

# OLHARES SOBRE O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO BRASILEIRO NAS REVISTAS *A SCENA MUDA*, *CINEARTE* E *O FAN*

Views about Brazilian screenplay in the magazines *A scena muda*, *Cinearte* and *O fan*

Miradas sobre el guión brasileño en las revistas *A scena muda*, *Cinearte* y *O fan*

Victor Vinícius<sup>1</sup>  
Suely Henrique de Aquino Gomes<sup>2</sup>  
Rodrigo Cássio Oliveira<sup>3</sup>

## Resumo

Este artigo discute as ideias sobre o roteiro cinematográfico em textos publicados em três revistas brasileiras: *A scena muda*, *Cinearte* e *O fan*. São trabalhadas as discussões teóricas geradas e exemplos de roteiros que foram publicados nessas revistas, com o intuito de compreender a concepção de roteiro cinematográfico brasileiro nesse período. Trata-se de uma pesquisa histórica documental cujos resultados sugerem formas, estruturas e visões sobre o roteiro de cinema na primeira metade do século XX.

**Palavras-chave:** Roteiro cinematográfico. Revistas de cinema. Cinema brasileiro. Roteiro brasileiro.

## Abstract

This article discusses the ideas about the cinematographic script in texts published in three Brazilian magazines: *A scena Muda*, *Cinearte* and *O fan*. Theoretical discussions generated and examples of screenplays that were published in these magazines are worked on to understand the conception of the Brazilian cinematographic screenplay in this period. It is a documental historical research whose results suggest forms, structures, and visions about the film script in the first half of the 20th century.

**Keywords:** Screenplay. Movie magazines. Brazilian cinema. Brazilian screenplay.

## Resumen

Este artículo analiza las ideas sobre el guión cinematográfico en textos publicados en tres revistas brasileñas: *A scena Muda*, *Cinearte* y *O fan*. Se trabajan discusiones teóricas generadas y ejemplos de guiones que fueron publicados en estas revistas, para comprender la concepción del guión cinematográfico brasileño en este período. Se trata de una investigación documental histórica cuyos resultados sugieren formas, estructuras y visiones sobre el guión cinematográfico de la primera mitad del siglo XX.

**Palabras-clave:** Guión. Revistas de cine. Cine brasileño. Guión brasileño.

<sup>1</sup> Mestre em Comunicação, mídia e cultura; Técnico audiovisual na rede de TV da Universidade Estadual de Goiás, Goiânia, GO, Brasil. victorviniciusdc@gmail.com - Orcid 0000-0002-9385-8991.

<sup>2</sup> Doutora em Ciências da Informação; Professora titular aposentada da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil. suelyhenriquegomes@gmail.com – Orcid 0000-0002-5711-483X.

<sup>3</sup> Doutor em Filosofia. Professor adjunto da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil. [rodrigocassio@ufg.br](mailto:rodrigocassio@ufg.br) – Orcid: 0000-0002-3514-327.

## Introdução

A análise histórica do desenvolvimento do roteiro deve bastante aos Estados Unidos, já que grande parte das discussões e das informações a que temos acesso vem de lá. Entretanto, o roteiro cinematográfico não é produto apenas de um só lugar. Assim como Maras (2009, p. 3), acreditamos que é fundamental conhecer a tradição e os aspectos dos roteiros em outros países, pois nem todas as formas de escrevê-los são as mesmas.

Com o intuito de investigar os roteiros criados em lugares diferentes dos EUA, nos aventuramos em um estudo da escrita cinematográfica brasileira na primeira metade do século 20. Fazemos isso reconhecendo que esses textos, além de todos os aspectos criativos e artísticos, são objetos históricos. Temos em mente que “se algo é um roteiro agora, depende do que foi um roteiro no passado” (NANNICELLI, 2013, p. 51). Para nós, isso vai além da questão prática da escrita e adentra também discussões teóricas e críticas.

A principal fonte de dados sobre os roteiros brasileiros desse período são as revistas de cinema. Sabendo da importância de conhecer e reconhecer a história do roteiro cinematográfico brasileiro, nos empenhamos em pesquisar os discursos construídos nas revistas *A scena muda*, *Cinearte* e *O fan*. A discussão é centrada nos artigos e discussões disponibilizadas nessas publicações e, a partir disso, é possível compreender o lugar do roteiro no cinema brasileiro dessa época e eventuais especificidades desses textos.

Enquanto nos EUA se tentava 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. A partir dessas considerações, o problema colocado para o desenrolar desse artigo pode ser expressa pela seguinte pergunta: qual a concepção de roteiro cinematográfico trazida por autores que publicaram sobre essa matéria nas revistas acima citadas?

## 1. Sobre as revistas e o contexto histórico

As revistas sobre a arte cinematográfica no Brasil desempenharam importante papel no início do século XX (CAMPELO, 2005, p. 57), por meio de críticas a filmes nacionais e estrangeiros, artigos de opinião e outras colunas. Grande parte dessas publicações surgiu por volta dos anos de 1920 (HAUSSEN, 2015, p. 52), em um período em que a produção cinematográfica nacional não contava com muitos incentivos e enfrentava uma monopolização de produções hollywoodianas.

Por mais que as revistas servissem como uma forma de aproximar o público do cinema, fosse ele nacional ou estrangeiro, Heffner (apud Haussen, 2015) afirma que muitos dos periódicos surgidos na década de 1920 não chegaram a uma décima edição. Fatores como o alto preço para a maior parte da população e a configuração estrutural e editorial, acabavam sendo um problema para a manutenção dessas revistas. Apesar disso, não dá para descartar a importância delas para a construção de um panorama histórico do cinema brasileiro, bem como de aspectos técnicos da produção cinematográfica dos períodos nos quais elas existiram.

É neste caminho dos aspectos técnicos que optamos por seguir, focando na discussão trazida nessas revistas sobre os roteiros de cinema. Vale destacar que os artigos sobre a escrita cinematográfica não eram tão comuns, mas ganharam destaque em três das revistas surgidas nesse período: *Cinearte*, *A scena muda* e *O fan*. Cada uma possuía uma linha editorial e uma trajetória bastante específicas.

*A scena muda* e a *Cinearte* circularam por muitos anos e eram bastante conceituadas na área cinematográfica daquela época. Criada em 1922, *A scena muda* circulou até 1955 e, de acordo com Dias (2018), tinha predileção pelas temáticas relacionadas ao cinema estrangeiro, especialmente o estadunidense.

Como propulsora de uma veiculação dos artistas internacionais de cinema, a revista *A scena muda* foi parte de um nicho editorial calcado em redimensionar tais artistas, mostrando ilustrações, bastidores e curiosidades sobre tais, fazendo parte, portanto, de uma realização que atuava na criação de estrelas na produção crescente de filmes que ocorriam no estrangeiro, sobretudo em Hollywood. (DIAS, 2018, p. 61)

Também tendo uma trajetória de sucesso, a *Cinearte* foi criada em 1926, por Adhemar Gonzaga e Mário Behring, e seguiu ativa até o ano de 1946. Para alguns pesquisadores, como Alves e Catelli (2010, p.12), “a revista foi peça fundamental para a instauração da indústria cinematográfica no Brasil, já que ela trazia colunas sobre a técnica cinematográfica, o cinema brasileiro e o cinema educativo, buscando formar opiniões e disseminar a cultura cinematográfica no país”.

Ainda segundo Alves e Catelli (2010, p.8), “as duas revistas tinham circulação nacional, pertenciam a grupos editoriais muito fortes e utilizavam a publicidade de filmes internacionais (norte-americanos) como fonte de renda”. Apesar disso, notamos que a *Cinearte* se preocupava mais em trabalhar a produção cinematográfica brasileira em suas páginas. De acordo com Santos (2012, p. 77), existia uma espécie de campanha em benefício do cinema brasileiro que era encabeçada por Adhemar Gonzaga e pelo colunista Pedro Lima, convidado por Gonzaga para escrever sobre esse tema na revista. Eram feitas “reivindicações ao poder público e orientações a produtores e realizadores de diversas regiões do país” (SANTOS, 2012, p. 77), além de outras estratégias que eles acreditavam ser o melhor para consolidar uma indústria cinematográfica nacional. Grande parte desses ideais eram um reflexo do que eles viam nas produções hollywoodianas e tentavam reproduzir por aqui.

Diferente da *Cinearte* e d’*A scena muda*, a revista *O fan* durou pouco tempo (1928 - 1930). Ela foi fruto das reuniões do Chaplin Club, considerado o primeiro cineclube com sessões regulares aqui no Brasil. Com atividade entre os anos de 1928 e 1931, era composto por intelectuais cariocas que se dedicavam a pesquisar e refletir acerca do cinema nacional e mundial. *O fan* surge como um espaço para publicar as discussões realizadas nas reuniões do cineclube. Embora a revista não tenha tido um público leitor amplo, isso não representava um problema para seus editores, como bem observou Ismail Xavier (1978, p. 201): “*O fan* sabia que não era lido por quase ninguém, mas não se importava com isso - dava de ombros, como Carlitos; sorria diante da rejeição, seguro de seus princípios, feliz com sua coerência, praticamente fazendo desta sua principal motivação para existir”.

Parte importante dessa coerência, no caso, estava no fato de que *O fan* defendia ferrenhamente os filmes mudos. As páginas das nove edições são abarrotadas de textos que deixam óbvio o pertencimento de seus autores ao intitulado movimento

*anti-talkista*<sup>4</sup>. Almir Castro, por exemplo, afirma que os filmes falados são produtos híbridos, pois ocultam a pureza das imagens com diálogos e sons. O autor defende a existência de um cinema que não corra atrás de captar todas as nuances da realidade (o som, os diálogos humanos, a cor, o relevo e outros), mas que se encarregue unicamente de ser arte, “compreendendo que a obra de arte não é cópia da vida, mas sim vida transposta criada sobre o prisma de artista”. Assim, esses artigos colaboram para a criação de um ideal cinematográfico, onde a imagem é tratada quase como algo sagrado.

Apesar desse posicionamento conservador diante das modernizações do cinema, os membros do Chaplin Club eram leitores da *Cinearte* (SANTOS, 2012, p. 77) e também buscavam incentivar a produção nacional, seguindo os passos de Adhemar Gonzaga. Durante as poucas edições da revista, foram desenvolvidas análises de filmes e roteiros como *Barro Humano* e *Limite*.

Olhar para essas revistas nos permite compreender melhor qual era a visão dos pensadores e produtores daquela época sobre o cinema. Dentro da variedade de temas abordados pelas publicações, existe uma discussão a respeito dos roteiros cinematográficos que mesmo não sendo tão frequente nas edições, acaba se mostrando valiosíssima. A partir desses textos, é possível compreender qual a visão dos autores e produtores de cinema da época sobre o roteiro, bem como suas formas e estruturas. É nesse caminho que seguimos.

## 2. Os roteiros em revistas

Na escrita sobre roteiros de cinema no Brasil, é possível enxergar uma certa similaridade de pensamento entre as revistas *A cena muda* e *Cinearte*. Nelas os autores acreditavam que parte do insucesso dos filmes nacionais era culpa de argumentos ruins e dá pouca importância dada ao “cenário que é a alma do cinema” (GONZAGA, 1942). Atribuir ao roteiro essa característica de

---

<sup>4</sup> O nome é uma referência aos *talkies*, maneira como os filmes falados ficaram conhecidos ao redor do mundo.

“alma do cinema” não foi uma ação feita apenas por Adhemar Gonzaga, diretor da Cinédia<sup>5</sup> e autor da frase citada. Anos antes, na revista Cinearte, A. Marques de Filho já defendia essa característica do escrito dentro do cinema, dizendo ainda que o principal defeito de quase todos os filmes brasileiros era o roteiro.

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

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

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

---

<sup>5</sup> A Cinédia foi uma produtora cinematográfica carioca criada e comandada por Adhemar Gonzaga. Ficou ativa entre 1930 e 1951, lançando filmes importantes do cinema brasileiro, como *Ganga Bruta* (1933, de Humberto Mauro).

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

Vemos que, com essa descrição, A. Marques de Filho confere ao roteiro, ainda chamado de cenário, uma etapa importante dentro do processo de realização de um filme. O objetivo do diretor é agir de acordo com o texto, que deve ser escrito de maneira a colaborar para uma visualização precisa da história que se conta. A interação entre roteirista e diretor torna-se fundamental para uma boa realização cinematográfica. Em um dos textos da coluna *Filmagem Brasileira*, na *Cinearte*, critica-se bastante a fragilidade das relações entre os profissionais dos filmes brasileiros, dizendo haver uma inimizade no meio cinematográfico nacional que precisava acabar. Nesse mesmo artigo, o autor desconhecido categoriza:

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

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

Muito do que se escreveu sobre o roteiro nessas revistas saiu das mãos de Adhemar Gonzaga. Os seus escritos mostram que ele tinha um entendimento de cinema que ia além da lógica industrial de produção dos filmes<sup>6</sup>. Assim como Adalberto de

---

<sup>6</sup> Percebemos isso por meio dos textos sobre roteiros escritos por Gonzaga. Ainda assim, vale destacar que ele não desprezava o aspecto industrial do cinema, tendo inclusive incentivado a criação e a manutenção de uma indústria cinematográfica brasileira, principalmente por meio da Cinédia.

Almada Fagundes, A. Marques de Filho, Luiz Alípio de Barros e Alberto Conrado, Gonzaga escrevia em prol de um cinema que fosse mais arte e menos técnica. Eles não desprezavam os elementos técnicos necessários para se fazer um filme, mas criam que “qualquer indústria cinematográfica tem que se firmar em uma base menos de técnica do que de inteligência e bom gosto”, pois o cinema deve ser encarado como uma arte grande e séria (BARROS, 1949; CONRADO, 1949).

Adalberto de Almada Fagundes também foi um grande defensor do roteiro nesse período do cinema brasileiro. Ele se preocupou com a formação de novos roteiristas, chegando a criar uma escola específica para ensinar a escrita de roteiros. Gonzaga diz que a ideia era utilizar um meio prático que pudesse ser facilmente compreendido e que despertasse interesse dos intelectuais paulistas, “se bem que nem sempre os bons cenaristas são vindos do meio intelectual”. O projeto representava um interesse em incentivar novos escritores de cinema aqui no Brasil, pois incomodava bastante o fato de grande parte dos roteiros serem adaptados de livros clássicos. No artigo O problema das histórias e dos atores, Jonald afirma que “a solução não é escolher um bom livro e adaptá-lo ao cinema”, pois o que se precisa no Brasil é de histórias originais. Afinal, “por que não filmam histórias escritas especialmente para a tela?” (SALVIANO, 1940).

Por meio dos textos publicados n’*A cena muda* e na *Cinearte*, é possível perceber um interesse por refletir e tensionar as dinâmicas de produção nacionais. Esse movimento construído tanto por teóricos quanto por profissionais do cinema é bastante significativo para que a gente compreenda como o roteiro cinematográfico era enxergado naquele período. É importante destacar ainda que as revistas analisavam e questionavam outros aspectos do cinema, bem como se dedicavam a falar sobre celebridades e filmes estrangeiros, principalmente norte-americanos. Apesar disso, devemos reconhecer o valor da existência de colunas fixas nessas revistas que abordavam assuntos essencialmente nacionais, como é o caso da *Filmagem Brasileira*, publicada semanalmente na *Cinearte*. Outro ponto que vale o destaque é a forma como esses autores olhavam para o roteiro, enxergando-o não apenas como uma ferramenta descartável dentro do processo, mas sim como peça-chave para a engrenagem cinematográfica rodar perfeitamente. Nesses textos, vinha à tona o aspecto duplo do roteiro, visto como obra artística ao mesmo tempo que técnica. A conciliação das visões teórica e prática permitiam, assim, certo aprofundamento das discussões.



Nesse mesmo caminho, Octávio de Faria escreve o artigo *Eu creio na imagem*, onde ele tece uma série de comentários sobre a relação entre palavra e imagem. Nesse caso, a palavra escrita é considerada somente em prol da crítica à palavra falada, especialmente àquela que é utilizada nos filmes<sup>7</sup>. Com base em Nietzsche e Bergson, o autor declara a falência da palavra e diz que ela já não é suficiente por si só. E aí, quando a colocam nos filmes por meio dos diálogos ou mesmo dos intertítulos, Faria crê que há uma desvirtuação da imagem, o que segundo ele não deveria acontecer, já que

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

Octávio de Faria crê na imagem como algo puro e que não deve ser contaminado pela palavra, mas o autor também acredita que o roteiro, como um escrito, tem um valor especial. Apesar de parecer um equívoco, Faria é um grande entusiasta do roteiro em suas diversas frentes, desde o estudo desses textos até o próprio ato de escrevê-los. Numa série de três artigos publicados sequencialmente n'O fan, Faria constrói um breve panorama de como ele acredita ser o uso do roteiro naquele período, esboça uma espécie de teoria que envolve continuidade e ritmo, e publica um roteiro original de longa-metragem<sup>8</sup>.

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

<sup>7</sup> Apesar disso, o próprio Octávio de Faria deixa claro em outros textos que o cinema não deve abrir espaço nem mesmo para os intertítulos, pois do ponto de vista da continuidade eles representam quebras abruptas e prejudiciais.

<sup>8</sup> Trata-se de *Reincidência*, roteiro nunca filmado e que merece um trabalho único dedicado a analisá-lo.

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

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

O que Faria propõe para sanar os prováveis problemas é o apagamento da função roteirista em prol do diretor. O autor justifica essa ação dizendo que o atrito entre as duas instâncias, a da concepção e a da execução, ocasiona uma dissonância no resultado do filme. Por mais complexo que seja esse processo, acreditamos que o pensamento de Faria seja um pouco equivocado, pois já naquela época havia casos de sucesso em que roteirista e diretor não eram a mesma pessoa. Ou seja, a qualidade de um filme não está atrelada às funções existentes na concepção e na execução.

Aparentemente, Faria propõe a unificação de roteirista e diretor em uma só pessoa como uma forma de valorizar o roteiro. Segundo o autor, os diretores não costumam respeitar integralmente os roteiros e “geralmente limitam-se a tomá-los por guias, - alguma coisa que lhe traça de modo geral o desenrolar dos acontecimentos, indicando apenas o caminho”. Dessa maneira, o que Faria aponta como estilo do roteirista acaba sendo ocultado pelo trabalho do diretor.

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

Octávio de Faria não é o único a demonstrar interesse nas possibilidades de escrita e do estudo de roteiros. Vimos que na *Cinearte* e *n'A cena muda* diversos autores agiram de maneira semelhante. Entretanto, no que diz respeito ao *O fan*, Faria é basicamente o único que dedica artigos exclusivos ao roteiro. Os demais membros do Chaplin Club fazem considerações pontuais em seus textos, na maioria das vezes quando estão escrevendo críticas acerca de filmes ou reforçando suas posturas *anti-talkistas*.

Ainda assim, Claudio Mello, Plínio Süssekind Rocha e Almir Castro, por exemplo, costumavam publicar artigos comentando aquilo que Faria havia escrito ou apresentado nas reuniões do grupo. Apesar de haver pequenos pontos de divergência, reconhecemos certa homogeneidade no pensamento do grupo como um todo.

Ao longo das edições d'O fan foram publicados vários roteiros, reafirmando o interesse de estudar o cinema através deles. Segundo os membros do Chaplin Club, a construção desses textos “revela mil e uma sutilezas cinematográficas” dificilmente imaginadas quando se limita a crítica dos filmes ou a criação de teorias sobre roteiros. Essa atitude de estudar e publicar os roteiros demonstra a importância e também possibilita a leitura e o conhecimento de suas formas de uma maneira mais ampla.

### 3. Os roteiros em revistas

A partir da abertura das revistas ao tema dos roteiros, percebemos que o serviço prestado por elas ia além de informar. As opiniões dos autores, bem como os roteiros publicados, nos fornecem a possibilidade de compreender a escrita cinematográfica brasileira desse período. Na transição entre o cinema mudo e falado, por exemplo, o formato dos roteiros nos EUA se adequava aos diálogos e aos sons. Já aqui no Brasil, ainda se escrevia pensando apenas nas imagens e no máximo nos intertítulos.

No roteiro *Centro e Periphéria*, de Adalberto de Almada Fagundes, vemos uma construção textual que preza por elementos técnicos do cinema. Por meio das dez cenas lidas, notamos que *Centro e Periphéria* usa da escolha de planos e cortes como um facilitador para a visualização das cenas e das ações da história. Mais do que isso: o roteirista se preocupa em deixar clara uma ideia de filme que ele espera que aconteça. O uso do termo *iris até círculo*, por exemplo, não acrescenta em nada à narrativa do roteiro, mas sugere para a etapa de realização do filme que entre o “*Subtítulo 1 – Na Periphéria*” e o “*Subtítulo 2 – Dionysio, o herói de Santo Amaro*” existe uma transição.

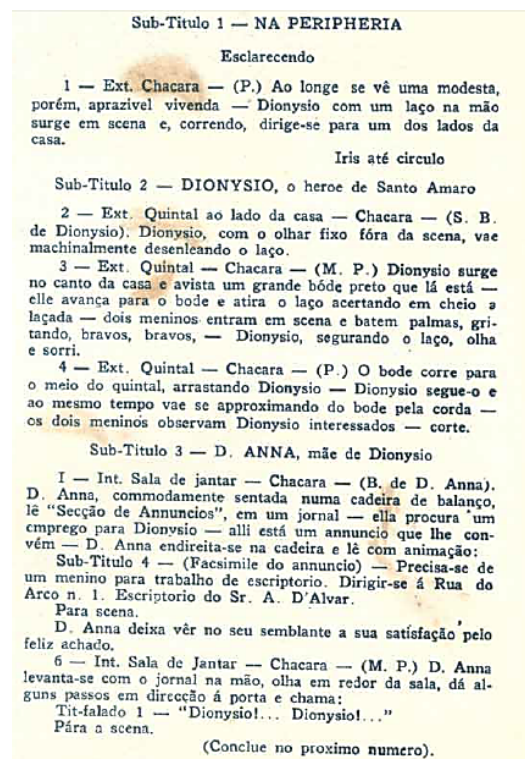


Figura 1 – Trecho do roteiro *Centro e Periphéria*, de Adalberto de Almada Fagundes. (CINEARTE, v.01, n.02, 1926)

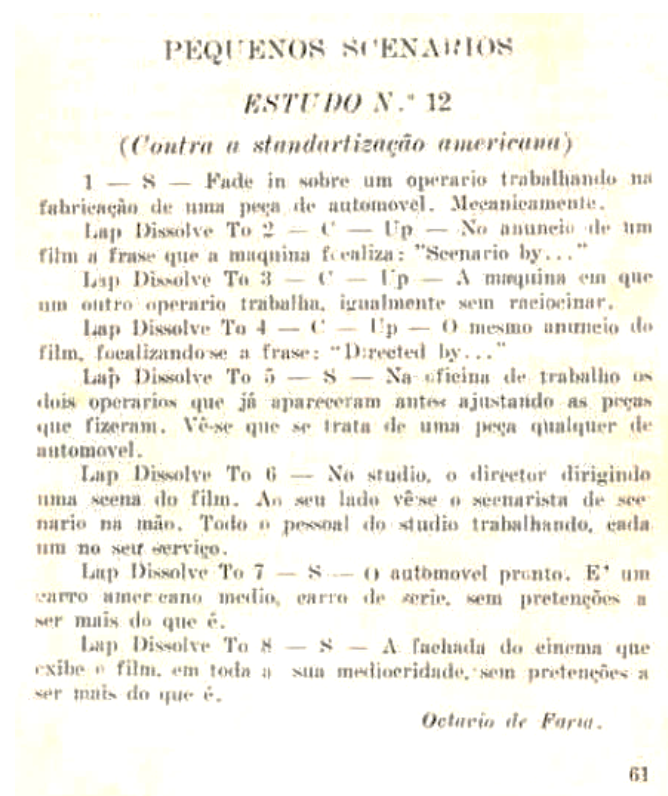


Figura 2 – Roteiro *Contra a standartização americana*, publicado como *Estudo nº 12* da seção *Pequenos Scenarios* (O FAN, n.8, 1930)

Isso indica que, na escrita do roteiro, há um cuidado muito grande com o filme por vir, o que muitas vezes pode prejudicar o próprio desenvolvimento do texto. É certo que, como o próprio Adalberto dizia, “a câmera não fotografa palavras, mas sim cenas visualizadas”. Entretanto, para que haja visualização durante a leitura é fundamental que o texto seja orientado para este fim. No caso de *Centro e Periphéria* nota-se o cuidado de Adalberto em tentar equilibrar o foco entre aquilo que é inerente ao roteiro e o que pertence ao filme que ainda não existe.

Em *Centro e Periphéria* os elementos técnicos acabam moldando também uma espécie de linguagem do roteiro. Nesse caminho, a escrita é permeada por reflexos da escolha do roteirista por um texto objetivo e puramente cinematográfico. A definição direta dos planos, por exemplo, torna a leitura mais rígida e truncada, já que a cada momento é preciso ler um cabeçalho novo e uma nova indicação de plano. Esses elementos são propostas e escolhas visuais que o roteirista faz pensando no filme, mas que nem sempre são de conhecimento do leitor<sup>9</sup>.

Pensando em ter uma espécie de acervo de roteiros para estudos, o *Chaplin Club* divulgou na quinta edição d'*O fan* uma chamada para roteiristas enviarem seus trabalhos. Intitulada de *Pequenos Cenários*, a seção buscava pequenos roteiros, tendo eles sido filmados ou não. Essa seção se preocupava em perceber estruturas e linguagens para a escrita dos roteiros. Octavio de Faria, inclusive, vai além do pensamento de um roteiro como um texto relacionado a um filme por vir e ao conceito de visualização, e reconhece nessa forma de escrita possibilidades de desenvolver críticas sociais e também cinematográficas que são potencializadas pelo jogo entre palavra e imagem.

É o caso do *Estudo nº 12 - Contra a standartização americana* (figura 2). Nesse roteiro, a narrativa se constrói como uma crítica à padronização dos filmes nos moldes norte-americanos. Não existe uma preocupação de desenvolver uma história. Aqui fica ainda mais ressaltada a visão de Octavio de que os roteiros tinham a possibilidade de serem lidos e que, além de contarem uma história, poderiam funcionar também como textos críticos<sup>10</sup>.

Para chegar a essa percepção, levamos em consideração o apreço de Octavio pelos roteiros cinematográficos. A ação de retirar esses textos do espaço de desenvolvimento prático e colocá-los num ambiente de discussão crítica e teórica é uma maneira de reforçar a importância deles para o cinema. Isto não representa uma desvirtuação de algo próximo de uma essência dos roteiros,

<sup>9</sup> No caso de *Centro e Periphéria* existe um glossário ao final do roteiro com a definição dos termos técnicos.

<sup>10</sup> Octavio de Faria também desenvolve outros roteiros que criticam algum aspecto do cinema. Na edição nº 5 d'*O fan* foi publicado *Pelo cinema mudo*, um roteiro que defendia os filmes silenciosos.

porque é um ato que, na verdade, demonstra outras potencialidades do texto cinematográfico. Além disso, sugere que a existência de um roteiro não precisa obrigatoriamente estar atrelada a um filme.

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

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

Pensando justamente nesses modos de escrita, nos temas utilizados e até na repetição de estórias<sup>11</sup>, os críticos e alguns realizadores da época defendiam que era preciso dar atenção aos roteiros. Eles reconheciam no texto uma espécie de salvador do cinema nacional. As revistas *Cinearte*, *A cena muda* e *O fan* assumiram uma postura bem decisiva sobre essas questões. Mesmo que tenham dedicado páginas e páginas a falar sobre cinema estrangeiro, elas também trouxeram informações, críticas e opiniões sobre o cinema no Brasil. Eram textos que buscavam reconhecer as falhas e os pontos positivos do que era feito aqui. Mais do que isso, os autores desses artigos pensavam soluções, dialogavam entre si e pensavam maneiras de alavancar o cinema brasileiro.

Os artigos publicados na *Cinearte*, n' *A cena muda* e n' *O fan* faziam críticas à ausência de roteiristas e de roteiros naquela época. Eles também prezavam pela valorização do uso do texto na realização dos filmes. Esses artigos não eram simplesmente uma reclamação banal de quem os escrevia. Eram uma tentativa de colaborar com a consolidação de uma indústria cinematográfica brasileira. Eles representavam uma busca por melhorias na qualidade das produções, com uma maneira de se fazer filmes que

---

<sup>11</sup> Principalmente de adaptações de romances e peças de teatro.

fossem essencialmente nacionais e que dialogassem com o público, que quase sempre ia ao cinema assistir o trabalho estrangeiro. Os autores dos artigos usados nessa pesquisa enxergavam no roteiro o caminho ideal para atingir esses objetivos.

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

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

## REFERÊNCIAS

- Alves, P. R. ; Catelli, R. E. (2010). Do rádio ao cinema: convergências do audiovisual através do olhar das revistas Cinearte e A scena muda. *Revista Iniciacom* – v.2(1) <http://portcom.intercom.org.br/revistas/index.php/iniciacom/article/view/657>
- Aquino, C. (1954). A falta de argumentos. *A cena muda*, v.34(19) [http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca\\_revistas.html](http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html)
- Barros, L. A. (1949). Argumentos. *A cena muda*, v.29(24) [http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca\\_revistas.html](http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html)
- Campelo, T. (2005). *Cinearte: o cinema brasileiro em revista (1926-1942)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da UFF, Niterói.

- Conrado, A. (1949). Olegário Mariano. *Cinearte*, v.29(48) [http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca\\_revistas.html](http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html)
- Dias, M. R. (2018). *No submundo das imagens: a crítica cinematográfica na cidade do Rio de Janeiro (1918-1932)*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio, Rio de Janeiro.
- Fagundes, A. A. (1926). Filmagem brasileira: arte de visualizar. *Cinearte*, v.1(2).  
[http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca\\_revistas.html](http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html)
- Filho, A. M. (1927). Cinegraphologia. *Cinearte* v.2(46) [http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca\\_revistas.html](http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html)
- Filmagem brasileira. (1926). *Cinearte*, v.1(15) [http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca\\_revistas.html](http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html)
- Gonzaga, A. (1942). Novos Filmes. *A cena muda*, v.22(1121) [http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca\\_revistas.html](http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html)
- Haussen, L. F. (2015). *Cinema transnacional e tendências estéticas nas revistas Fon-Fon e Cinearte (1927 a 1932)*. Tese apresentada no Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da PUC-RS, Porto Alegre.
- Jonald. (1949). O problema das histórias e dos atores. *A cena muda*, v.29(48)  
[http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca\\_revistas.html](http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html)
- Leite, S. F. (2005). *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. Fundação Perseu Abramo.
- Maras, S. (2009). *Screenwriting: history, theory and practice*. Wallflower Press.
- Nannicelli, T. (2013). *A Philosophy of the Screenplay*. Routledge.
- O Fan*, n. 1 – 9, 1928 – 1930. [http://www.cinematoteca.gov.br/jornada/2008/colecoes\\_fan.html](http://www.cinematoteca.gov.br/jornada/2008/colecoes_fan.html)
- Salvyano. (1940). Fala o amigo fan. *A scena muda*, v. 20, n. 993, 1940.  
[http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca\\_revistas.html](http://www.bjksdigital.museusegall.org.br/busca_revistas.html)
- Santos, F. F. A. (2012). *A apoteose da imagem: cineclubismo e crítica cinematográfica no Chaplin Club*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Imagem e Som da UFScar. São Carlos.
- Xavier, I. (1978). Sétima Arte: um culto moderno. *O idealismo estético e o cinema*. Perspectiva.