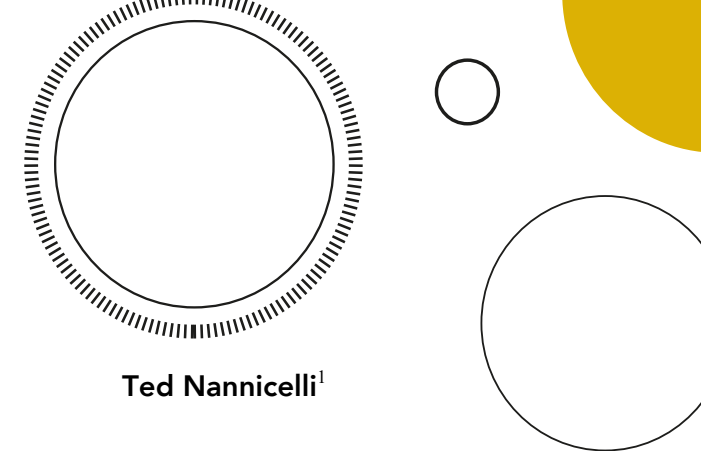


## SERIA O ROTEIRO UMA OBRA DE ARTE?

*Is the script a work of art?*

*¿Es el guión una obra de arte?*



Ted Nannicelli<sup>1</sup>

Tradução de Pablo Gonçalo<sup>2</sup> e Lúcia Ramos Monteiro<sup>3</sup>

### Introdução

Ao revisar os escritos de teóricos do cinema e da literatura sobre o tema do roteiro, constatam-se duas tendências. De um lado, há uma inclinação para conceber o roteiro como uma forma de obra de arte; de outro, uma tendência a negar seu status artístico<sup>4</sup>. Filósofos da arte, no entanto, têm mantido um surpreendente silêncio sobre esse tópico. Digo "surpreendente" porque, em termos pré-teóricos, parece haver algumas similaridades significativas entre o roteiro e o texto dramático<sup>5</sup>. Ambos são, de modo geral, objetos verbais que relatam narrativas criadas para serem encenadas, seja para a câmera, seja para uma plateia ao vivo. Pode-se, então, de maneira razoável,

---

<sup>1</sup> Artigo publicado originalmente em 2011, no *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (<https://doi.org/10.1111/j.1540-6245.2011.01484.x>). Ted Nannicelli é professor da Escola de Comunicação e Artes da University of Queensland, na Austrália. Ele é autor de *A Philosophy of the Screenplay* (New York: Routledge, 2013), entre outros livros.

<sup>2</sup> Doutor; Universidade de Brasília (UnB). Brasília, DF, Brasil. Endereço de e-mail: [pablogoncalo@gmail.com](mailto:pablogoncalo@gmail.com) - Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3745-161X>

<sup>3</sup> Doutora; Universidade Federal Fluminense (UFF). Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço de e-mail: [luciarmonteiro@gmail.com](mailto:luciarmonteiro@gmail.com) - Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-0962-149>

<sup>4</sup> Para um exemplo recente ver BOON, 2008. Num caso clássico, ver MÜNSTERBERG, 1916, p. 192-193. Para outro exemplo recente, ver MARTIN, 1999. Para um panorama geral, ver MARAS, 2009.

<sup>5</sup> Ted Nannicelli utiliza as expressões "screenplay" e "theatrical script", aqui traduzidas respectivamente para "roteiro" e "texto dramático". Diversas palavras do inglês costumam ser traduzidas para "roteiro", como "screenwriting" e "script", além de "screenplay", formada pela junção de "screen", tela, e "play", peça, ou seja, "peça para tela". Todas elas aparecem no texto de Nannicelli, com significados ligeiramente diferentes: "screenplay" em geral associado a conotações mais nobres, com valor artístico, e "script" designando o objeto mais técnico. Já "theatrical script" (ao pé da letra o 'roteiro teatral') é traduzido em outras ocorrências deste texto também como "dramaturgia" ou "texto teatral". Noël Carroll, principal referência de Nannicelli neste artigo, usa preponderantemente o termo "play" para designar a dramaturgia do teatro e "screenplay" para roteiro, usando "script" para designar o objeto impresso usado em sets de filmagem. Carroll usa ainda, em certos momentos, a expressão "play text", literalmente "o texto da peça", num gesto que Nannicelli comenta. Como em inglês o termo "script" costuma designar o roteiro cinematográfico e o termo "play", a peça de teatro, a combinação das duas expressões feita por Nannicelli no início de seu texto – "screenplay" e "theatrical script" – induz a uma divertida contaminação vocabular entre os dois campos. [N.d.T.]

intuir que o roteiro é, como ocorre com a dramaturgia, um tipo de obra dramático-literária, e que oferece modalidades de interesse estético e de estudo análogas às de seu primo teatral.

No entanto, Noël Carroll, único filósofo da arte a ter levantado essa questão, refuta expressamente que roteiros sejam obras de arte. Para ser justo com Carroll, é importante notar que suas considerações sobre o roteiro aparecem como comentários periféricos em meio a discussões mais amplas sobre a ontologia do cinema. Contudo, ele vem mantendo a mesma posição em várias publicações ao longo dos últimos quinze anos – em sua monografia, de 1998, *A Philosophy of Mass Art*; no ensaio de 2006, “Defining the Moving Image”; e no volume de 2008, *The Philosophy of Motion Pictures*. Pressuponho, portanto, que ele continue sustentando essas posições. Nessas publicações, Carroll argumenta que há uma diferença ontológica substantiva entre a dramaturgia e o roteiro e, além disso, que a condição ontológica do roteiro o impede de ser uma obra de arte.

Penso que esse argumento deve ser extensamente revisto, não apenas porque se trata da única posição sobre o roteiro presente no debate anglo-americano de estética, mas também por ser a mais clara e convincente formulação de um argumento comumente defendido por teóricos do cinema e da literatura que negam o valor artístico do roteiro. Como Carroll, tais comentadores sustentam, grosso modo, que o roteiro não é uma obra de arte por causa de sua condição ontológica; que a própria natureza do roteiro, o tipo de objeto que é, impede-o de ser uma obra de arte. Nos estudos literários e cinematográficos, tais objeções ontológicas tendem a enquadrar-se em duas categorias. O roteiro não é considerado literatura por ser em essência ou incompleto ou uma entidade intermediária mais do que obra de arte por si só, independente do filme a que está associado.<sup>6</sup> Carroll contempla apenas o último argumento. Neste ensaio, portanto, deixo de lado a questão da completude do roteiro e foco, exclusivamente, no debate sobre sua autonomia.

Seria, então, o roteiro uma obra de arte por si só? Não farei aqui uma discussão robusta e positiva dizendo que sim. Mais vale concentrar-me em mostrar que é preciso rejeitar o argumento de que o roteiro não pode ser uma obra de arte por não gozar da mesma

---

<sup>6</sup> Para um panorama geral, ver MARAS, 2009, p. 88-95.

autonomia com relação ao filme que a dramaturgia em comparação com sua encenação. Para fazê-lo, porém, tento estabelecer as bases para o argumento positivo de que alguns roteiros são obras de arte e apresento algumas evidências de *prima facie* que endossam esse ponto de vista. As contribuições de Carroll para a estética e os estudos de cinema têm sido evidentemente enormes, e pessoalmente sou-lhe devedor de várias formas. Acredito, no entanto, que sua visão do roteiro é equivocada. Na primeira metade deste artigo, reconstruo seu argumento e o contextualizo no âmbito de suas visões mais amplas da ontologia de múltiplas instâncias de obras de arte. Na segunda parte do artigo, levanto várias objeções. Na conclusão, não apenas sugiro que rejeitemos o argumento de Carroll de que roteiros não fazem parte dos objetos que podem ser considerados obras de arte, mas também afirmo que, na verdade, os roteiros seriam tipos de objetos que podem sim ser obras de arte, pois são, como os textos dramáticos, objetos verbais e potencialmente obras literárias.

### I. O argumento de Carroll contrário ao roteiro como obra de arte

Carroll começa afirmando que não podemos, em nossas práticas apreciativas comuns, considerar os roteiros da mesma maneira que tratamos a dramaturgia. De acordo com ele, roteiros “não são lidos como peças<sup>7</sup> e romances” (CARROLL, 2008, p. 68). Ao contrário, ele afirma: “As únicas pessoas que leem roteiros, além de atores e diretores, são aquelas que estão tentando aprender como escrevê-los, que ensinam como escrevê-los ou pesquisadores de cinema engajados em investigações históricas e/ou críticas” (CARROLL, 2008, p. 68). Além disso, Carroll argumenta, “quando roteiros são publicados, isso ocorre basicamente porque os filmes em questão são considerados esteticamente importantes” (CARROLL, 1998, p. 214, nota 50). Perceba, aqui, que Carroll não traz essas suposições relativas às nossas práticas apreciativas para argumentar que roteiros não são obras de arte. Ou seja, ele não argumenta que roteiros não são obras de arte *porque* não são tratados como tal – pode-se supor que isso está aberto para ele. No entanto, ele sugere que nossas práticas apreciativas indicam, à primeira vista, que roteiros não são obras de arte da mesma ordem que peças de teatro. Se devemos ou não aceitar

---

<sup>7</sup> Em inglês, Noël Carroll utiliza a expressão "plays", aqui traduzida como "peças" [N.d.T.].

as considerações de Carroll sobre nossas práticas apreciativas é uma questão que abordarei mais tarde. Por ora, basta observar que, de acordo com seu ponto de vista, apenas não lemos roteiros do mesmo jeito que lemos teatro, ou seja, como obras literárias.

Carroll passa, então, de uma descrição de nossas práticas para uma explicação sobre elas por meio de um exemplo. Segundo ele, “os votantes do Oscar não leem os roteiros<sup>8</sup> dos indicados ao prêmio de melhor roteiro<sup>9</sup>; eles assistem aos filmes de que os roteiros constituem ingredientes criativos” (CARROLL, 2008, p. 68). Aqui se percebe o início de seu argumento: o roteiro é um tipo de ingrediente que contribui para um filme. Mais especificamente, roteiros são, nas palavras de Carroll, “componentes” dos filmes (CARROLL, 2008, p. 68).<sup>10</sup> Essa relação entre roteiros e filmes é, na visão dele, marcadamente diferente da relação entre texto dramático e performance teatral.

Porque Carroll estabelece um evidente contraste entre a relação roteiro-filme e a relação dramaturgia-encenação, é preciso olhar detidamente para sua filosofia do teatro, mais completamente elaborada em seu ensaio de 2006, “Philosophy and Drama” (CARROLL, 2006b). Em sua visão, a arte do drama na verdade envolve “duas formas de arte distinguíveis: a arte de compor peças de teatro (ou, mais amplamente, planos de performance) e a arte de encená-los. Portanto, ele escreve, “o teatro, nesse aspecto, tem duas formas de arte interligadas, ou duas camadas”. De acordo com Carroll, o teatro, como texto, não precisa obter a forma de um roteiro (ou, como ele frequentemente denomina, “texto da peça<sup>11</sup>”); pode ser um plano de performance que permanece não escrito, no qual o “roteiro, para dizer assim... possa sobreviver na memória dos atores”. A dramaturgia, ou o “texto da peça”, é, de fato, a forma de teatro como texto a que estamos mais familiarizados; Carroll sugere, no entanto, que todos os planos de performance podem ser estimados por si só, independentemente das formas que tomarem. Por exemplo, “uma cerimônia de colheita não transcrita também tem plano de performance, embora não escrito, que pode ser analisado e apreciado independentemente de sua performance, assim como uma dança

<sup>8</sup> Aqui, Carroll usa “script” [N.d.T.].

<sup>9</sup> Aqui, Carroll usa “screenplay” [N.d.T.].

<sup>10</sup> Não acredito que o uso que Carroll faz do termo “componentes” [em inglês, ‘constituents’, N.d.T.] ocasione uma mudança no seu posicionamento em *A Philosophy of Mass Art* (1998). Nessa obra, ele utiliza o termo “componentes não destacáveis”, que ele reserva, em *The Philosophy of Motion Pictures* (2008), para descrever atuações nos filmes. Ver CARROLL, 1998, p. 214.

<sup>11</sup> Aqui, Carroll usa “play text” [N.d.T.].

popular tem uma forma que pode ser estudada isoladamente de qualquer apresentação”. Em outras palavras, a ideia é que todos os planos de performance são obras de arte, visto que eles são produtos “da arte de compor planos de performance” (CARROLL, 2006b, p. 106)

Entretanto, Carroll sugere que textos dramaturgicos são tanto produtos da “arte de composição” quanto obras literárias (CARROLL, 2006b, p. 107). Trata-se de um movimento súbito, que examino com mais minúcia agora. A conclusão que ele traça é que, em termos ontológicos, textos teatrais fazem parte da mesma ordem de outras obras da literatura, como romances, tipos abstratos, aos quais temos acessos por meio de cópias simbólicas<sup>12</sup>. Ou seja, sua cópia e a minha de *Middlemarch* e são ambas símbolos do tipo criado por George Elliot<sup>13</sup>. Esses símbolos são objetos materiais que garantem acesso ao tipo abstrato, a obra de arte *Middlemarch*. Então, Carroll pensa que esses tipos são criados e completados por seus autores. “De forma similar”, ele escreve, “um drama como obra literária – *Solness, o Construtor*, por exemplo – é fixado como o tipo de arte que ele é para sempre nos termos dos elementos estéticos relevantes que o constituem, como foram determinados pelas intenções de seu autor, Ibsen” (CARROLL, 2006b, p. 108)<sup>14</sup>.

Carroll, no entanto, aponta que encenações distintas do mesmo texto são obviamente diferentes umas das outras. Em sua visão, “isso ocorre porque da perspectiva do teatro como arte performativa, textos dramaturgicos são encarados simplesmente como receitas – fórmulas meio porosas que serão preenchidas por executores no processo de produzir obras de arte performáticas –, e não como obras arte fixas, que valem por si só”. Como receita, escreve Carroll, “o texto da peça especifica os ingredientes de performance – como as linhas de diálogo, os personagens, e talvez alguns adereços –, assim como o espectro global de tonalidades emocionais ou os sabores apropriados”. Ou, para usar outra metáfora, ele sugere, “são plantas baixas mais do que prédios finalizados, falando em termos figurativos”. O pensamento aqui é que a peça teatral necessariamente subdetermina suas encenações. As consequências disso são que

---

<sup>12</sup> Carroll, em seus estudos, discute o conceito de "token copies", que aqui traduzimos como "cópias simbólicas".

<sup>13</sup> Referência ao romance *Middlemarch: A Study of Provincial Life*, publicado em série entre 1871 e 1872 e lançado em volume único em 1874. Em português, foi publicado pela primeira vez em 1956 como *A Vida era assim em Middlemarch*. [N.d.T.]

<sup>14</sup> A peça *Solness, o Construtor* (em norueguês, *Bygmester Solness*), foi publicada por Henrik Ibsen em 1892 e encenada pela primeira vez no ano seguinte, em Berlim. [N.d.T.]

cada performance de um texto dramaturgico requer necessariamente uma interpretação e, portanto, possui uma identidade que é distinta da do texto. Carroll explica: “para ser encarnado em uma encenação, uma performance, todo texto teatral requer uma atividade interpretativa por parte dos executores, que precisam extrapolar, indo além do que foi escrito ou então previamente estipulado (no caso dos planos de performance transmitidos oralmente)”. É essa atividade interpretativa que, na visão de Carroll, constitui o que ele denomina a arte da performance (CARROLL, 2006b, p. 109).

Ontologicamente, portanto, a interpretação de uma peça de teatro é uma obra de arte distinta – um tipo distinto. Carroll não oferece um exemplo específico em seu ensaio “*Philosophy and Drama*”, mas alhures ele deixa claro que está pensando em produções como esses tipos interpretativos – por exemplo, a encenação que Katie Mitchell realizou de *Henrique VI*, e a encenação de Peter Sellars para *O Mercador de Veneza* (CARROLL, 2001, p. 314).<sup>15</sup> “Logo, essas interpretações da receita são por sua vez tipos que geram performances simbólicas” (CARROLL, 2006b, p. 111). Ou seja, encenações individuais de *O mercador de Veneza* de Peter Sellars são cópias simbólicas de um tipo interpretativo, que é a produção de Sellars.

Devo voltar-me agora para algo estranho, pois o que Carroll chama de “a arte da performance” revela-se como sendo a arte da interpretação. Performances individuais não são a mesma coisa que obras de arte distintas, mas sim cópias simbólicas de um tipo interpretativo, que é a obra de arte. Parece-me que Carroll reconhece esse problema e tenta explicá-lo ao escrever “encenar essa interpretação, gerar uma nova instância num palco esta noite requer pensamento – requer uma interpretação da interpretação relevante para as circunstâncias imediatas de uma apresentação ao vivo”. Essa proposição levanta uma miríade de questões interessantes, que merecem mais explicações. Por exemplo, por que uma interpretação é uma obra de arte distinta num caso e em outro caso não? Carroll, no entanto, opta por encerrar a reflexão, e conclui: “o teatro é uma obra de arte bifurcada ou em dois pavimentos. Há o teatro como composição e o teatro como encenação ou performance”. Ele ainda escreve, “nós consideramos uma arte como performativa apenas nos casos em que ela exhibe essa dualidade” (CARROLL, 2006b, p. 111).

---

<sup>15</sup> Agradeço a um dos revisores anônimos por chamar minha atenção ao fato de que o entendimento de Carroll de produções como tipos interpretativos foi objeto de um escrutínio no passado, ainda que eu não entre aqui nessa polêmica. Ver SALTZ, 2001, p. 305.

Em *The Philosophy of Motion Pictures*, uma versão condensada de sua ontologia do teatro, Carroll coloca os fundamentos para sua discussão da ontologia do cinema. Em certo sentido, seu principal ponto é simplesmente que o cinema não é uma arte performativa. É verdade que ele tenta chegar a esse ponto concentrando-se na natureza bifurcada do teatro e de outras artes performáticas.

“O teatro, como a música e a dança, podem ser consideradas formas bifurcadas de arte. Na música, ao menos desde o advento da notação musical, existe a partitura (a obra de arte criada pelo compositor) e também a performance (a partitura tocada por um grupo de músicos). De modo similar, existe a coreografia da dança que é uma obra de arte e a coreografia encenada por um grupo, o que constitui uma obra de arte discreta. No teatro, há a peça (se não da maneira bem acabada, no formato de um roteiro, ao menos, como uma espécie de plano que guia a performance) e subsequentemente sua execução (ou suas execuções) (CARROLL, 2008, p. 68).

Entretanto, Carroll salienta, “o cinema não é uma forma bifurcada de arte. Há uma, e apenas uma, forma de arte cinematográfica: o filme *terminado*, ou o vídeo”. Uma vez mais, o principal objetivo de Carroll é mostrar que o cinema não é uma arte performativa. Mais especificamente, ele quer defender o seguinte argumento: “a performance das imagens em movimento – a exibição de um filme – não é uma obra de arte por si só” (CARROLL, 2008, p. 68). De fato, as exibições cinematográficas não são propriamente chamadas de performances, ao menos não no sentido de performances teatrais ou musicais. Carroll então argumenta que o cinema não é uma forma bifurcada de arte porque as “performances” dos filmes, que são suas exibições, não constituem obras de arte distintas.

O próprio fato de esse argumento estar fundamentado na bifurcação tem implicações para o roteiro. Se o filme não é uma forma bifurcada de arte, o roteiro deve ser parte de uma obra de arte única. De acordo com Carroll, “se, no teatro, o texto da peça é a receita ou o esboço que o diretor ou os atores interpretam e, além disso, se a receita e a interpretação podem ser vistas como obras de arte distintas embora relacionadas, no cinema a receita e as interpretações são constituintes da mesma obra de arte integral”. Ou seja, “em contraste com o teatro, em que a receita (o texto) e sua interpretação formam duas diferentes obras de arte, no cinema a receita e sua interpretação são apresentadas juntas num pacote indissolúvel” (CARROLL, 2008, p. 68). Nesse aspecto, então, a diferença entre o texto dramático e o roteiro parece ser que a dramaturgia admite múltiplas interpretações, que são encenadas, enquanto o roteiro é usado apenas uma vez, na

produção de um único filme. Em suma, Carroll conclui, roteiros “são ontologicamente ingredientes de filmes a que estão associados e não constituem obras de arte independentes” (CARROLL, 2008, p. 69). Chamo esse posicionamento de “o argumento ontológico”.

O argumento ontológico está no cerne da defesa de Carroll de que os roteiros não podem ser considerados obras de arte. Para tanto, ele adiciona o que denomino “o argumento da transcrição”. A essência do argumento da transcrição é a seguinte: os roteiros não podem ser obras de arte porque não são composições originais, mas apenas transcrições de filmes. Nas palavras de Carroll, “o roteiros de filmes que chegam a nós em forma de publicações não são os roteiros usados no processo de produção –frequentemente alterados no decorrer da realização – tendo mais a natureza de transcrições ou registros das palavras que finalmente acabaram sendo ditas no produto acabado” (CARROLL, 2008, p. 69). Se roteiros são meras transcrições de filmes, não há razão para pensar que seriam obras de arte autônomas.

Carroll usa o argumento da transcrição para reforçar o argumento ontológico. Ou seja, uma das razões que o levam a crer na inseparabilidade entre roteiro e filme é que, enquanto transcrição, o roteiro depende da existência do filme para sua própria existência. Como ele coloca: roteiros “não são receitas usadas para estimular uma interpretação. São documentos do que foi feito – menos como receitas do que como partes de um prato que foi servido” (CARROLL, 2008, p. 69). De acordo com essa metáfora, portanto, o roteiro, diferentemente da dramaturgia, não é uma receita ou um rol de instruções constituindo-se como obra de arte por si só, e sim parte integrante de uma obra de arte.

Mas aqui encontramos uma tensão nas considerações que Carroll faz sobre o roteiro. Em primeiro lugar, argumenta que “no cinema, a receita e sua interpretação são apresentadas juntas num pacote indissolúvel” (CARROLL, 2008, p. 68). Então argumenta que roteiros “não são receitas usadas para estimular uma interpretação” (CARROLL, 2008, p. 69). Claramente, essas objeções se excluem mutuamente, mas elas precisam, penso, ser analisadas da seguinte forma: (1) Se os roteiros são meras transcrições de filmes, não são obras de arte (porque uma transcrição não é uma obra de arte); (2) se roteiros não são transcrições, mas receitas – no sentido dos textos dramáticos – então não são obras de arte porque, diferentemente da dramaturgia, não estimulam múltiplas interpretações. Penso que há ainda uma terceira razão, implícita, para Carroll rejeitar o roteiro como obra de arte. Por ter distinguido o cinema das artes performativas



ao interpretar as últimas como essencialmente bifurcadas, ele deve sustentar que o cinema não é uma arte bifurcada, já que obviamente não se trata de uma arte performativa. Assim, a ampla proposição de Carroll da ontologia das artes performativas e do cinema o leva a negar que roteiros possam ser obras de arte por si só, ao lado dos próprios filmes. Agora, explorarei essas tensões na ontologia do teatro e do cinema e rebaterei seu argumento contrário ao roteiro como obra de arte.

## II. Objeções ao argumento de Carroll

Antes de começar a levantar objeções mais sérias, devemos contestar as caracterizações de Carroll de nossas práticas apreciativas com relação ao roteiro e afirmar que, ao contrário do proposto, lemos com frequência roteiros, assim como peças de teatro ou mesmo romances. Não esmiuçarei essa tese, mas ofereço algumas ideias para reflexão. Basta ir a uma livraria, nos dias atuais, para encontrar mais roteiros publicados nas prateleiras de cinema do que peças na seção de teatro. Há inúmeras editoras que agora publicam roteiros clássicos e contemporâneos de maneira regular. Na internet, existem duas grandes coleções de roteiros: [simplyscripts.com](http://simplyscripts.com) e [imsdb.com](http://imsdb.com) (Internet Movie Script Database). Além disso, há uma comunidade de fãs que trocam tanto roteiros baseados em programas de televisão, filmes e personagens, quanto roteiros originais. Esses roteiros escritos por fãs não têm a intenção de funcionar como documentos de produção, mas são criados para serem lidos por prazer pelos membros da própria comunidade.

De forma resumida, penso que a investigação empírica revelará bastante evidência de que roteiros são constantemente lidos, assim como peças de teatro e romances. E, se essa apreciação é correta, teremos uma forte evidência *prima facie* para pensar que roteiros são obras de arte por si só<sup>16</sup>. No entanto, como já observei, Carroll não convoca explicitamente nossas práticas apreciativas para defender seu

---

<sup>16</sup> Isso para não falar da evidência *prima facie* constituída pelo fato de que o roteiro surgiu, em parte, como resultado das decisões inteligíveis dos primeiros roteiristas de repetir e modificar as práticas de dramaturgia do final do século XIX e início do século XX. Um fato que, de acordo com a abordagem narrativa histórica do próprio Carroll, supõe indicar que escrever roteiros é uma prática artística. Para uma discussão de algumas das formas nas quais as primeiras práticas de roteiro emergiram, de maneira geral, alinhadas às práticas da escrita teatral, ver LOUGHNEY, 1997. Mas, friso novamente, meu objetivo aqui não é desenvolver um argumento totalmente positivo ao aspecto estético do roteiro.

argumento – e não estou trazendo o argumento positivo de que roteiros são obras de arte. Deixemos, portanto, esse debate de lado por enquanto para nos concentrarmos no argumento da transcrição e no argumento ontológico.

O argumento da transcrição é facilmente manejado concordando com a perspectiva de Carroll. Devemos, eu penso, aceitar o argumento de que a transcrição de um filme, publicada ou veiculada de outra forma, não é uma obra de arte por si só. Tal transcrição se assemelha menos a um texto dramático do que à gravação em vídeo da apresentação de uma peça de teatro. Uma transcrição, assim como a gravação em vídeo de uma performance, é apenas o registro de uma obra de arte, da qual depende para obter existência – e não uma obra de arte autônoma.

No entanto, considero que roteiros são, por definição, diferentes de transcrições de filmes. Tanto dentro quanto fora da indústria cinematográfica, um roteiro é, de maneira geral, pensado como um documento usado para realizar um filme – e ousado dizer uma receita ou uma espécie de planta-baixa (o chamado *blueprint*) para a criação de um filme – mais do que o registro de um filme já realizado. Alguém que chama a transcrição de um filme de "roteiro" está simplesmente fazendo uso incorreto desse termo.

Concordo que nos anos 1970 e 1980 havia realmente uma confusão no mercado editorial. Editoras lançavam objetos que chamavam de "roteiros", que eram ou roteiros corrigidos para se conformarem à impressão teatral do filme, ou simplesmente transcrições de filmes. Suspeito que parte dessa confusão se deva ao fato de que Hollywood, em sua Era de Ouro, costumava distinguir o “continuity script”, como era chamado o tratamento final do roteiro para ser utilizado no set (que é, de maneira geral, o que hoje se chama “shooting script”), e o “cutting continuity script”, que era basicamente a transcrição do filme finalizado, que deveria ser enviado à Administração do Código de Produção, aos censores estatais ou aos exibidores. Em alguns casos, há uma confusão entre esses dois formatos de roteiro (o “continuity” e o “cutting script”), ou se considera que o roteiro transcrito é um roteiro no sentido mais original do termo. Trata-se, no entanto, de um erro trivial. Publicar a transcrição de um filme, seja como “cutting continuity script” ou de alguma outra forma, e chamar isso de roteiro é um erro, pois roteiros propriamente ditos são documentos a partir dos quais os filmes são feitos. No entanto, deve-se observar que este é um equívoco que tem sido, em grande parte, reiterado pela indústria editorial. A maioria dos roteiros que atualmente

estão disponíveis são publicados por selos como o *The Newmarket Shooting Script Series* da Newmarket Press, e são, como os títulos indicam, “shooting scripts” (roteiros de filmagem) ou o último tratamento escrito pelo roteirista.

Mesmo que o argumento da transcrição esteja calcado numa compreensão equivocada do que é um roteiro (e do que ele não é), desarmá-lo é um passo significativo, já que, como vimos, ele praticamente sustenta o cerne do argumento de Carroll, que é o argumento ontológico. Um dos motivos pelos quais Carroll insiste que roteiros são, em termos ontológicos, componentes inseparáveis dos filmes a que eles estão associados é o fato de que roteiros são, supostamente, meras transcrições. Argumentei que isto é falso e que o argumento da transcrição é falho. O argumento ontológico, portanto, fica seriamente enfraquecido porque os roteiros propriamente ditos não são ontologicamente inseparáveis dos filmes da forma como as transcrições são.

Mas se o argumento da transcrição falha, os roteiros ainda são inseparáveis dos filmes? O argumento central de Carroll funciona? O argumento ontológico sugere que os roteiros, pelo tipo de objeto que são, não podem ser separados dos filmes a que estão associados: roteiros “são ontologicamente ingredientes dos filmes a que estão associados e não obras de arte independentes” (CARROLL, 2008, p. 69). Porque trata da essência e da natureza do cinema e do roteiro, esse argumento implica necessidade lógica. Por outro lado, um único exemplo contrário invalida o argumento.

Seria o roteiro logicamente inseparável de um filme de modo que ele não possa eventualmente ser interpretado de forma a propiciar um filme diferente (embora correlato)? Penso que a resposta precisa ser “não” simplesmente por que podemos facilmente imaginar que nossas práticas de realização fílmica são ligeiramente diferentes, de tal forma que era comum que um único roteiro fosse interpretado e filmado em múltiplas ocasiões e de várias e diferentes maneiras. Em todo caso, existem exemplos reais dessas situações. Considere o remake *Psicose* (1998), de Gus Van Sant, que usa uma versão levemente modificada do roteiro escrito por Joseph Stefano para *Psicose* (1960), de Hitchcock. Ou, então, considere a versão de 1952 de *O Prisioneiro de Zenda*, que foi filmada a partir do mesmo roteiro usado na versão de 1937.

Suspeito, ainda, que o aumento de acessibilidade propiciado pela tecnologia digital pode trazer novas mudanças em nossas práticas de modo que filmar um roteiro de diversas maneiras se torne algo comum. Considere, por exemplo, uma disputa ocorrida em 2007,

financiada pela “primeira rede de filmagem online”, <http://www.livemansion.com>. Spike Lee foi o produtor executivo do projeto intitulado “LiveMansion: The Movie”, no qual cinco finalistas fizeram diferentes curtas-metragens a partir do mesmo roteiro e do mesmo orçamento. Obviamente, nesse caso, não podemos falar do roteiro como um elemento inseparável do filme ou, nos termos de Carroll, como “a receita e sua interpretação... apresentadas juntas num pacote indissolúvel” (CARROLL, 2008, p. 69). E mesmo que essa conjectura sobre a maneira como a tecnologia digital tende a alterar a prática da escrita de roteiro se revele equivocada, ainda assim um aspecto importante é que essas práticas *poderiam* mudar, e a interpretação de um mesmo roteiro em múltiplas ocasiões pode tornar-se prática regular; não se trata de uma questão de necessidade lógica, mas de fato contingente o roteiro ser tipicamente interpretado apenas uma vez, na produção de um único filme.

Além do mais, as premissas de Carroll de que o roteiro é parte constituinte inseparável do filme falham pois não levam em consideração o estatuto de roteiros nunca filmados. Os roteiros de *fan fiction* que mencionei acima claramente não se encaixam nas caracterizações de Carroll. Pois são roteiros que não têm e nunca terão intenção de serem associado a um filme real. Isso não apresentaria um problema caso Carroll estivesse apenas oferecendo uma caracterização do roteiro, mas ele defende que roteiros não são obras de arte por si só em decorrência de sua condição ontológica, de sua natureza essencial.

Em todo caso, Carroll não oferece nenhuma argumentação para sua suposição de que o fato putativo de roteiros não admitirem múltiplas interpretações implica em não serem obras de arte por si mesmos. Lembre, é nesses termos que Carroll contrasta roteiros com textos dramáticos. Sobre o argumento da transcrição, ele salienta que “roteiros não são receitas usadas para estimular uma interpretação”, e sobre o argumento ontológico, a tese é que “em contraste com o teatro, em que receita e interpretação constituem obras de arte distintas, no cinema a receita e sua interpretação são apresentadas juntas num pacote indissolúvel” (CARROLL, 2008, p. 68-69). Até aqui, argumentei que a maioria dos roteiros são de fato planos de produção ou receitas que requerem interpretações assim como a dramaturgia. Mas por que o fato de o roteiro não ser interpretado em múltiplas ocasiões o impede de ser uma obra de arte autônoma, contanto que seja examinado e avaliado separadamente de sua execução? Assim como o texto dramático subdetermina suas performances e requer interpretação e preenchimento de detalhes, o roteiro também subdetermina o filme feito a partir dele e requer

interpretação. O roteiro, como a dramaturgia, está sujeito a apreciação e avaliação independente de uma interpretação que dele se faça, ainda que haja apenas uma interpretação. De fato, dramaturgias que são interpretadas apenas uma vez, numa única performance, nem por isso são menos obras de arte.

Podemos colocar a questão em termos mais amplos. Por que precisamos pensar que o fato de uma receita disparar múltiplas interpretações é necessário para que seja uma obra de arte? De fato, existem bons motivos para pensar que essa condição de necessidade não funciona. Pense na arquitetura. Como o cinema, a arquitetura não é uma arte performativa, e se baseia em um tipo de plano de produção, ou receita, para a criação de uma obra (tipicamente) única. Como a dramaturgia, as plantas arquitetônicas necessariamente subdeterminam as obras feitas a partir delas. Algum preenchimento de detalhes é sempre necessário entre a planta e a construção. (Se esses preenchimentos de detalhes são ou não uma criação artística não é uma questão relevante aqui). Ainda assim, plantas arquitetônicas são frequentemente reconhecidas como obras de arte em si mesmas.<sup>17</sup> Considere, por exemplo, alguns desenhos ou croquis de Zaha Hadid para obras arquitetônicas.<sup>18</sup> Trata-se claramente de obras de arte em si mesmas, apesar de terem sido interpretadas apenas uma vez (se tanto) na construção de uma obra arquitetônica. Portanto, a existência de múltiplas interpretações não pode ser condição necessária para uma receita ou plano ser uma obra de arte autônoma.

O exemplo da arquitetura aponta para problemas mais profundos com a noção de artes bifurcadas proposta por e com suas considerações sobre a ontologia das artes performativas. Ele defende, primeiramente, a seguinte tese: “uma arte só é chamada de performativa se exhibe essa dualidade”, o que parece fundir artes bifurcadas e artes performativas. É óbvio que a arquitetura é algumas vezes uma arte bifurcada posto que envolve um plano e uma construção (que, em alguns casos, são ambos obras de arte), mas não é uma

---

<sup>17</sup> Aqui eu não penso exatamente no blueprint, mas nas plantas arquitetônicas que são feitos numa forma reconhecidamente artística, como as pinturas, os esboços e a escultura. Para uma discussão do status artístico dessas plantas, ver DAVIES, 1994, p. 31-33.

<sup>18</sup> Seguindo a explicação de Davies (1994, p. 32-33), isso não quer dizer que as plantas arquitetônicas como os desenhos de Zaha Hadid e pinturas são obras de arte porque são plantas arquitetônicas. É mais plausível que eles sejam obras de arte assim como são desenhos e pinturas. No entanto, repare que essas forças mais do que sustentam meu argumento aqui, que simplesmente reconhece que não é necessário equivaler o plano de construção de um prédio para que ele seja uma obra de arte. Mais adiante, faço uma consideração similar sobre a peça de teatro.

arte performativa. No entanto, isto não é apenas um jogo de palavras. A equivalência entre arte bifurcada e artes performáticas requer negar a autonomia do roteiro como uma obra de arte distinta precisamente porque o cinema não é uma arte performativa.

Entretanto, penso que a concepção de Carroll de arte performativa como bifurcada depende de uma relação conflituosa com a ontologia dessas artes. Voltemos a seu debate sobre o teatro. Lembremos que o teatro é supostamente uma arte bifurcada porque abrange a arte da composição e a arte da performance. Agora, um ponto particularmente insatisfatório nas exposições de Carroll é, como sugeri acima, que a arte da performance se revela uma arte da interpretação. Na perspectiva de Carroll, “interpretações da receita são elas mesmas tipos que geram símbolos de performance” (CARROLL, 2006b, p. 111). É importante entender que no modelo do tipo-símbolo, uma obra de arte é um tipo, o que, dependendo do ponto de vista, é criado, descoberto ou iniciado pelo artista.

Então, de acordo com Carroll, a criação da segunda obra de arte (depois do plano de performance) envolve a atividade de interpretação, não a atividade de performance. Não tenho dúvida de que Carroll está certo em dizer que uma obra de arte é criada em virtude dessa interpretação, mas é profundamente contra-intuitivo chamar essa atividade de arte da performance. Além do mais, esse ponto de vista parece levar a estranhas consequências, e duvido que Carroll as aceitasse: performances reais são obras de arte simbólicas, mas não são obras de arte em si mesmas.<sup>19</sup> Note, no entanto, que Carroll precisa aceitar isso para sustentar sua defesa de que o teatro é uma arte bifurcada.

Como já mencionei, penso que Carroll tem consciência desses problemas e tenta de mitigá-los ao argumentar que embora performances dramáticas não sejam obras de arte, elas envolvem interpretação. Ele escreve, por exemplo, que “a entrega bem-sucedida de uma performance dramática simbólica envolve uma interpretação simbólica de um tipo interpretativo, e, porque depende de compreensão artística e julgamento, é um objeto sujeito a apreciação estética” (CARROLL, 2006b, p. 116). No entanto, essa sugestão revela uma tensão que atinge o cerne do problema da noção de arte bifurcada. Nessa perspectiva, há duas interpretações, cada uma delas

---

<sup>19</sup> Agradeço um revisor anônimo por apontar que alguns filósofos de arte não aceitam que performances (de outras obras de arte) sejam obras de arte em si mesmas. Ver, por exemplo, THOM (1993). Por outro lado, alguns claramente reconhecem, e suspeito que Carroll seja um deles. Para esse debate, ver DAVIES (2009).

envolvendo criatividade e gestos artísticos e cada uma delas é um “objeto sujeito a apreciação estética”. Não há razão para acreditar que ambas formas de interpretações não sejam obras de arte.

Há, por outro lado, um bom motivo para pensar que mesmo se uma performance individual é uma cópia simbólica de um tipo interpretativo, ela é uma obra de arte por si só. Pois não apenas performances de outras obras aparecem como interpretações na ordem dos tipos interpretativos, mas também reconhecemos que a atividade de uma performance dramática – por ela mesma e independente do olhar que teria de uma obra interpretativa – é uma arte.<sup>20</sup> Além do mais, pensar sobre a ontologia do teatro nos permite afirmar que duas diferentes performances de uma mesma interpretação engendram obras simultâneas mas são duas diferentes obras de arte. Ressalto, por exemplo, a produção de *Esperando Godot* de Sean Mathias, de 2009, com Ian McKellen atuando numa noite e seu substituto noutra, o que cria outras bifurcações entre a peça teatral de Beckett e a interpretação de Mathias. Portanto, sugiro pensarmos o teatro como uma forma de arte no mínimo tripartite. Suspeito que esse argumento se sustente também para outras artes performativas.

Ainda assim, há uma segunda tensão substantiva na posição de Carroll sobre a ontologia do teatro e de outras artes performativas que tem mais consequências para pensarmos o roteiro. O que há de especialmente estranho em *The Philosophy of Motion Pictures*, na sugestão de Carroll de que o disparo de múltiplas interpretações é relevante para o status artístico de um plano de performance, é que ele não toca nesse assunto em sua filosofia do drama. Ou seja, no ensaio sobre teatro ele não argumenta que os textos dramáticos *são* obras de arte *porque* admitem múltiplas interpretações. Pelo contrário, ele simplesmente afirma que, no caso do teatro, há “uma arte da composição”. Intuitivamente, isso parece correto, mas Carroll, então, segue adiante para afirmar que “a peça ou o plano da performance podem ser discutidos ou avaliados em si mesmos; ou seja, independentemente de sua performance” (CARROLL, 2006b, p. 106).

Aqui, eu penso, encontra-se o cerne do problema: Carroll funde “a peça” e “o plano da performance”. A afirmação de que há “uma arte da composição” posto que o dramaturgo cria uma peça resultando da composição de um plano de performance é inquestionável. Mas isso não equivale a afirmar que os planos de performance *são* obras de arte criadas pela arte da composição. Essa última posição sugere

---

<sup>20</sup> Considere, por exemplo, “happenings” e várias outras formas de improviso dramático. Para uma discussão mais substantiva, ver DAVIES (2009).

que os planos de performance, como uma classe de coisas, são obras de arte em si mesmas. De acordo com Carroll, o fato de que a dramaturgia, como a conhecemos, seja uma obra literária é algo incidental para que o encaremos como obra de arte autônoma. Mas seu estatuto de obra literária é incidental para o fato de ser obra de arte autônoma? A dramaturgia é de fato uma obra de arte em si mesma por ser um plano de performance e independentemente do fato de ser uma obra literária? Mais amplamente, ser um plano de performance – uma receita que incita a múltiplas interpretações – basta para ser uma obra de arte autônoma?

A resposta a essas questões é "não", e isso transparece rapidamente quando investigamos as tentativas que Carroll faz de expandir suas considerações para outras artes performativas. Em sua perspectiva, as artes performativas são bifurcadas porque envolvem duas formas distintas de obras de arte: o plano da performance e sua performance. Supostamente, essas obras são a partitura musical e a performance musical, a coreografia de uma dança e a performance da dança, e, por fim, o plano da performance teatral e a performance teatral (CARROLL, 2008, p. 68). Talvez seja desnecessário afirmar que a dificuldade aqui reside no fato de o plano da performance de uma obra musical, a partitura, não ser uma obra de arte. A partitura tem apenas as instruções necessárias para alguém seguir para a etapa da apresentação musical. E, em nossas práticas normais, são as obras musicais, e não as partituras, que enxergamos como arte.<sup>21</sup> Então algo importante para observarmos é que se as partituras musicais possibilitam múltiplas interpretações que resultam em obras de arte distintas mas que não são elas mesmas obras de arte, a possibilidade de múltiplas interpretações basta para que um plano de performance, como um texto dramático, se torne uma obra de arte por si só.

No entanto, o ponto mais amplo é que, embora o compositor crie a obra musical como resultado de ter completado um plano de performance (a partitura), o plano não é a obra. Agora, uma leitura generosa dessa passagem de Carroll sugere que ele realmente não acredita que partituras sejam obras de arte em si mesmas, mas simplesmente usa o termo partitura como um substituto de “obra musical”.

---

<sup>21</sup> É importante observar que o fato de a partitura musical não ser considerada uma obra de arte em si mesma também é contingente sobre nossas práticas referentes à natureza da partitura musical. Pode-se argumentar que algumas, como os gráficos musicais de Anthony Braxton, podem ser obras de arte em si mesmas, ou, então pode-se ao menos imaginar um compositor criando uma partitura gráfica que era, de maneira inegável, uma obra de arte em si mesmas. Ver LOCK (2008). Agradeço Murray Smith por esse exemplo.



Penso que isso é correto, mas significa que sua noção de bifurcação deve-se a uma distinção não entre plano de performance e performance, mas entre *obra* e performance, em que a obra é distinta de seu plano de performance. A partitura é um documento determinante para a obra – não uma obra em si, nem uma obra de arte por si só. Portanto não há razão para pensar que um plano de performance seja necessariamente uma obra de arte. Seria, nesse aspecto, o teatro diferente da música? Não. No caso do teatro, o dramaturgo cria o texto da peça como resultado do engajamento no que Carroll chama “a arte da composição”, ou seja, a composição de um plano de performance. Até agora, tudo bem. Mas a obra teatral *não é* o plano de performance. A obra teatral e o plano de performance não podem ser fusionados pela mesma razão que a obra musical e a partitura não se confundem: apenas como partituras e obras musicais são coisas para serem ouvidas, peças de teatro são obras para serem vistas (e ouvidas).

Mas se peças de teatro não são obras de arte em virtude do fato de que são planos de performance, então segundo quais fatores elas teriam status artístico? Quero sugerir que o que faz de uma peça de teatro uma obra de arte por si só é, em aspectos simples, o fato de que é uma obra de arte literária. Além disso, proponho que seu status de plano de performance é inteiramente irrelevante para seu status de arte. Se isso estiver correto, não apenas temos motivos para rejeitar o argumento de Carroll de que roteiros não são obras de arte em si mesmos, mas também para pensar que roteiros podem ser obras de arte autônomas por serem, assim como os textos dramáticos, objetos verbais – e, além disso, tipos especiais de obras literárias.

Como indiquei ao longo deste ensaio, argumentar que roteiros são obras de arte está além dos meus propósitos aqui. No entanto, acredito que forneci as bases para esse argumento, propiciando razões convincentes de porque devemos rejeitar as afirmações de que o roteiro deve ser visto essencialmente como parte constituinte de um filme e, portanto, nunca como uma obra de arte por si só. Além disso, sugeri que tanto nossas práticas criativas quanto as práticas apreciativas com relação ao roteiro oferecem forte evidência de que pelo menos alguns roteiros são, sim, obras de arte. Finalmente, indiquei que se o status artístico de um texto dramático parece depender de seu estatuto enquanto obra da literatura, roteiros parecem ser *possíveis* obras literárias na medida em que são, também, objetos verbais. Claro

que ainda há muito a dizer precisamente sobre qual seria a relação entre roteiro e filme, e sob quais condições um roteiro poderia ser uma obra de arte. Mas essas são tarefas para outra ocasião<sup>22</sup>.

## Referências

- Boon, K. A. (2008). *Script Culture and the American Screenplay*. Wayne State University Press.
- Carroll, N. (1998). *A Philosophy of Mass Art*. Clarendon.
- Carroll, N. (2001). Interpretation, Theatrical Performance, and Ontology. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59, p. 313-316.
- Carroll, N. (2006a). Defining the Moving Image. In: Carroll, N. e Choi, J. (orgs.), *Philosophy of Film and Motion Pictures*. Blackwell, p. 113-134.
- Carroll, N. (2006b). Philosophy and Drama. In: Krasner, D. e Saltz, D. Z. (orgs.), *Staging Philosophy: Intersections of Theater, Performance, and Philosophy*. University of Michigan Press, p. 104-121.
- Carroll, N. (2008). *The Philosophy of Motion Pictures*. Blackwell.
- Davies, D. (2009). Works and Performances in the Performing Arts. *Philosophy Compass* 4, p. 744-755.
- Davies, S. (1994). Is Architecture Art?. In: Mitias, M. H. (org.), *Philosophy and Architecture*. Rodolpi, p. 31-47.
- Lock, G. (2008). 'What I Call a Sound': Anthony Braxton's Synaesthetic Ideal and Notations for Improvisors. *Critical Studies in Improvisation* 4.
- <http://journal.lib.uoguelph.ca/index.php/csieci/article/view/462>.
- Loughney, P. (1997). From *Rip Van Winkle* to *Jesus of Nazareth*: Thoughts on the Origins of the American Screenplay. *Film History* 9, p. 277-290.

---

<sup>22</sup> Para uma discussão preliminar, ver NANNICELLI (2011). Gostaria de agradecer Jinhee Choi, David Davies, Hans Maes, Murray Smith, e dois pareceristas anônimos pelos valiosos comentários em versões desse artigo e as discussões dessas ideias neles apresentadas. Uma versão mais curta desse artigo foi apresentada, em 2010, na conferência British Society of Aesthetics, e sou grato ao debate e aos feedbacks que recebi naquela ocasião. Devo um agradecimento especial a Noël Carroll por sua crítica construtiva e apoio nos desdobramentos dessas reflexões e, de maneira mais abrangente, nas suas habilidades como meu professor.

- Maras, S. (2009). *Screenwriting: History, Theory and Practice*. Wallflower Press.
- Martin, A. (1999). Making a Bad Script Worse: The Curse of the Scriptwriting Manual. *Australian Book Review* 209 <http://home.vicnet.net.au/~abr/April99/mar.html> (site descontinuado).
- Münsterberg, H. (1916). *The Photoplay: A Psychological Study*. D. Appleton, p. 192-193.
- Nannicelli, T. (2011). Instructions and Artworks: Musical Scores, Theatrical Scripts, Architectural Plans, and Screenplays. *The British Journal of Aesthetics*, v. 51(4), p. 399-414.
- Saltz, D. (2001). What Theatrical Performance Is (Not). *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59, p. 299-306.
- Thom, P. (1993). *For an Audience: A Philosophy of the Performing Arts*. Temple University Press.