

CONTRIBUIÇÃO A UMA HISTÓRIA DO ROTEIRO¹

Contribution to a history of the screenplay

Contribución a una historia del guión

Hernani Heffner²

Resumo

Neste artigo, originalmente publicado em 2012, Hernani Heffner coloca algumas bases para uma história da escrita de roteiros no Brasil, tecendo relações com a história do roteiro nos Estados Unidos, sobretudo no cinema dos primeiros tempos, e a história dos manuais de roteiro no mundo anglo-saxônico.

Palavras-chave: Roteiro cinematográfico; cinema brasileiro; história do cinema

Abstract

In this article, originally published in 2012, Hernani Heffner puts on some bases for a history of screenwriting in Brasil, establishing relations with the history of screenwriting in the United States and the history of screenwriting manuals in English.

Keywords: Screenwriting; Brazilian Cinema; Film History.

Resumen

En este artículo, publicado originalmente en 2012, Hernani Heffner sienta algunas bases para una historia de la escritura de guiones en Brasil, tejiendo relaciones con la historia del guión en los Estados Unidos, especialmente en el cine temprano, y la historia de los manuales de guión en el mundo anglosajón. -Sajón.

Palabras-clave: Guión; cine brasileño; historia del cine.

¹ Artigo originalmente publicado no catálogo da mostra *Leopoldo Serran. Escrevendo imagens* (GARCIA, 2012, p. 11-42), realizada na Caixa Cultural, no Rio de Janeiro, reunindo longas-metragens com roteiro de Serran (1942-2008). A republicação neste dossiê conta com a autorização do autor.

² Pesquisador, graduado em Comunicação Social – Cinema pela Universidade Federal Fluminense. É atualmente o gerente da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (RJ), onde trabalha como conservador-chefe desde os anos 1990. E-mail: hernaniheffner@terra.com.br ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-3975-5465>

Existem algumas constantes em relação ao roteiro cinematográfico no Brasil: seu uso é irregular; carece de padronização técnica; não teria uma conceituação mais precisa em termos dramaturgicos; e, em momentos de crise, vira quase sempre o vilão da história do ponto de vista da qualidade dos filmes apresentados. Essa redução caricatural, em verdade uma constante na fala de profissionais do audiovisual (excluindo-se os roteiristas) e da imprensa especializada em cinema, nas páginas e dos cadernos de cultura, se não se mostra tão distante assim de um quadro de produção, esse sim irregular, revela pouco da prática imediata dessa escrita técnica no país, quase sempre ligada à produção ficcional de longa-metragem. A redação de roteiros se dá em etapa pouco glamourosa da realização de um filme e fica quase sempre conhecida por uma transcrição que não reflete o uso imediato e a função do texto de trabalho na consecução da obra. A edição de roteiros, a partir da montagem final, esconde o processo e, sobretudo, as notações dos vários intervenientes, submetendo-se invariavelmente à dinâmica da indústria editorial e sua pressuposição de que o leitor se enfadaria com a aparente aridez e codificação excessiva do texto. Ou, como argumenta Nelson Pereira dos Santos, por ocasião da edição em livro dos roteiros a posteriori de três de seus filmes, seria um texto destinado a não ser lido, com exceção da equipe de realização (SANTOS, 1999).

Muitos tipos de roteiro foram escritos dos primórdios do século XX até estes prenúncios de século XXI. A certa altura, surgem até discordâncias sobre o que seria ou não um texto dessa natureza, levando-se em conta a padronização requerida frente às demandas de uma produção de caráter industrial. Alinor Azevedo³, sempre atento às limitações da realidade fílmica brasileira, prefere o termo argumento, fincando pé em uma prática mais antiga, que valorizava a trama e sua exposição sucinta, deixando ao diretor o trabalho de explorar e completar as sugestões do escritor. Já Alberto Cavalcanti⁴, vindo de uma indústria consagrada como a inglesa, tem concepções mais rígidas, falando em sinopse, argumento longo, primeiro tratamento, decupagem e roteiro técnico. Um pouco mais tarde, Gustavo

³ Alinor Azevedo (1914-1974) foi um jornalista, argumentista e roteirista carioca, um dos fundadores da Atlântida Cinematográfica, em 1941, tendo participado da escrita de roteiros como os de *Moleque Tião* (1943), de José Carlos Burle, e de *Tudo Azul* (1952), de Moacyr Fenelon. [N.d.E.].

⁴ Alberto Cavalcanti (1897-1982), diretor, roteirista, produtor e cenógrafo carioca, que atuou na fundação da Vera Cruz, tendo escrito roteiros de filmes da companhia, como *Caiçara* (1950). [N.d.E.].

Dahl comenta que “a distinção entre argumento, roteiro e decupagem [está] cada vez mais nebulosa” (DAHL *apud* COSTA, 1966). Nos momentos de afirmação mais continuada de uma produção local, faz-se a defesa de uma redação dramaturgica e mercadológica, embora não isenta de qualidades artísticas, como nas falas de Leopoldo Serran, nos anos 1970, e de Bráulio Mantovani, na última década. Mesmo assim, a tipologia acumulada exhibe uma variedade em grande parte desconhecida, quer em seus estilos, quer em seus fundamentos conceituais.

A razão para tanto está na distinção algo imprecisa entre roteiro original e roteiro literário, sendo este último a forma derivada do filme acabado e que quase sempre chega ao leitor comum. Nelson Pereira dos Santos justifica essa escolha para publicação, tendo em vista o caráter aparentemente cifrado do original:

Adotava, na época [de redação do roteiro original de *Rio, 40 Graus*]⁵, a nomenclatura nacionalizada por Alex Viany, de quem fui assistente de direção e discípulo. Nada de close nem de long shot; no lugar disso, pepê (PP – Primeiro Plano) e pecê (PC – Plano de Conjunto), intermediados por FI (Figura Inteira), MPP (Meio Primeiro Plano), PA (Plano Americano) e outras denominações de profundidade de campo. A palavra travelling, então, nem pensar, pois já estavam consagrados na prática dos estúdios cariocas os termos carro e carrinho para indicar o movimento da câmara (câmera jamais!) sobre o próprio eixo.

Eis um exemplo [de *Rio, 40 Graus*]:

185. MPP-PAN. LAT-PM-CAR LAT.

NEGUINHO em MPP aproxima-se do amigo, no que é acompanhado por uma PANORÂMICA LATERAL até enquadrar os dois andando juntos em PM.

No entanto, o que interessa aqui é justamente um pouco da história dessa escrita técnica, com suas idiossincrasias, veleidades ideológicas e seus enraizamentos, porquanto indicativa da real feição da profissão e de sua intervenção no processo de criação do filme brasileiro.

Não existe um relato amplo e detalhado sobre a evolução do roteiro cinematográfico brasileiro. Além de um pequeno número de roteiros publicados, quase todos derivados da versão fílmica final, foram produzidas inúmeras dissertações e teses sobre o tema, quase

⁵ Esta e as demais observações entre colchetes estavam presentes na primeira versão do texto de Hernani Heffner e foram mantidas nesta edição.

sempre se concentrando na questão da adaptação de outras fontes literárias. São raros os estudos mais diretamente dedicados à concepção do roteiro como peça técnica, dramaturgical e de produção. Ressaltam-se nesse sentido a pioneira edição número 43 da revista *Filme Cultura* (1984) dedicada ao tema; o livro de Josette Manzoni (2006) intitulado *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*, fruto de sua dissertação em torno do processo de escrita dos roteiros da obra de Glauber Rocha; o filme *O Roteirista* (2011), de Lucas Paraizo, que expõe o pensamento do profissional quanto ao trabalho; e a dissertação do pesquisador e cineasta Luís Alberto Rocha Melo (2006), *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*, que esmiúça as ideias e o trabalho daquele que é tido por muitos como um dos maiores nomes da função no século XX.

Rocha Melo esboça nesse texto, mais precisamente no capítulo VII, uma história do roteiro, dos primórdios até o início dos anos 1960, quando a escrita técnica teria caído em desgraça frente aos desígnios e às demandas de uma Política dos Autores. Sua abordagem, porém, privilegia uma fala mais conceitual e parte muitas vezes de comentários e observações oriundos de fontes secundárias. O presente texto seguirá suas indicações, mas as pontuará a partir da ampliação da base de pesquisa e de uma orientação histórica e teórica diversa, calcada nos escritos de Andrew Kenneth Gay, publicados regularmente no sítio Screenplayology⁶, e de que me sirvo muito livremente.

Rocha Melo localiza as origens acerca de uma consciência do que fosse roteiro junto ao grupo de jovens entusiastas do cinema, reunidos nas revistas *Para Todos...*, *Selecta* e, finalmente, *Cinearte*. Seguindo Paulo Emílio Salles Gomes, indica que particularmente Adhemar Gonzaga e Pedro Lima depreenderam a importância e a técnica do roteiro assistindo regularmente a filmes estadunidenses. Gonzaga ainda teria se entusiasmado com as teorias de Adalberto de Almada Fagundes, criador de um aparelho de orientação na escrita de roteiros, o visualizador. A influência do produtor sobre o crítico e futuro cineasta, de resto assumida, teria determinado uma aproximação e absorção ao modelo de produção e realização clássico-narrativo de Hollywood.

Sem que se alterem substancialmente tais indicações, é preciso matizar as circunstâncias e os entendimentos que cercam a década de 1920, como momento de afirmação da escrita técnica preparatória de um filme. Pode-se começar pelo próprio termo da época, *cenário*. Rocha Melo o toma como sinônimo amplo de roteiro, quando na verdade traduz uma abordagem muito específica e que rapidamente

⁶ <http://www.screenplayology.com>

sairia de cena. Além disso, sua incorporação pelo realizador de *Barro Humano* não significa estrita adesão ao conceito por trás do vocábulo. *Scenario* é uma palavra de origem francesa, amplamente adotada pela indústria hollywoodiana com sentido de *continuity script*, isto é, descrição sumária e organizada das sucessivas cenas e ações de uma história a ser transformada em filme. Tecnicamente consistia em “a list of scenes that describes the silent action and camera angles” (MEHRING, 1990). Por ângulos de câmara, entenda-se aqui a escala do plano (geral, médio, americano, close etc.). Mas antes mesmo do triunfo deste modelo na década anterior, fruto da necessidade de planejamento de filmagens cada vez mais complexas e longas, devido ao aumento da duração dos filmes, pode-se falar em indicações previamente escritas e que serviam como guias confiáveis para o desenvolvimento da produção e a organização final da obra.

Segundo Isabelle Raynauld, em seu verbete sobre roteiro para a *Encyclopedia of Early Film* (2005), o primeiro modelo generalizado assemelhava-se a uma sinopse. Provavelmente o mesmo tipo de texto que Georges Méliès enviava com o famoso *Viagem à Lua* (1902) para ser narrado na sala de exibição tinha sido também utilizado na preparação dos sucessivos quadros que compõem o filme. Daí para a listagem e descrição mais sistemática dessas cenas tomadas como estanques nada mais natural. Essa prática talvez tenha existido no Brasil e explique não só produções mais arrojadas como *Os Estranguladores* (Antônio Leal, 1908) e *Paz e Amor* (Alberto Botelho, 1910), que duravam cerca de 40 minutos cada, como um *Crime dos Banhados* (Francisco Santos, 1914), que alcançou aparentemente cerca de 90 minutos de duração. O que a imprensa da época divulgava como conteúdo narrativo dos filmes espelha provavelmente essa estrutura de trabalho, respaldada pela montagem final. Pode-se citar, por exemplo, os “quadros” relativos ao primeiro desses títulos recolhidos por Vicente de Paula Araújo no jornal *Gazeta de Notícias* e reproduzidos no *A bela época do cinema brasileiro* (ARAÚJO, 1976): *Drama do Crime; Na Avenida Central; Embarque na Prainha; Na Ilha dos Ferreiros; Primeiro Estrangulamento; A Procura da Pedra; Desembarque em São Cristovão; O Assalto; Segundo Estrangulamento; Divisão das Jóias; A Pega; O Informante; Prisão do Primeiro Bandido; Nas Matas de Jacarepaguá; Prisão do Segundo Bandido; Dois Anos Depois; e Na Prisão*.

Muitos desses filmes apoiavam-se no trabalho de “homens de letras”, quase sempre jornalistas e dramaturgos, como José do Patrocínio, o saudado autor de *Paz e Amor*, para quem não havia muita dificuldade de ordenação literária da história a ser narrada. Tal prática até se aprofundaria nos anos seguintes, com vários escritores profissionais contribuindo direta ou indiretamente com suas obras, adaptações e até mesmo originais, como foi o caso de Coelho Neto, que inclusive dirigiu *Os Mistérios do Rio de Janeiro* (1917). Por vezes,

somente o original literário já era suficiente para servir de guia à produção, como aconteceu com Vittorio Capellaro, que utilizava uma tradução francesa anotada marginalmente do *Guarani*, de José de Alencar, para realizar a versão homônima de 1916, segundo indicação do professor Máximo Barro, na apresentação feita à publicação do roteiro de *O Caçador de Diamantes* (1932) (CAPELLARO & AMBRA, 2004). Tal prática ainda era comum 35 anos depois, com Carmen Santos valendo-se diretamente dos *Autos da Devassa* para erigir sua versão da *Inconfidência Mineira* (1948), segundo me narrou José Sanz, então assistente de produção e montador do filme.

A contribuição dos escritores não foi bem vista por críticos como Gonzaga e Lima, que não gostavam do sabor excessivamente literário dos intertítulos da época e da falta de dinamismo das narrativas engendradas por nomes como Menotti Del Picchia, que assinou talvez algumas meras descrições textuais, tidas como argumentos ou “cenarizações” de filmes como *Vício e Beleza* (Antônio Tibiriçá, 1926). Faltava à maior parte dessas experiências uma consciência de que o cinema já tinha atingido estatuto de arte e que esse caráter já deveria vir impresso no texto de trabalho que estruturaria a produção. Como defendia Frank E. Woods, autor de muitas das sinopses dramáticas e “roteiros” de filmagem de David Wark Griffith, incluindo *Judith of Bethulia* (1914) e *The Birth of a Nation* (1915):

Writing photoplays is emphatically an art apart. It is just as distinct as the art of the stage dramatist is from that of the novelist and short story author. (...) Whereas, action and expression are the outstanding characteristics of the screenplay. (PALMER, 1922)

A arte dos fotodramas, como os filmes ainda eram chamados no pós Primeira Guerra Mundial, exigia uma abordagem diferente. Por um lado, a crescente complexidade e extensão narrativa e, por outro, a expressão de ideias e emoções que não estão visíveis na imagem, mas são produtos da composição dela, convergiam para impor a peça necessária à construção do filme pelo diretor. Como comentou Béla Balázs, “when the film had already developed into an independent new art and it was no longer possible to improvise its new subtle visual effects in front of the camera; these had to be planned carefully in advance”. (BALÁZS, 1970)

Embora o roteiro em sua estrutura interna básica (capa, descrição sumária, sinopse de uma página, elenco, descrição plano a plano da ação dramática, com indicações de diálogos e eventuais pontuações de câmara e montagem, e orçamento) deva sua criação acabada a Thomas H. Ince, que já o punha em prática em seu estúdio hollywoodiano por volta de 1914, sua generalização esperará um

pouco e não se fará sem ajustes e contestações. Como indica Kenneth Gay, o propósito aqui é claramente separar concepção de execução e controlar esta última. Não é à toa que Ince, por vezes, mandava também imprimir o seguinte aviso nos roteiros:

It's earnestly requested by Mr. Ince that no change of any nature be made in the scenario either by elimination of any scenes or the addition of any scenes or changing any of the action as described, or titles, without first consulting him. (BORDWELL, 1985)

Tal modelo, obviamente, concebe *scenario* como conjunto de cenas cuidadosamente descritas, ampliando e sofisticando o modelo anterior da descrição de quadros – as cenas estáticas e estanques dramaturgicamente do Primeiro Cinema.

De um ponto de vista estético, o *scenario* tinha por ambição proporcionar uma fluidez narrativa, levando o espectador a uma adesão ao mundo representado na tela. Permitiria ao realizador uma melhor compreensão do desenvolvimento da ação de um plano a outro, de uma sequência a outra, e da ação como um todo ao longo do filme, permitindo-lhe controlar instâncias como o ritmo e a intensidade dramáticas. O conceito-chave era o de continuidade (de ação dramática). Por isso, o *scenario* passou a ser conhecido também como o *continuity script*. Aqui, porém, surge uma clivagem na compreensão da verdadeira natureza dessa escrita técnica, com diretores com maiores pretensões artísticas rejeitando a submissão ao que era, em verdade, um *shooting script*, ou seja, um roteiro espartano de filmagem.

O *scenario* deveria servir como estímulo para a verdadeira criação, que se daria sempre no set de filmagem. Sua função era mais sugerir – um clima, uma modulação, uma atmosfera, uma emoção – do que indicar precisamente o desenvolvimento do filme. Ao diretor caberia explorar o potencial artístico do roteiro, com os verdadeiros instrumentos artísticos do cinema – a câmara e a montagem, principalmente. O *scenario* traria o tema, a estrutura e a visualização prévia, associados ao desenrolar da trama, nada mais.

Uma profusão de manuais de *scenario* inundou o mercado editorial estadunidense a partir de 1915. Uma parte deles foi fiel à filosofia inceana, tornada um padrão de excelência sob as mãos competentes de uma Anita Loos⁷ e de uma Frances Marion⁸ – as mulheres foram maioria na função no período clássico de Hollywood. Outra parte preferiu estimular a criação de roteiros mais sugestivos do ponto

⁷ Anita Loos (1889-1981), roteirista e dramaturga estadunidense, é considerada a primeira roteirista de Hollywood, tendo trabalhado para Griffith desde 1912. [N.d.E.]

⁸ Frances Marion (1888-1973), jornalista, roteirista e diretora nascida em San Francisco, nos Estados Unidos, escreveu os roteiros de mais de trezentos filmes, desde o cinema silencioso até o sonoro. Foi premiada duas vezes com o Oscar, pelos roteiros de *The Big House* (1931) e de *The Champ* (1932). [N.d.E.]

de vista dramático e cinematográfico. Não se sabe se esses manuais circularam mais amplamente no Brasil, mas a segunda vertente tem inúmeros exemplares na coleção particular de Adhemar Gonzaga, preservada junto ao Arquivo Cinédia. São títulos como *Screencraft*, de Louis Reeves Harrison, publicado em 1916; *How to Write for Moving Pictures – a manual of instruction and information*, de Marguerite Bertsch, publicado em 1917; *Scenario Writing Today*, de Grace Lytton, publicado em 1920; e o *Palmer Handbook of Scenario Construction*, Volume 1, de Frederick Palmer, publicado em 1922; assim como inúmeros outros títulos da Palmer Photoplay Corporation, constitutivos de um amplo plano de formação em técnicas de roteiro. Da outra vertente, Gonzaga possuía o clássico absoluto, *How to Write Photoplays*, de John Emerson e sua esposa Anita Loos, publicado em 1921.

Sabe-se que o diretor de *Cinearte* reconhecia o talento de José Medina e de seu roteirista, o crítico de *O Estado de S. Paulo*, Joaquim Canuto Mendes de Almeida, mas um tanto friamente. O entusiasmo era direcionado ao talento do jovem Humberto Mauro, que absorvia rápido as lições sobre não ser literal, nem óbvio na tela. O clássico pauloemiliano sobre o diretor cataguasense esmiúça essa história (GOMES, 1974), mas não parece atentar para a possível incorporação do *continuity script* incedido pela dupla paulista e para a preferência de Gonzaga pelo *scenario* reconceituado e desdobrado como peça de reflexão artística, longe da preferência de Mauro por uma indicação sumária e totalmente aberta à construção em cena. O elogiado roteiro de seu primeiro longa como realizador, escrito pelo crítico de *Cinearte* Paulo Vanderley, teria sido o primeiro script estritamente técnico realizado no país, com obediência estrita à descrição prévia plano a plano do filme, como se pode ver por este excerto publicado em *O Fan*.

Ainda valendo-se da terminologia hollywoodiana – L.S. significa long-shot ou plano geral, M.S. medium-shot ou plano de conjunto, Cl.U. close-up ou primeiro plano, e Tit. título ou letreiro contendo diálogos ou indicações textuais variadas –, deixava para trás as sinopses expandidas, bem dizer, argumentos de pouco mais de uma folha, como as redigidas por Vittorio Verga para a Benedetti-Film e por Octavio Gabus Mendes para o clássico *Ganga Bruta* (Humberto Mauro, 1933), e as enquadrações à antiga, como a exibida no roteiro de Nivaldo Ambra e Vittorio Capellaro para o *Caçador de Diamantes* (Vittorio Capellaro, 1932), ainda presas à descrição cênica e excessivamente literárias. Talvez tivesse algum paralelo com o *scenario* almadiano de *Quando Ellas Querem* (Eugênio Kerrigan, 1924) e com as indicações kerriganianas para *Amor que Redime* (Eugênio Kerrigan, 1928).

13 — M. S. — Gilda assusta-se. Olha para trás. Esconde o brinco que tem na mão, tira o outro que estava na orelha e o esconde também. Despede-se a medo.

14 — M. S. — Zeferina e Juquinha. Entra Gilda. Zeferina lhe dá o ferro de engommar.

15 — Cl. U. Gilda.

16 — M. S. — Zeferina faz sinal para que entrem. Entram Gilda e Juquinha. Depois Zeferina.

A camera gira até apanhar o gazista que caminha para o lampeão e o acende.

17 — Cl. U. — O gaz accendendo-se.
Dissolve em.

18 — Cl. U. — A lampada do quarto de Vera accesa.

19 — M. S. — Vera deixa o interruptor, caminha para o espelho e mira-se.

20 — Cl. U. — Vera ainda no espelho.

Dissolve em.

21 — Cl. U. — Vera pintando os lábios com um espelho de bolsa, abaixa o espelho, vê-se, ao fundo, a parede do escriptorio com uma folhinha. Volta-se rodando na cadeira. A camera desce até suas mãos guardando o "baton".

22 — M. S. — Vera de pé. Uma pequena vem lá de dentro, passa pela scena. Um rapaz entrega a Vera um papel que ella manda pôr na gaveta. Vera e os outros observam.

23 — O rapaz, que se manteve sério no commentario do companheiro na sequencia 6, olha e levanta-se.

24 — M. S. — Vera na porta do escriptorio. O rapaz aproxima-se e fala. Vera não liga.

25 — Cl. U. — Vera pensativa.
Escurecendo.

26 — L. S. — Um cruzamento de ruas: Avenida Rio Branco com 7 de Setembro.

27 — M. S. — O inspector no seu posto, muda o signal.

28 — Cl. U. — O signaleiro.

29 — L. S. — No cruzamento das ruas, muda a ordem do transito.

30 — L. S. — O mesmo que no n. 29, visto de um angulo mais proximo.

31 — M. S. — Movimento de gente na abertura do signal.

32 — M. S. — O mesmo que no n. 31, visto de um angulo mais proximo.

33 — L. S. — Movimento de autos.

Dissolve em.

34 — M. S. — Pés da multidão.

Dissolve em.

35 — Cl. U. — Movimento de rodas de autos.

Dissolve em.

36 — M. S. — Jornaleiro apregoando.

Dissolve em.

37 — Cl. U. — Uma buzina.

Dissolve em.

38 — M. S. — Vehiculos que param. Vê-se, em primeiro plano, a barata guiada por Mario Bueno.

39 — M. S. — Mario Bueno no seu carro.

40 — M. S. — No interior de um omnibus, dois homens conversam. Um d'elles diz ao outro:

41 — Tit. Falado: Aquelle é o Mario... um pirata.

42 — M. S. — Cruzamento das ruas.

Gonzaga insistia em que o roteiro era a base de um filme – o “cérebro”, em sua terminologia particular – e nisso parecia ecoar a militância de Almada Fagundes, que chegou mesmo a fundar uma escola para ensino do *scenario* e do seu método de “visualização”. Mas seu entendimento ultrapassava o mero rigor da planificação, que de resto reproduzia o ideário do *continuity script*. Se a contenção de Vanderley era exemplar, havia uma razão para tanto: o roteiro seria como que reescrito pelo diretor, literalmente ou com o concurso da câmara e dos atores. O *scenario* afloraria, deixando para trás a fabulação imediata. Para compreender esse salto, eis a truncada argumentação gonzagueana, que reivindicava a formulação, não existente no roteiro, de muitas cenas famosas de *Barro Humano*:

A história! O enredo! É o que todo mundo quer saber, quando vae ao cinema. Entretanto, nunca prestaram atenção ao chamado tratamento dos films, por intermédio de uma boa disposição de scenas, detalhes, symbolos, angulos, maneiras de photographar etc. *A ultima gargalhada* era um film admirável e, no emtanto, o enredo se resumia nisso: ‘Um porteiro de um grande hotel é dispensado dos seus serviços por velhice’. Prompto, acabou-se a historia! (...) Assim, não somos nós que affirmamos que a historia nada representa. O seu tratamento é que é tudo. (...) Ahi está a historia. Nada mais. Agora entra o scenarista. Apanha esta historia. E della, avarento, vae tirando os fios todos para as suas sequencias. Aparecem os detalhes. Vao nascendo os symbolos. (...) [Após descrever cenas criadas para seu primeiro filme, comenta:] São algumas das pequeninas cousas que fazem e provam que *Barro Humano* era um film-pensamento. Um film bem tratado. Que podia não ter historia, mas que tinha uma abundancia notável de detalhes. Uma quantidade apreciável de symbolos interessantissimos e originalíssimos. E *Barro Humano* ainda mostrou duas cousas. Não tinha vampiro. Porque Eva Schnoor representava uma ‘mulher’ e não uma ‘vampiro’ e não tinha ‘villão’. Porque o villão, realmente, era o proprio galã... (GONZAGA, 1937)

Assim, a reescrita particular do *scenario* original deveria privilegiar, nos termos gonzagueanos, o “tratamento”, sendo talvez um roteiro técnico ou muito mais um guia artístico.

A fonte dessa concepção não é Hollywood, como normalmente se pensa, mas sim, como já está indicado, Murnau e seu fiel roteirista Carl Meyer. O que está em jogo aqui é o caráter poético do cinema, e o roteiro deve ser sugestivo dessa propriedade do meio.

Nas palavras de Murnau:

No filme damos a imagem (...) e creamos um drama para os olhos. (...) É tal qual a melodia. Cada sequencia deve representar um acorde que continue o motivo fundamental da historia que eu tento traduzir em musica pictorial, isto é, em cinematographia. Há ‘scherzos’ de luz, sonatas dramáticas. O grande film é a symphonia. Cada movimento deve conter o thema em um crescendo gradativo para um ‘climax’ natural.⁹

⁹ *Selecta*, 20 de fevereiro de 1929.

No roteiro de *Sunrise* (1927), por exemplo, aparecem como de hábito no trabalho da dupla apenas vagas indicações, mas que são suficientemente fortes, pela particular disposição na página, para mobilizar diretor, equipe e aparato cinematográfico a uma transcrição dessas ações, ideias e imagens. O início do filme estava retratado assim:

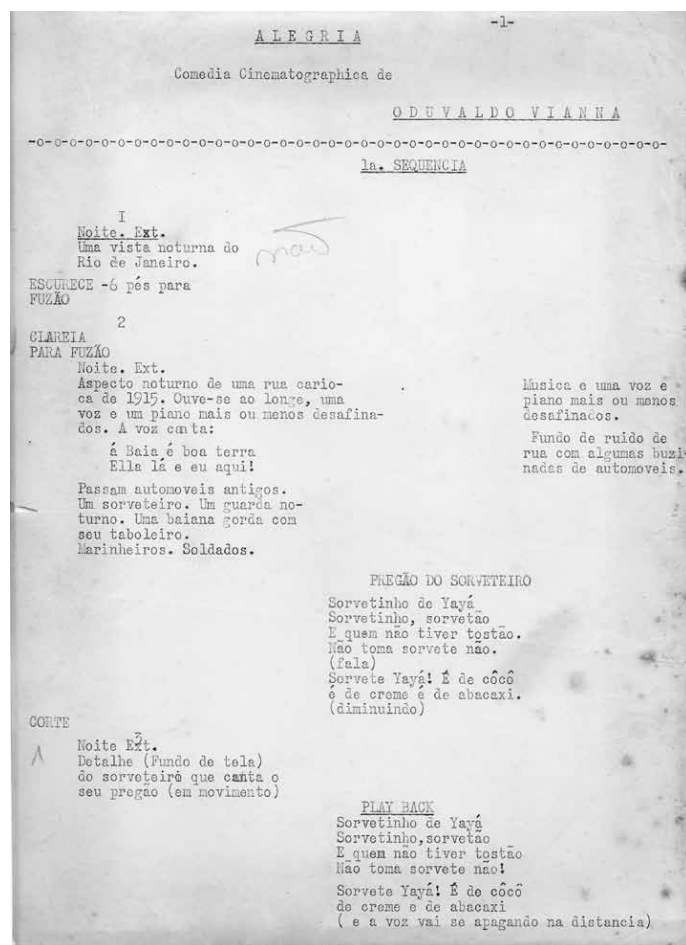
Vacation trains. Just leave.
Overcrowded with perspiring, traveling public.
Waving through windows. Then: The trains have left. One sees through tall, glass arches.
The City Plaza in front of Railroad station.
With highest houses. Shops, automobiles, street cars.
Auto busses, Elevated structure,
people.
In hot Asphalt vapor.

Contar é menos importante do que envolver. Daí práticas radicais como a chapliniana e, em menor medida, a maureana, se valerem igualmente de poucas notações e muita condução e improvisação diante da câmara. Daí a importância da força poética do texto de base, incluídos aí o *scenario* de Vanderley para *Barro Humano* (1929) e o famoso draft de Mário Peixoto para *Limite* (1931), alicerces de um rigor de invenção em tudo exemplares.

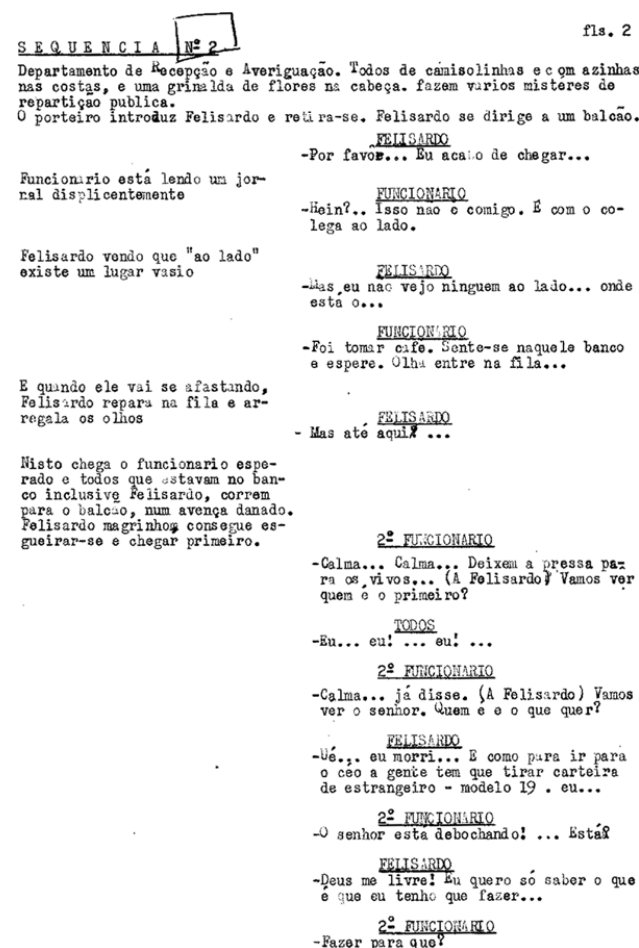
A força do *scenario* se esvaziou completamente diante da inevitabilidade do falado. O próprio termo sairia de cena, transmutando-se em cenarização e, já nos anos 1940, em roteiro, emulando igual migração ocorrida na Meca do cinema, que passou a falar em *screenplay*. A necessidade de associar ação a diálogos não trouxe uma grande modificação na escrita de textos indicativos de filmagem no Brasil. Na verdade, até esvaziou a sugestão gonzagueana de uma minuciosa planificação, permanecendo um guia básico de cenas dialogadas até o final dos anos 1940, como se pode ver por este excerto (p. 24) de *Caiídos do Céu* (1946), escrito por Gita de Barros, mulher do diretor Luís de Barros.

A exceção mais significativa pode ser encontrada na tentativa do dramaturgo Oduvaldo Vianna de transpor a aparente nova técnica hollywoodiana para os filmes que realizou nos anos 1930, com valorização das indicações para a banda sonora e uma primeira

nacionalização dos termos técnicos. O modelo queria uma fusão do tratamento diretorial com a planificação do roteirista. Um exemplo dessa estratégia pode ser conferido no excerto (p. 25) do, como o denominava Vianna, “argumento, dialogação, descrição e planos de execução” do filme inacabado *Alegria* (1937).



Caiídos do Céu, roteiro de Gita de Barros



Alegria, roteiro de Oduvaldo Viana

No entanto, a consciência de que qualquer grau maior de decupagem e detalhamento técnico esbarraria na falta de recursos para uma realização à altura, caso exemplificado pelo próprio *Alegria*, inviabilizado a certa altura pelo altíssimo custo que atingiu, levou a maioria dos roteiristas, produtores e diretores a uma simples adesão ao modelo exposto mais acima. Como dizia Gonzaga, “ninguém procura a história nos films-revista”. E poucos musicarnavalescos, comédias musicais e chanchadas tiveram roteiros e esses foram além da dialogação.

Na verdade, qualquer iniciativa em contrário passou a encontrar enorme resistência dentro das equipes. É muito conhecida a rejeição que a maioria dos técnicos da Atlântida teve aos procedimentos implantados pela ocasião da produção de *Terra Violenta* (1948) pelo diretor estadunidense Eddie Bernoudy. Argumento, roteiro geral decupado, roteiro por setor, mapa de produção, escaleta de filmagem diária e outros instrumentos não se coadunavam com a rotina dos precários estúdios brasileiros.

A falta de experiência com tais procedimentos repetiu-se junto às equipes dos novos estúdios construídos em São Paulo no início da década de 1950, sendo folclóricas as sucessivas refilmagens por inobservância das marcações dos roteiros. Aqui, porém, altera-se substancialmente o valor da escrita para cinema. Sob influência das ideias de Cavalcanti, que constituiu pioneiramente departamentos de confecção de roteiros na Vera Cruz e na Maristela, e de Alex Viany, que absorveu toda uma nova concepção sobre esse tipo de texto em sua passagem pelos Estados Unidos, elogiando particularmente John Howard Lawson e a nova bíblia *Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting*, publicado em 1949, criou-se um debate amplo em torno do “problema do roteiro” no filme brasileiro, que se refletiu nas publicações especializadas, nos congressos de cinema, em traduções de textos referenciais estrangeiros, na publicação de manuais brasileiros e em alguns como que “manifestos” a favor de uma escrita técnica empenhada.

Basta reproduzir o comentário do crítico do jornal *O Tempo*, Luís Giovanini, para se perceber a importância que o roteiro assumiu na época, e o quanto isso também se devia à penetração do ideário do realismo socialista no Brasil:

Base da arte cinematográfica não é mais considerada a montagem, qualquer que seja sua forma (...). A base do filme é, ao contrário, cenário, compreendido como representação verídica e completa do tema, da realidade dialética da vida. (...) A dramaturgia cinematográfica, disse I. Bolshiakov, é a base do filme. (...) declara V. Scerbin, (...) o valor do filme é determinado pelo valor do cenário”.¹⁰

¹⁰ O Tempo, 21 out 1952.

Rocha Melo esmiúça muito bem esse debate de ideias. Aqui, reduzindo e resumizando de forma prática as posições da época quanto ao texto técnico brasileiro, percebe-se que as dificuldades giravam principalmente em torno da carência de temas tipicamente brasileiros, de uma dialogação frágil, empostada e artificial e de uma dificuldade dos diretores em decupar adequadamente, seguindo-se a nova lógica que distinguia claramente o argumento, o roteiro básico (cenarização + diálogos) e o roteiro técnico.

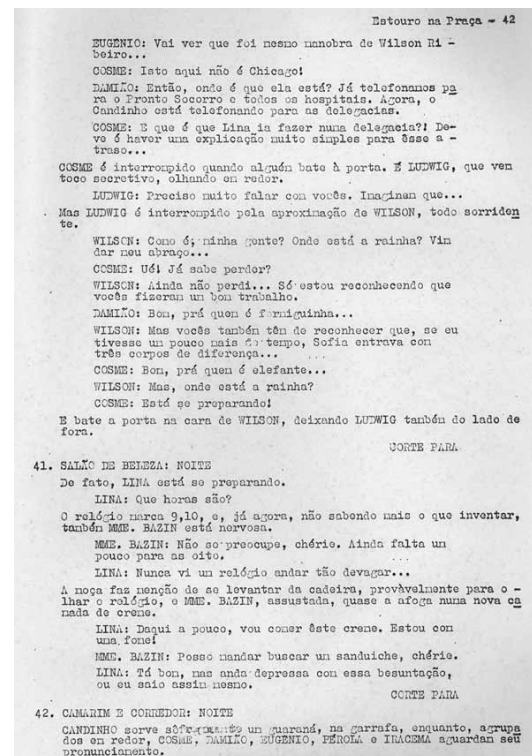
O roteirista mais elogiado do período não era um profissional regular. Lima Barreto colheu inúmeros cumprimentos pela força (poética) encontrada nos textos técnicos de *O Cangaceiro* (1953) e *O Sertanejo*, este jamais realizado. O nome que se impôs, porém, foi mesmo o de Alinor Azevedo, a quem se atribui a afirmação da função no cinema brasileiro, a introdução de temáticas próximas ao imaginário social carioca e a valorização dramática dos conflitos inerentes à sociedade brasileira. Um e outro, porém, prendem-se mais à construção dramatúrgica, uma evolução sem dúvida, do que a uma nova construção cênica, com a introdução de uma decupagem cada vez mais ampla de determinada ação ou cena. A chegada ao Brasil de profissionais como Josip Bogoslaw Tanko, Fabio Carpi e Carlos Hugo Christensen e a passagem de futuros profissionais locais por escolas europeias de cinema, caso de Nelson Pereira dos Santos, César Mêmolo Júnior, Anselmo Duarte e os irmãos Geraldo e Renato Santos Pereira, muda o panorama de trabalho dos estúdios e dos sets. Afirma-se assim progressivamente um tratamento técnico do roteiro dramático, como pode ser verificado em *Nem Sansão, Nem Dalila* (Carlos Manga, 1954), cuja decupagem era atribuída a Tanko, a partir do argumento e roteiro de Vitor Lima, e em *Absolutamente Certo!* (1957), escrito e roteirizado por Duarte.

Aqui começa a se afirmar certa padronização de procedimentos de roteiro que terá grande influência sobre um cinema comercial de qualidade no fim dos anos 1950 e durante toda a década seguinte, com títulos como *Rebelião em Vila Rica* (Geraldo e Renato Pereira dos Santos, 1958), *Cidade Ameaçada* (Roberto Faria, 1960), *Boca de Ouro* (Nelson Pereira dos Santos, 1962), *Asfalto Selvagem* (J.B Tanko, 1964) e *Navalha na Carne* (Braz Chediak, 1969), entre outros. O segundo exhibe em meio à montagem final os traços do roteiro escrito por Roberto Santos, sinal de sua força dramática, mesmo com a reescritura radical feita por Azevedo. Nelson Pereira dos Santos pôde deixar as filmagens do terceiro, antes do término, para ir rodar *Vidas Secas* (1963), sabendo que o roteiro e a equipe estavam suficiente-mente estruturados para garantir a execução primorosa do projeto, atestado incontestemente de maturidade. Se o ponto alto das chanchadas era certa captura da fala e da gíngua populares, em que pese a recorrente falta de espontaneidade imprimida ao texto escrito, afirma-se aqui uma

agilidade narrativa que põe em evidência uma atenção maior ao que se denominava estrutura dramática. Como comentará anos mais tarde o decano dos roteiristas da Boca do Lixo, Ody Fraga, um dos artistas maiores dentro dessa tradição:

Basicamente [roteiro] é o que resolve a dramaturgia do filme. Implica várias coisas. E ele pode ter que resolver dramaturgicamente uma besteira ou uma grande ideia, mas tecnicamente tem que resolver, tem que estruturar um filme. O filme tem que estar estruturado no roteiro.¹¹

Exemplos nesse sentido podem ser percebidos nos três excertos reproduzidos a seguir:



Estouro na Praça, roteiro de Alex Viany e Alinor Azevedo

¹¹ Filme Cultura, n° 43, jan-abr 1984.

17

- Isso só vai trazê ~~de~~ desgraça!
 Edgar está surpreso, não esperava tal atitude.
 - Mas tu num vivia dizendo que não aguentava mais ser pobre, Margarida?
 Ela não responde. Praticamente, fala consigo mesma.
 - Minha vontade era tacar fogo nisso tudo...

Vai sair com o dinheiro na mão. Edgar não deixa. Passa a sua frente, impedindo-lhe a passagem. Fala em tom de súplica. Como quem procurasse acertar e não conseguisse nunca.

- Como é que tu queria que eu fizesse?
 Apontando a sala num gesto largo:
 - Tu éha que vendendo cachaca e ensinando criançada de favela a gente fica rico?

Margarida apanha um pedaço de barbante e começa a envolver o embrulho. Fala sem olhar para ele:

- Tu só aprendeu a lê, fazê conta é roubar...!
 Encara-o, agora: Lendó e fazendo conta tu num ganha dinheiro: tem que roubar...

Edgar se senta num banco da escolinha. Margarida começa a passear pela sala, como se estivesse dando uma aula:

- Não digo que não roube. Rouba! Não sou contra!
 Margarida pára. É como se estivesse ensinando a uma criança, abaixa-se e fala bem junto do rosto dele, marcando as palavras:
 - Mas pobre não pode passar de ladrão de galinha!

Levanta-se novamente e prossegue:
 - Você esqueceu disso e trouxe logo cinco milhão pra casa.
 Para novamente: - Conclusão: não vai poder gastar e é capaz de ir parar na cadeia...

As últimas palavras de Margarida, ela já as diz caminhando para o quintal. Edgar argumenta, por argumentar:
 - Roubar pouco é que dá cadeia...

Ela pára, incisiva e imediata:
 - Mas não dá morte. E tu, por causa de ter ~~feito~~ ^{roubado} ~~roubo~~ de rico, é capaz de morrer!...

EXTERIOR QUINTALZINHO - EDGAR

Já estão do lado de fora. Margarida não diz nada, ~~agora~~. Apanha, de passagem, uma caixa de fósforos. Despeja todo o dinheiro numa latrina velha, de louça inglesa, enrola um pedaço de jornal, toca fogo na ponta e vai incendiar ~~tudo~~ o dinheiro. É quando Edgar segura no seu braço.

Assalto ao Trem Pagador, roteiro de Roberto Farias,
 com colaboração de Alinor Azevedo.

Fls. 44

167 - P.M. ZÉ

ZÉ FAZ MOVIMENTO NA DIREÇÃO DA PORTA DA IGREJA. EM PRIMEIRO PLANO FECHA A PORTA, COMPLETANDO O MOVIMENTO DA TOMBADA Nº 59, ESCURECENDO A CENA.

REDACÇÃO DO JORNAL (INTERIOR - DIA) SEQUÊNCIA Nº 9

168 - P.P. REPORTER

Abre uma porta contra a câmara.
 Câmera faz PAN., e enquadra toda a redação, acompanhando o reporter. Vem no sentido da câmara uma senhorita para ao cruzar com o reporter.
 Reporter de costas para a câmara.

SENHORITA:- Olá ...

(Várias mesas ocupadas. Ambiente normal de trabalho.) REPORTER:- Bom dia.

Senhorita aponta para o Secretário do jornal com a cabeça. SENHORITA:- Ele quer falar com você...

Com uma pancadinha no rosto da Srta. Reporter, virando a cabeça no sentido da câmara e da erta., REPORTER- Vai me dar o bilhete azul, continua a sua caminhada na direção do Secretário. com certeza.

169 - P.M. REPORTER e SECRETÁRIO

Secretário está trabalhando.
 Olha rapidamente para o rosto do

O Pagador de Promessas, roteiro de Anselmo Duarte

Essa progressiva qualificação encontrou, no entanto, uma forte contestação no nascente Cinema Novo. Consoante a redefinida noção de autoria, o filme não deveria ser mais um espelho bem acabado do roteiro, mas revelar-se uma transformação de seus pressupostos, podendo o produto final, inclusive, distanciar-se completamente da premissa original pelo rumo tomado pelas filmagens ou pela montagem. Cada etapa deveria repensar a anterior. Nada de submeter-se a padrões, modelos, fórmulas de escrita, decupagem e encenação, de resto associados a uma estratégia considerada falida, a industrial. O roteiro assumia agora uma função criativa diversa, sendo lugar de experimentação das possibilidades futuras, desenho do caminho próprio de cada filme, instrumento heurístico da concepção e sentido da obra acabada. Não espanta assim, que Glauber Rocha escrevesse 5, 10, 15 versões de um mesmo roteiro, como os de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, estudados por Josette Manzoni, e que este se pautasse por uma escrita particular, irredutível a teorias e preceitos prévios, como se pode ver aqui nesta página de *Terra em Transe* (1967, p. 33).

Cada diretor, empenhado artisticamente, deveria escrever seu próprio roteiro e muito se falou na época, e mesmo depois, em um suposto desprestígio da função de roteirista nos anos 1960. Se tal ocorreu, algo muito contestável de um ponto de vista mais amplo, não se pode dizer o mesmo do roteiro, cada vez mais prestigiado como peça artística e mesmo literária (os primeiros roteiros brasileiros a serem publicados foram *A Grande Feira* – escrito pelo diretor Roberto Pires –, em 1961, e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em 1965). Veja-se o exemplo (p. 34) retirado de *Faustão* (1966), escrito por Eduardo Coutinho.

Em que pese a enorme diversidade artística da prática de roteiro cinema-novista, alguns traços curiosamente a aproximavam da escrita das antigas comédias. Ambos prescindiam de desenvolvimento psicológico, de marcas nesse sentido junto ao argumento ou outros materiais. Como comenta Nelson Pereira dos Santos:

Deixava à margem qualquer informação sobre a condição humana dos personagens, a não ser o conteúdo e a forma dos diálogos, porque eles, os personagens seriam apresentados de uma forma concreta e global pelos atores em ação”. (SANTOS, 1999)

Esta contradição – pedir a atores ou não atores que reproduzissem uma prosódia artificialmente composta –, inclusive, tentou ser superada por diretores como Leon Hirszman, sobretudo em seus documentários, atentos à fala popular; e Rocha, que dizia que o povo dirigia a si mesmo, estando livre para manifestar-se em sua prosódia, psicologia e comportamento, algo fundamental em um filme como *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969). A questão do encaixe dos diálogos nas personagens e, por conseguinte, da credibilidade das mesmas, persistirá até a atualidade, com roteiristas como Fraga e Bráulio Mantovani defendendo a posição de uma transferência dessa tarefa para o set de filmagem e para os atores recrutados, de que a elogiada autenticidade dos diálogos e atuações de *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002) seria o paradigma mais acabado.

JULIO : Paulinho, as guerrilhas... tatatatata... Eu acredito no povo e no futuro

Paulo protege Silvia que então o beija com ardor e Alvaro já se levanta, Julio o pega

JULIO : Alvaro, Alvaro, você não entende, estamos dilacerados! O Paulo é um moralista, lhe contaminou, não sente que o tempo se dilui na água, no ar!

Paulo beija Silvia. Todos dançam. Julio dá um pulo em cima de uma negra. A outra, quase nua, dança num erotismo totalizante. Alvaro vai ainda cambaleando. Julio deixa as mulheres, sai pela sala, com um sofá com os rapasinhos e as negras. Alvaro sai para o fundo, para a piscina. Paulo e Silvia se amam ao beijos violentos, as carnes se misturam. Alvaro perplexo

PAULO : Arrestam um poeta para o cárcere, metem uma granada na boca do poeta!

ALVARO : Ah, São Jorge, quando não é possível erguer sua lança contra a cabeça do Dragão
São Jorge impotente Santo do povo
O povo mergulha mais fundo na miséria da Fé
Oh Santo da Esperança, oh Santo algemado, destronado!

Sequência 20

~~Interior de TV GLOBO~~ *boite*

Julio e Paulo andam pelo corredor e passam pelo bar

JULIO : Nunca Vieira, é um agitador

PAULO : Tem uma mensagem de fé

JULIO : Não precisamos de fé. Precisamos de paz para desenvolver o país

PAULO : Desenvolver como? Temos de mudar todo o sistema...

JULIO : Está louco? Olhe, temos capitais, bilhões investidos em indústrias que dão empregos para milhões. O que precisamos é incentivar o progresso sadio

PAULO : Sadio? O que é sadio nesta terra?

JULIO : Você fala como os radicais. Está perdido, o Vieira

PAULO : É a verdade, Julio, é a verdade!

Termina um programa de TV. Uma cantora cantando.

Âncoras, reclames

Sala de Julio. Paulo.

SEQUÊNCIA I - TOCAIA

ESTRADA/CAATINGA - EXTERIOR - MADRUGADA

O jovem Henrique Pereira e dois cabras andam calmamente por uma estrada a cavalo. Lusco-fusco da aurora. Atravessam um riacho, Henrique cavalga entre os dois cabras. O jovem traz uma roupa citadina. Uma mula caminha atrás dos cavalos, trapo portando duas malas finas. Tudo isso deve indicar que Henrique veio da capital.

Quando se aproximam de uma encruzilhada, soam tiros, de repente. Caem os três cavaleiros. Os cabras estão mortos, Henrique gravemente ferido. Os cavalos, sob os tiros que continuam, fogem a galope. Henrique se arrasta com dificuldades para atrás de uma pedra, à beira da estrada. Continuam os tiros, partidos de atacantes invisíveis escondidos atrás do mato que bordeja o caminho.

Corta para Faustão e seu bando - no total, oito cangaceiros - que andam pela caatinga, a alguma distância dali, já com a atenção despertada para os tiros. Um tempo de silêncio. Voltam os tiros. Faustão, sem falar, dirige o bando, sorrateiramente, na direção de onde vêm os tiros.

Corta para o local do conflito: Henrique, perna e estômago empapados de sangue, atira com esforço. O cerco se fecha, ainda invisível. Acaba a carga de Henrique. Tenta desesperadamente remuniciar-se quando um dos tocaeiros pula do mato e investe contra ele, punhal na mão. Henrique fecha os olhos entregando a alma a Deus, quando o cabra é atingido na cabeça por um tiro inesperado. Cai duro, mas para a frente, no impulso da corrida, e vem morrer em cima de Henrique, que perdeu parcialmente os sentidos. Espocam tiros, gritos, ruídos do mato amassado e terra pisada, corpo caindo e passos em fuga.

Ponto de vista de Henrique: com olhos baços, vê o cabra morto deitado quase sobre ele. Ouve passos mais próximos. Surgem os pés alparcatados de um cangaceiro, que chutam para o lado o cadáver incômodo e param diante dos olhos de Henrique à centímetros. Um dos pés vira para o alto, com delicadeza, a cabeça de Henrique. Este então vê, na vertical, a figura imensa de Faustão. Este ri alto, dentes brancos. Henrique

A atenção à construção psicológica dos personagens por meio do roteiro será uma reivindicação do jovem Leopoldo Serran. Sua carreira, pensamento e obra serão esmiuçados nos demais textos do catálogo¹², mas deve-se frisar o quanto sua atenção inaugural para a comunicabilidade do filme com o público se transformará em uma pedra de toque na passagem aos anos 1970. O roteiro deveria buscar o retrato empenhado de seu tema (não da sociedade abstratamente) e ao mesmo tempo traduzi-lo em situações acessíveis ao espectador, mobilizando-o adequadamente. Não se tratava da antiga subserviência aos modelos de gênero mais tradicionais, de resto mitigados a esta altura pelos diversos revisionismos, mas sim de encontrar mais uma vez uma estrutura adequada à exposição dos conflitos dramáticos. Em certo sentido, pela contenção da retórica, valorização dos vários clímaxes internos à narrativa e gosto pela aridez das situações, lembra a mítica figura de Miguel Torres, grande nome da área junto à nova geração. Torres combinava com rara felicidade o perfil da vivência da terra com o talento dramático, credenciando-se para uma carreira bruscamente interrompida pela morte prematura.

Serran se filiava mais diretamente a uma geração egressa dos quadros dos Centros Populares de Cultura e do próprio Cinema Novo, perfilando junto a Eduardo Coutinho, Armando Costa e Antônio Carlos da Fontoura. O objetivo desses novos roteiristas era testar dramaturgias que unissem o caráter autoral à comunicabilidade do filme. Preocupavam-se prioritariamente com uma depuração do texto técnico, concentrando-se nas soluções cênicas. Serran chega a declarar que “roteiro é uma peça literária (...) às vezes é preciso indicar [o enquadramento], mas é coisa de segundo plano”.¹³ Simbolicamente, ao largar o emprego em uma agência de propaganda em 1976 e passar a viver somente da escrita de roteiros, consolida a função em meio ao cinema brasileiro, já que outros profissionais por vezes desempenhavam outras funções, como Orlando Senna ou Fraga, que também dirigiam ou mantinham outros empregos em paralelo, como Alexandre Pires, o roteirista mais acionado da época. O sucesso de filmes como *Dona Flor e Seus Dois Maridos* (Bruno Barreto, 1976), escrito em parceria com Coutinho, pareciam credenciá-lo em

¹² Referência aos demais textos publicados no catálogo da mostra dedicada a Serran, com organização de Estevão Garcia (GARCIA, 2012). [N.d.E.]

¹³ Última Hora (RJ), 20 set 1979.

particular, mas o crescimento da produção em meio à ditadura militar forneceu o quadro mais seguro para o estabelecimento regular da profissão de roteirista. Em 1978 dá curso para cerca de 200 alunos na Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, evidenciando a demanda associada ao volume excepcional de produção do período.

Na mesma época, o Museu da Imagem e do Som de São Paulo e a Associação Paulista de Cineastas promovem o seminário *O roteiro de cinema no Brasil*, reforçando a indicação de que a profissão estava em alta no país. Comentando os encontros para o jornal *Última Hora* de São Paulo, o crítico e ensaísta Jean-Claude Bernardet tenta nuançar este novo momento, entendendo a demanda meramente comercial de produtores como um risco: “o sucesso de determinados filmes pode levar à valorização de certas fórmulas de roteiro que deram certo”.¹⁴ Além disso, não hierarquiza a produção, afirmando que o julgamento dos roteiros de um Glauber Rocha e de um Tony Vieira deveriam levar em conta não o tipo de cinema que cada um busca, mas se “existe harmonia entre as várias etapas do trabalho cinematográfico”. O cerne de cada criação estaria na coerência interna dos trabalhos fílmicos e não em uma comparação descabida. Defende o roteiro como “projeto aberto”, a ser enriquecido pela filmagem, interpretação dos atores, montagem e sonorização, uma premissa em verdade cinema-novista. Condenando os “macetes” de roteiro, incita a um novo posicionamento:

Penso que poderia se partir de uma visão bem larga de dramaturgia; a dramaturgia considerada como um laboratório de experimentação das possibilidades de se relacionar com os homens e com os sistemas sociais, de descoberta do não-sabido e não de divulgação do já sabido. A dramaturgia – a não ser que seja entendida como aplicação de técnicas – envolve a ideia de risco. Fazer uma aposta sobre as perspectivas de vida num determinado momento. Vamos defender um cinema infiel, já que o atual cinema é ‘fiel à nossa sociedade’... até demais”.¹⁵

¹⁴ *Última Hora* (SP), 08 dez 1978.

¹⁵ *Ibidem*

Pouco depois seria publicada nos Estados Unidos a mais nova bíblia da escrita técnica, intitulada *Screenplay: the Foundations of Screenwriting* e de autoria do então desconhecido Syd Field, no qual as ideias de Aristóteles e muitos outros pensadores são organizadas e postas a serviço da eficiência do filme hollywoodiano. A consistência dramática do roteiro volta a ser, sobretudo, uma questão de estrutura, agora o famoso paradigma dos três atos.

A produção industrial não se sustentaria por muito tempo, mas o impulso foi suficiente para o enraizamento da profissão de roteirista no mercado cinematográfico brasileiro. Os anos 1980 conheceriam uma nova geração, com nomes como Doc Comparato, Jorge Durán, Alfredo Oroz, Alcione Araújo e Tairone Feitosa. Serran continua uma referência forte e lidera as ações pela regulamentação da profissão, criação de piso salarial e estabelecimento de um código de conduta. Em 1986 participa da fundação da Associação de Roteiristas Profissionais de Cinema do Rio de Janeiro, cujo primeiro presidente foi Orlando Senna. A agremiação tinha em vista a inserção do profissional em um contexto de produção industrial e defende um aperfeiçoamento técnico constante do profissional. No mesmo ano, apoia a iniciativa do antigo FestRio de trazer Field ao certame para participar do seminário *A importância do roteiro para cinema e TV*. A influência do americano só se faria sentir muitos anos mais tarde, ficando o estilo da maioria dos roteiros da época muito parecido com o de Serran. Um exemplo é *O Corpo* (1990), escrito por Alfredo Oroz, coadjuvado por Carla Camurati, Elói Calage e José Antônio Garcia [reproduzido entre as imagens que ilustram este artigo, N.d.E.]

SEQUÊNCIA 5 - HALL DO CINEMA - INTERNA - NOITE

Um grande cartaz de "O ÚLTIMO TANGO EM PARIS" destacando a figura de Marlon Brando, que se exhibe no hall do cinema perto da saída. O filme acabou, as pessoas estão saindo.

XAVIER, ladeado por CARMEN e BEATRIZ, estão muito contentes e excitados, contrastando com o resto das pessoas, que saem sérias. Parecem ter assistido a uma comédia erótica.

Na frente deles saem CINÉFILO I e II.

As conversas se superpõem em parte, enquanto andam em direção à saída, ou seja, o cartaz do filme.

XAVIER: Eu falei que a gente não devia ter saído agora ...
Não posso nem andar desse jeito.
... Maluca aquela garota, matou o cara com um tiro no final ...

CINÉFILO: (EMOCIONADO) Para mim foi altamente comovente, é a própria imagem da destruição humana ...

Com trajetórias diversas e um pouco isoladas, estão o novato Jorge Furtado, responsável por futuras pérolas, como *Houve Uma Vez Dois Verões* (2002), *Meu Tio Matou um Cara* (2004) e *Saneamento Básico* (2007), e o veterano Rubens Luchetti, um especialista de filmes B, principalmente de terror, autor dos roteiros dos filmes com o personagem Zé do Caixão, criado por José Mojica Marins, agora trabalhando com Ivan Cardoso em títulos como *O Segredo da Múmia* (1982), *As Sete Vampiras* (1985) e *O Escorpião Escarlate* (1990).

Após o interregno do governo Collor de Mello, outra geração de profissionais, bem mais jovem, começa sua participação em meio a mudanças radicais no contexto de produção audiovisual. O grupo da Retomada contempla Melanie Dimantas, Paulo Halm, José Roberto Torero, João Emanuel Carneiro, Elena Soárez, Fernando Bonassi e um cada vez mais atuante Bernardet. Na virada do século, entram em cena nomes que rapidamente conquistam notoriedade, como Hilton Lacerda, Luís Bolognesi, Marçal Aquino, José Carvalho e o já citado Mantovani. A recuperação de um espaço de trabalho se dá de forma acelerada, tanto institucionalmente – duas associações são criadas em menos de quinze anos – quanto artisticamente, com os salários alcançando cifras significativas. A chave de compreensão do novo momento é dada por Torero, para quem “os roteiros estão menos introspectivos, menos herméticos”.¹⁶ Amparada pela Lei do Audiovisual e um pouco mais tarde por um sem número de editais públicos, a produção floresce e se apoia na capacidade dos novos roteiristas de se dirigirem a um novo público, a classe média. Trabalhos autorais se tornam raros, valorizando-se a capacidade de resposta aos rumos do mercado audiovisual. São traduzidos e publicados inúmeros manuais técnicos estrangeiros (Field, Vogler, Mamet, Carrière, García Márquez), além de roteiros clássicos, nacionais e estrangeiros (Coleção Artemída, da Rocco; Coleção Aplauso, da IMESP), e alguns compêndios brasileiros como o famoso *Da criação ao roteiro*, de Doc Comparato, esse com várias reedições desde 1984. Alguns filmes novos têm edições de luxo

¹⁶ Gazeta Mercantil, 23, 24 e 25 jan 1998.

para seus textos, com direito a farta ilustração dos bastidores. Proliferam as oficinas, os script doctors e os Laboratórios de Roteiro. Para esses, a procura se revela imensa. Em sua quarta edição, no ano de 2000, foram mais de 200 inscritos para roteiro de longa-metragem, indício de uma demanda represada e do bom momento de produção do país. Os argumentos agora têm muitos “tratamentos”, decupagens e análises técnicas e os roteiros procuram o “arco narrativo”, embora a professora Luciana Correa de Araújo sugira que há mais de Syd Field na produção do momento do que se imagina.¹⁷ Sobram também os softwares de formatação e escrita do roteiro, como *Final Draft*, que já traz a padronização básica instituída em 1980 pelas estadunidenses Hillis R. Cole e Judith Haag (*The Complete Guide to Standard Script Formats: Screenplays*), e *Story Touch – ferramentas da dramaturgia*, do brasileiro Paulo Morelli.

A trajetória do roteiro cinematográfico brasileiro compreende hoje mais de cem anos de história, aqui apenas levemente esboçada, e sem atenção a outras formas de dramaturgia que não se utilizam de um texto escrito prévio, ou ainda aos autores que escreviam mais para si mesmos, como um Khouri, um Sganzerla e um Tonacci. Uma história real deve ser capaz de examinar a contribuição, muitas vezes mais decisiva artisticamente, das formas construídas pelos mais diferentes profissionais. Se aqui se privilegiou o roteirista de carreira, nem tão presente assim, em muitos momentos desta história, procurou-se um equilíbrio pela atenção à evolução técnica do texto, muitas vezes empreendida por outros integrantes da equipe de realização. Este texto não pretendeu mais do que ser um leve esboço nesse sentido.

Referências

- Araújo, V. de P. (1976). *A bela época do cinema brasileiro*. Perspectiva.
- Balázs, B. (1970). *Theory of the film: character and growth of a new art*. Dover.

¹⁷ Gazeta Mercantil, 09 e 10 mar 2002.

HEFFNER, Hernani. CONTRIBUIÇÃO A UMA HISTÓRIA DO ROTEIRO

Esferas, ano 11, vol. 2, n° 21, maio-agosto de 2021.

ISSN 2446-6190

- Bordwell, D., Thompson, K. e Staiger, J. (1985). *The classical Hollywood cinema: film style & mode of production to 1960*. Columbia University Press.
- Capellaro, V. e Ambra, N. (2004). *O caçador de diamantes: o primeiro roteiro completo do cinema brasileiro comentado por Máximo Barro*. Imprensa Oficial.
- Dahl, G. (1966). “Sobre argumento cinematográfico”. In: Costa, F. M.(org). (1966). *Cinema moderno, Cinema Novo*. José Álvaro.
- Filme Cultura* (1984). n° 43, jan/abril.
- Gonzaga, A. (1937). O enredo. *Cinearte*, 15 mar. (reprodução de um texto originalmente publicado no *Cinearte-Album* de 1931).
- Manzoni, J. (2006). *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Annablume.
- Mehring, M. (1990). *The screenplay: a blend of film form and content*. Focal Press.
- Melo, L. A. R. (2006). *Argumento e roteiro: o escritor de cinema Alinor Azevedo*. Dissertação de Mestrado. PPGCOM-UFF. Niterói.
- Palmer, F. (1922). *Palmer handbook of scenario construction*. Palmer Photoplay Corp., Vol. 1.
- Raynald, I. (2005). “Screenwriting”. In: Abel, R. (org). *The Encyclopedia of Early Cinema*. Routledge.
- Salles Gomes, P. E. (1974). *Humberto Mauro, Cataguases, Cinearte*. Perspectiva.
- Santos, N. P. (1999). *Três vezes Rio*. Rocco.