. L. (n.d) [19?]. **Theory and technique of playwriting**. Hill & Wang.
- Iser, W. (1999). **Ato da leitura: Uma teoria do efeito estético**. Editora 34. 2v.
- Iser, W. (2014). **O fictício e o imaginário**. Eduerj.
- Latour, B. (1994). **Jamais fomos modernos**. Editora 34.
- Leal, J. (2014). A impossibilidade do cinema não narrativo. **Atas do III Encontro Anual da AIM**, 153-161. AIM, Coimbra.
- Lopes, D. (2019). Duas ou três coisas que sei dele: *António um dois três* de Leonardo Mouramateus. **Teorema**.
- Machado, A. (2002). **Pré-cinema e Pós-cinema**. Papirus.
- Machado, A. (2010). Pioneiros do vídeo e do cinema experimental na América Latina. Significação – Revista de Cultura Audiovisual, **33**, 21-40.
- Maras, S. (2009). **Screenwriting: History, theory and practice**. Wallflower Press.

- Marin, R. (2011). **O oceano Shakespeare: Uma (auto)biografia**. Tese de Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Artes. Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas.
- Mascarello, F. (2006). **História do cinema mundial**. Papirus.
- Migliorin, C. (2011). Por um cinema pós-industrial: Notas para um debate. **Revista Cinética**.
- Monzani, J. (2006). **Gênese de Deus e o diabo na terra do sol**. Anablume.
- Morin, E. (2003). Da necessidade de um pensamento complexo. In Martins, F. M. & Da Silva, J. M. (Eds.). **Para navegar no século XXI**. Sulina/Edipucrs.
- Morin, E. (2012). **Meus filósofos**. Sulina.
- Morin, E. (1997). **O cinema ou o homem imaginário**. Relógio D'água.
- Morin, E. (2011). **O método 4: As ideias**. Sulinas.
- Morin, E. (2013). Unidade e diversidade. **Conferência Fronteiras do Pensamento (2008-2011)**. [https://youtu.be/u8f-kiPG\\_LI](https://youtu.be/u8f-kiPG_LI)
- Munhoz, M. & Urban, R. (2013). **Conversas sobre uma ficção viva**. Imagens da terra.
- Najib, L. (2002). **O cinema da Retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90**. Editora 34.
- Najib, L. (2006). Towards a positive definition of world cinema. In Dennison, S. & Lim, S. H. (Eds.) **Remapping world cinema**. Wallflower.
- Nichols, B. (2010). **Introdução ao documentário**. Papirus.
- Ostrower, F. (2013). **Acasos e criação artística**. Editora Unicamp.
- Ostrower, F. (2014). **Criatividade e processos de criação**. Editora Vozes.
- Paraizo, L. (2015). **Palavra de roteirista**. Editora Senac.
- Parente, A. (2000). **Narrativa e modernidade: Os cinemas não narrativos do pós-guerra**. Papirus.
- Parker, K. A. (1998). **The continuity of Peirce's thought**. Vanderbilt University Press.
- Peirce, C. S. (n.d.). **Collected papers**. Harvard Press. 8v.
- Peirce, C. S. (2009). **Writings of Charles S. Peirce: A chronological**. Bloomington: Indiana University Press. 8 v.
- Penafria, M., Baggio, T., Graça, A. R., Araújo, D. C. (2016). **Ver, ouvir e ler os cineastas: Teoria dos cineastas – 1**. Editora LabCom.IFP.
- Penafria, M., Baggio, T., Graça, A. R., Araújo, D. C. (2016). **Propostas para a teoria do cinema: teoria dos cineastas – 2**. Editora LabCom.IFP.

- Penafria, M., Baggio, T., Graça, A. R., Araújo, D. C. (2017). **Revisitar a teoria do cinema: teoria dos cineastas – 3**. Editora LabCom.IFP.
- Pera, E. (2018). **O espectador espantado**. Tese de doutorado. Programa de Comunicação, cultura e artes. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. Universidade do Algarve.
- Sabartés, J. (2018). **Picasso: Retratos y recuerdos**. Confluências.
- Piza, D. (2007). **Contemporâneo de mim: Dez anos da coluna Sinopse**. Bertrand.
- Poe, E. A. (2008). **A filosofia da composição**. 7letras.
- Pound, E. (1991). *ABC of reading*. Faber and Faber.
- Price, S. (2013). **A history of the screenplay**. Palgrave.
- Price, S. (2013). **The screenplay: Authorship, theory and criticism**. Palgrave.
- Ramos, F. & Schvarzman, S. (Org.). (2018). **Nova história do cinema brasileiro**. Edições SESC São Paulo. 2v.
- Rancière, J. (2014). **O espectador emancipado**. Martins Fontes.
- Reia-Baptista, V. (2009). Literacia dos media como resultado de multi-aprendizagens multiculturais e multimidiáticas. In Miranda, G. L. (Ed.) **Ensino online e aprendizagem multimidiática**. Relógio D'Água.
- Reia-Baptista, V. & Tavares, M. (2019). Access. In Hobbs, R. & Mihailidis, P. (Eds.). **The international encyclopedia of media literacy**. Wiley-Blackwell. 2v.
- Ricoeur, P. (2000). *A metáfora viva*. Loyola.
- Ricoeur, P. (2010). **Tempo e narrativa** (coleção). Martins Fontes. 3v.
- Rocha, T. (2010). Por uma (des)ontologia da dança em sua (eterna) contemporaneidade. **CADERNOS Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas**. <http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/754>
- Salles, C. (2013a). A criação como processo semiótico (Posfácio). In **Gesto inacabado: Processo de criação artística**. Intermeios.
- Salles, C. (2010). Criação cinematográfica: Roteiros e extras. In **Arquivos da criação: Arte e curadoria**. Horizonte.
- Salles, C. (2017). Da crítica genética à crítica de processo: Uma linha de pesquisa em expansão. **Signum**, **20(2)**, 41-52.

- Salles, C. (2012). Desafios da arte contemporânea e a crítica de processos criativos. **Materialidade e virtualidade no processo de criação** – Atas do X Congresso Internacional da APCG, PUCRS, Rio Grande do Sul.
- Salles, C. (2013b). **Gesto inacabado: Processo de criação artística**. Intermeios.
- Salles, C. (2017a). Crítica dos processos de criação e a recepção em arte: uma interação possível. In Desgranges, Flávio & Simões, Giuliana (Eds.). **O ato do espectador: Perspectivas artísticas e pedagógicas**. Hucitec/iNerTE.
- Salles, C. (2017b). **Processos de criação em grupo: Diálogos**. Estação das Letras e Cores.
- Salles, C. (2006). **Redes da criação: Construção da obra de arte**. Anablume.
- Sargent, E. W. (1913). **Techniques of photoplay**. The Moving Picture World.
- Shapiro, J. (2005). **1599: Um ano na vida de William Shakespeare**. Editora Planeta.
- Snyder, B. (2005). **Save the cat!** Michael Wiese Productions.
- Stam, R. (2003). **Introdução à teoria do cinema**. Papirus.
- Tavares, M. (6 jun 2016). Reflexões sobre o ensino e a investigação em artes: Do positivismo à complexidade. **Paralelo 31**, Revista do Programa de Artes Visuais da UFPEL.
- Tavares, M. (222 mar 2016). Viajo porque preciso, volto porque te amo: A câmara subjetiva como mecanismo de subversão. **Meer Magazine**.
- Teixeira, F. E. (2012). **Cinemas não narrativos: Experimental e documentário – passagens**. Alameda.
- Viany, A. (2009). **Introdução ao cinema brasileiro**. Revan.
- Xavier, I. (2007). **Cinema brasileiro moderno**. Paz e Terra.

## DOCUMENTOS DE PROCESSO

Abreu, A. (2015). Entrevista a Alê Abreu. Programa Vem Comigo. Goulart de Andrade. <https://www.youtube.com/watch?v=83IEvOQ2B40>

Abreu, A. (2016). Entrevista a Alê Abreu. **Revista Época**, 12 de janeiro de 2016. <https://epoca.globo.com/vida/noticia/2016/01/hoje-em-dia-animacao-brasileira-existe-diz-diretor-de-o-menino-e-o-mundo.html>

Abreu, A. (2017). **Entrevista a Alê Abreu**. Série Creative Minds. Episódio 1 – A voz da animação. <https://www.youtube.com/watch?v=XWBzpUqDn4A>

Abreu, A. (2014). **Making of do filme O menino e o mundo**. Partes 1 e 2. <https://www.youtube.com/watch?v=tKwWkYL8aMs>

Ainouz, K. (2002). Et Al. **Abril despedaçado** (Roteiro). In Butcher, P. *Abril despedaçado*: História de um filme e roteiro. Companhia das Letras.

Ainouz, K. Et Al. (2008). **O céu de Suely** (Roteiro). Coleção Aplauso. Imprensa Oficial.

Ainouz, K. **A vida invisível** (Roteiro). Cedido pelo estúdio do autor.

Ainouz, K. **Abismo prateado** (Roteiro). Cedido pelo estúdio do autor.

Ainouz, K. (jun. 2009). **Entrevista a Karim Ainouz, para Ariane Mondo em colaboração para a Revista Moviola**. Berlim. <https://vimeo.com/7609806>

Ainouz, K. (2013). **Ficção Viva II**. Encontro de roteiristas Ficção Viva II, Curitiba. <https://vimeo.com/ficcaoviva>

Ainouz, K. Gomes, M. (06 maio 2010). **Entrevista a Marcelo Gomes e Karim Ainouz, por Jean-Claude Bernardet**, publicada em 06 de maio de 2010, no blog de Jean-Claude Bernarder na Uol. Hoje a página já não está mais on-line. Último acesso em: 27 fev. 2018.

Ainouz, K. Gomes, M. (11 set 2008). **Viajo porque preciso, volto porque te amo** (Roteiro). Cedido por Marcelo Gomes.

Ainouz, K. Gomes, M. (2016). **Viajo porque preciso, volto porque te amo** (Livro do filme). São Paulo: Edições Sesc.

Ainouz, K. (2020). Live com Karim Ainouz, mediada por Nina Kopko no Instagram. Projeto Paradiso. <https://www.projetoparadiso.org.br/karim-ainouz-comenta-madame-sata/>

Ainouz, K. **Madame Satã** (Roteiro). Cedido pelo estúdio do autor.

Ainouz, K. (2015). **Narrativas audiovisuais contemporâneas**. Episódio 1. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. [https://www.youtube.com/watch?v=Bq-Xqgj\\_LXo](https://www.youtube.com/watch?v=Bq-Xqgj_LXo)

Ainouz, K. **Praia do futuro** (Roteiro). Cedido pelo estúdio do autor.

Ainouz, K. (2013). Roteiro, um mapa de voo. In Munhoz, M., Urban, R. **Conversas sobre uma ficção viva**. Imagens da terra. <http://ficcaoviva.com/>

Caffé, E. (2018). Cinema de contrapartida. **Festival Sesc Melhores Filmes**. <https://melhoresfilmes.sescsp.org.br/era-o-hotel-cambridge-e-o-cinema-da-contrapartida/>

Caffé, E. (2004). Em entrevista, a cineasta Eliane Caffé fala do seu segundo longa Narradores de Javé. **Época**, 296.

Caffé, E. (2013). Entrevista a Eliane Caffé. **Sala de Cinema**. <https://www.youtube.com/watch?v=x-fnKqX85dFE>

Caffé, E. (2019). Entrevista a Eliane Caffé. **Podcast Primeiro Tratamento**. <https://www.primeirotratamento.com.br/2019/06/19/primeiro-tratamento-eliane-caffe-ep-82-roteiro/>

Caffé, E. (2017). Entrevista a Eliane Caffé. **Metropolis**. TV Cultura. <https://www.youtube.com/watch?v=1pzkHWc5B7M>

Caffé, E. **Era o Hotel Cambridge** (Roteiro). Cedido pela autora.

Caffé, E. (2003). **Making of do filme Narradores de Javé: A quarta caixa**. Dir. Edu Abad e Inês Cardoso. [http://maquinaludica.com.br/portfolio\\_page/narradores-de-jave/](http://maquinaludica.com.br/portfolio_page/narradores-de-jave/)

Caffé, E. (2008). **Narradores de Javé** (Roteiro). Imprensa Oficial.

Caffé, E. **O sol do meio dia** (Roteiro). Cedido pela autora.

Caffé, E. (n.d.). Site pessoal de Eliane Caffé. [http://elianecaffe.com.br/era\\_o\\_hotel\\_cambridge.html](http://elianecaffe.com.br/era_o_hotel_cambridge.html)

Caffé, E., De Abreu, L. A. (2010-2012). **Era o Hotel Cambridge (Lourenço Príncipe)** (Roteiro). Roteiro cedido pelos autores.

Caffé, E., De Abreu, L. A. (12 out 2013). **Era o Hotel Cambridge (Um passo para ir)** (Roteiro). Roteiro cedido pelos autores.

Caffé, E., De Abreu, L. A., Figueiró, I. (30 set 2014). **Era o Hotel Cambridge (Um passo para ir)**. (Roteiro). Roteiro cedido pelos autores.

Caffé, E.; Abreu, L. A. de. (2004). **Narradores de Javé** (Roteiro). Coleção Aplauso. Imprensa Oficial. <http://livraria.imprensaoficial.com.br/media/ebooks/12.0.812.946.txt>

Canijo, J. (2019). Debate com João Canijo, Carolina Kotscho e Bráulio Mantovani. **Festival Guiões**. Transmissão ao vivo, gravada na página do Festival no Facebook. [https://www.facebook.com/watch/live/?v=848605205473510&ref=watch\\_permalink&t=2](https://www.facebook.com/watch/live/?v=848605205473510&ref=watch_permalink&t=2)

- Canijo, J. (2011). Trabalho de atriz, trabalho de actor. Diretor: João Canijo. Midas Filmes.
- De Abreu, L. A. (2000). A restauração da narrativa. **O Percevejo**, 9.
- De Abreu, L. A. (2013). O narrador contemporâneo: considerações a partir do narrador de Walter Benjamin. In Fahrer, L. G. **Luís Alberto de Abreu – a experiência pedagógica e os processos criativos na construção da dramaturgia** (Dissertação de Mestrado). Teoria e Prática do Teatro. Escola de Comunicação e Artes/USP.
- De Abreu, L. A. (jun 2004). Processo colaborativo: relato e reflexões sobre uma experiência de criação. **Núcleo de Dramaturgia Sesi**. Artigo publicado nos Cadernos da ELT, 2, Revista de relatos, reflexões e teoria teatral, da Escola Livre de Teatro de Santo André. <https://www.sesipr.org.br/nucleodedramaturgia/FreeComponent9545content77392.shtml>
- Fiadeiro, J. (1 jul. 2015). Entrevista a João Fiadeiro. **CoffeePaste**. <https://coffeepaste.com/joao-fiadeiro-entrevista/>
- Fiadeiro, J. (2020). Entrevista a João Fiadeiro. **Mostra Internacional de Teatro de São Paulo**. <https://mitsp.org/2020/entrevista-performatica-com-joao-fiadeiro/>
- Fiadeiro, J. & Bigé, R. (jul-dez 2017). Se não sabes porque é que pergunta. **Revista Científica/FAP – Revista de Pesquisa em Artes**, 17(2). <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revista-cientifica/article/download/2092/1396>
- Fiadeiro, J. & Vomero, M. F. (2020). Entrevista performática com João Fiadeiro. **Mostra Internacional de Teatro de São Paulo**. <https://mitsp.org/2020/entrevista-performatica-com-joao-fiadeiro/>
- Gomes, M. & Guimarães, C. (28 out 2012). **O homem das multidões** (Roteiro). Cedido pelo autor.
- Guimarães, C. (2013). **Diverso**. Rede Minas TV, Belo Horizonte. <https://www.youtube.com/watch?v=OnHqRHIAAOI&app=desktop>
- Guimarães, C. (12 jun 2010). Entrevista a Cao Guimarães, por Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn. **Casa Rui Barbosa**, São Paulo, <http://rubi.casaruibarbosa.gov.br>
- Guimarães, C. (2011). Entrevista a Cao Guimarães. **Jogo de ideias**. Itaú Cultural. [https://www.youtube.com/watch?v=SD\\_Q2coyGdg](https://www.youtube.com/watch?v=SD_Q2coyGdg)
- Lacerda, H. (2016). Entrevista a Hilton Lacerda. **Provocações**. TV Cultura, São Paulo. <https://www.youtube.com/watch?v=ih9IZQQjy1E>
- Leigh, M. (2010). Entrevista a Mike LEIGH. **Independent Film Festival**. Canal do Festival no YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=4oKoBHSpu3I>
- Mantovani, B. (2008). **Oficina no Tela Brasileira**. Vídeo 8 de 10. <https://youtu.be/bNQBntgtICQ>
- Mendonça, K., Dornelles, J. & Lesclaux, E. (2019). **Debate no Cine Arte UFF**. Rio de Janeiro. <https://youtu.be/FjgdRkR8v4U>

Moraes, C. (18 set 2015). “Obrigada, Anna, por abrir o ‘quartinho dos fundos’”. **El País**. [https://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/18/cultura/1442580201\\_268473.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2015/09/18/cultura/1442580201_268473.html)

Mouramateus, L. (2014-2015-2016). **Antônio um dois três** (Roteiro). Cedido pelo autor.

Mouramateus, L. (16 mar 2019). Antônio um dois três: Entrevista exclusiva com Leonardo Mouramateus. **Papo de Cinema**. <https://www.papodecinema.com.br/entrevistas/Antônio-um-dois-tres-entrevista-exclusiva-com-leonardo-mouramateus/>

Mouramateus, L. (2017). **Antônio zero**. Dissertação de Mestrado. Arte Multimédia – Especialização em Audiovisuais. Faculdade de Belas Artes. Universidade de Lisboa.

Mouramateus, L. (mar-maio 2020). **Entrevistas a Leonardo Mouramateus**. Arquivo pessoal.

Mouramateus, L. (28 jan 2020). Saiba quem é o cineasta Leonardo Mouramateus, o cineasta cearense que disputa prêmio em Roterdã. **O Globo**. <https://oglobo.globo.com/cultura/saiba-quem-leonardo-mouramateus-cineasta-cearense-que-disputa-premio-no-festival-de-roterda-24214998>

Mouramateus, L. (28 out 2022). **Uma conversa sobre autoficção no cinema de Leonardo Mouramateus**. Entrevista às investigadoras Patrícia Dourado e Mirian Tavares, no âmbito do Projeto Alma, CIAC-UAIG/UFSCAR/UEMG. <https://www.cech.ufscar.br/alma/videos/uma-conversa-sobre-autoficcao-no-cinema-de-leonardo-mouramateus>

Muylaert, A. **É proibido fumar**. (Roteiro). Coleção Aplauso. Imprensa Oficial.

Muylaert, A. (2013). Entrevista a Anna Muylaert. **Encontros de cinema**. Itaú Cultural. <https://youtu.be/LvAYdZ2eIEY>

Muylaert, A. (2019). Curso de Roteiro Cinematográfico. **Plataforma Navega**. <https://colecoes.navega.art.br/colecoes/anna-muylaert-2523>

Muylaert, A. (2003). **Durval discos**. (Roteiro). <http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/durvaldiscos.pdf>

Muylaert, A. (2015). Entrevista a Anna Muylaert. **Encontros de cinema**. Itaú Cultural. <https://www.itaucultural.org.br/anna-muylaert-encontros-de-cinema-2015>

Muylaert, A. (2020). Entrevista a Anna Muylaert. Podcast Primeiro Tratamento. <https://www.primeirotratamento.com.br/2020/04/15/primeiro-tratamento-anna-muylaert-118/>

Muylaert, A. Mãe só há uma. (Roteiro). Cedido pela autora.

Muylaert, A. (2016). **Novíssimo cinema brasileiro**. Debate com Anna Muylaert. Cineusp, USP, São Paulo. [https://www.youtube.com/watch?v=Bq-Xqgj\\_LXo](https://www.youtube.com/watch?v=Bq-Xqgj_LXo)

Muylaert, A. **Que horas ela volta?** (Roteiro). Cedido pela autora.







