

Roteiro: nascimento, vida e obra narrativa

Glaucia Davino
Universidade Presbiteriana Mackenzie
gdavino@mackenzie.br / gcine@arquitetos.com

Fernanda Bellicieri
Universidade Presbiteriana Mackenzie
fernandavns@yahoo.com.br

Resumo: Neste artigo partimos do roteiro (guión) como pivô central para refletir sobre as obras audiovisuais. Nos últimos vinte anos, a tendência à revalorização do roteiro é um fato que pode ser comprovado pela crescente demanda por profissionais qualificados, pela difusão (em diversos países) do número de cursos, publicações, pelo surgimento e movimentações políticas de classes de roteiristas e o reconhecimento da necessidade de desenvolvimento de competências diante da multiplicidade de telas, desdobramento das tecnologias de produção e difusão da comunicação audiovisual. Faremos, para isso, uma revisão histórica do cinema nacional, levando em conta as “histórias dos roteiristas” que falam por eles mesmo, ou seja, contam sua versão da história; levando em conta a proposta de uma construção histórica contemporânea sobre os roteiristas que estão atuando nesta fase, em que um novo paradigma sobre a importância do roteiro e deste profissional é desenhada.

Palavras chave: história, cinema brasileiro, roteiristas, roteiro e narrativa.

Abstract: In this article we start from the concept of the script as a central point to arrive to a discussion about film production. For the last twenty years, the tendency to script`s appreciation is a fact that can be proved by: the increasing demand for qualified professionals, the course`s diffusion (in several countries), the publications about the subject, and by the creation and political achievement of screen writers organizations. The scripts appreciation can be proved either by the well known need of development of skills to face the media diversity, and the outspread of production and diffusion of audiovisual communication technologies. We`ll do, for this, an historical revision of brazilian cinema, considering the "screen writers stories" who speak about themselves, and tell their own version of the screen history. This article proposes to lead to a contemporary historical construction considering the screen writers that work in this new era: the one that brings script and script professionals in prominent place.

Keywords: history, cinema, screen writers.

1. O Cinema de contar histórias

Um roteiro tem que ter cara de filme; não pode ter cara de literatura, não pode ter cara de peça de teatro, não pode ter cara de novela. Tem que ter cara de filme! (MENDES, Entrevista, 2008)¹

Considerando-se uma filmografia de mais de cem anos, ancorada historicamente em exemplos célebres como as revolucionárias e principais obras audiovisuais: *Cidadão Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles 1941),² *Encouraçado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, (Eisenstein 1925), *O Sétimo Selo* (Ingman Bergman 1957), *Roma, cidade aberta* (*Roma Città Apperta*, Roberto Rossellini, 1945)³, apenas para citar minimamente algumas; podemos afirmar, sem muita discussão, que cinema é arte. Nestes casos específicos, a afirmação deriva da estética, da revolução de linguagem ou ainda do modo procedimental de elaboração da mensagem/idéia audiovisual. Podemos afirmá-lo, a despeito de ser o cinema uma forma recente de arte, se a compararmos à trajetória secular das artes plásticas, da literatura, do teatro, da música, da dança. O cinema sintetiza e engloba com linguagem própria as modalidades artísticas anteriormente citadas.

Como dizer o contrário ao assistir a uma cena clássica como o confronto final de *Encouraçado Potemkin*, o episódio da *Escadaria de Odessa*, em que tropas czarinas massacram a população que desce a escadaria, e em paralelo, temos a imagem de um carrinho de bebê levado escada abaixo após sua babá ser atingida? Não apenas assistimos à cena, como a temos revisto, referenciada em filmes diversos ao longo de toda história como em "Correspondente estrangeiro"(Hitchcock, 1940), ou em "O poderoso chefão" (Francis Ford Coppola, 1972).

Ou como não impressionar-se com a cena do globo ocular sendo cortado com uma navalha, no filme surrealista de Buñuel e Dalí, *O cão Andaluz* (*Un chien andalou*, 1929). Como não admirar-lhes a genialidade ilógica proposta nas cenas subversivas para uma época e que mais parecem refluxo do inconsciente?

Mas o mesmo cinema que é arte, paradoxalmente e no extremo oposto dos exemplos citados acima, também pode ser mero entretenimento industrial, de massa; o que não deixa de ser retrato de uma sociedade. Assim o parece nas ralas comédias adolescentes da década de 80 como *Curtindo a vida adoidado* (*Ferrys Bueller's day off*, Jonh Hughes⁴, 1986) ou *Porky's* (Bob Clark, 1982) ⁵ que marcaram uma geração e hoje em dia, 30 anos mais tarde, são revisitadas em filmes e séries televisivas de sucesso que, a despeito da ideologia (ou falta dela), agregam e movimentam cifras de muitos dígitos.

1 Trecho da entrevista do roteirista David Mendes ao projeto Histórias de roteiristas (2008).

2 Considerad, pela crítica, um dos mais importantes filmes da história pela inovação estilística e narrativa.

3 Característico do cinema neo-realista italiano, que buscava assaltar o cotidiano, relatá-lo da forma mais real possível.

4 Considerado um mestre das comédias adolescentes de grande sucesso na década de 80.

5 Precursor de filmes do estilo de *American pie* (1999) .

São essas mesmas cifras que reiteram o mercado dos mitos hollywoodianos na atualidade, talvez não com tanto glamour como nas décadas 30 ou 40, e também com menor distanciamento do que ocorria no *star system*; e sim, com maior efemeridade, típica da era do acesso global às informações, predisposta à substituição contínua de ídolos, o mercado cinematográfico condicionou a construção do mercado audiovisual, que hoje chega à era digital mas que teve seu legado e toda base constituída pela forma cinematográfica de elaboração do texto audiovisual. O cinema trouxe um modelo específico de ver o mundo e estruturar o tempo, através do controle da imagem (o que se mostra) e da edição (como se mostra).

Se existe uma indústria cinematográfica, é porque pioneiros como Georges Méliès trouxeram suas idéias criativas à luz de uma nova ferramenta de trabalho: a câmera. E é essa mesma indústria que antes de 1900 iniciava-se com exibições de curtas cenas cotidianas a uma platéia reduzida na Europa. Hoje passeia olhos de todas as partes do mundo, via internet ou TV digital, invejosos e/ou admirados pelas saias e ternos bem talhados perambulando nos tapetes vermelhos. Essa mesma indústria faz com que nos projetemos, em personagens ou atores (que também são personagens), em suas histórias de final feliz ou infeliz. Esse deleite cinematográfico de não apenas ouvir histórias como éramos ensinados a saber de infâncias, mas assisti-las a irem ou não ao encontro de nossa imaginação desenhativa, é que nos senta sossegados, muito bem acomodados, obrigada, em nossas cadeiras confortáveis com pipocas e refrigerantes de marcas multinacionais, cheios de gelo, em copos de tamanho megalomaniaco, dignos de diretores e astros de cinema.

Somos personagens, espectadores expectantes, e também críticos das histórias e vidas relatadas, nos espelhando (mesmo que quase inconscientemente) e nos projetando, mesmo que escondidos em nossos óculos pré-primários, emoldurados da ânsia infantil pelo próximo efeito, a próxima conquista, a vitória de um herói; que pode (e porque não?) representar a nossa. É esse cinema, que nos toca, que é arte, entretenimento, glamour, indústria e ideologia; em maior ou menor grau, com maiores ou menores recursos.

No entanto, o caráter popular, acessível e, portanto, altamente indutor e influente, não desconferia créditos ao cinema enquanto formato. Seja o cinema comercial ou experimental, sua estrutura e forma procedimental básica é a mesma. O cinema é, e sempre será uma forma de elaboração de mensagem com características próprias e ferramentais específicos. Seja arte, entretenimento, ou um híbrido de objetivos diversos; o cinema eleger-se de uma retaguarda estrutural, um atrás das câmeras, que extrapola quesitos técnicos de produção e especificidades dependentes de tecnologias datadas modernas, ou ultrapassadas; suas vigas de sustentação estão ancoradas no que há de mais antigo e despreziosamente simples: uma história contada oralmente, a lápis e papel ou dígitos e kbytes. Somos todos, espectadores, atores, produtores: seres humanos, as mesmas crianças de infância, encantadas por uma nova história. Essa a essência da arte cinematográfica de representar a realidade: contar histórias.

Sim, esse mesmo cinema que nos senta, cadeiras confortáveis, dispostos à pequena indulgência de comprometermos duas horas de nosso tempo cronometrado, para assistirmos a uma passagem triste ou alegre, a um discurso com ou sem final feliz; transgredindo nossa noção lógica da realidade e nos transportando à *Gottan City*, à

Terra Média, ou ao castelo de *Hogwarts*⁶; esse mesmo cinema levanta-se da cadeira de profissionais de letras, pena e papéis. É papel fundamental na construção de uma boa história, matéria-prima de qualquer cena desenhada genial. Esse mesmo cinema, do industrial em série ao experimental, nasce de um argumento. Um filme é, enquanto resultado, a melhor (ou não) forma procedimental de realizar uma idéia, audiovisualmente baseado em um argumento prévio. Veremos que, ao longo da história, essa necessidade de concepção e roteirização tem sido crescente, conforme as técnicas e a tecnologia são aprimoradas, conforme se faz relativamente mais fácil e viável, em termos ferramentais, a produção.

Mas um bom argumento sempre foi o motivo inicial para se contar uma história. Segundo Janet Murray (2001), a beleza narrativa não depende de um meio, e sim, de um significado. Contos, histórias, filmes, peças de teatro, programas de TV, podem gravitar entre o medíocre e o brilhante, utilizando-se todos das mesmas técnicas e modelos procedimentais.

O cinema se apóia na narrativa para construir e usar técnicas de um modo justificável e coerente com o argumento proposto. Ou seja, o cinema ancora-se na arte de contar histórias, de forma imagética e sonora.

E assim sempre o foi, evidenciados em obras aclamadas primas do cinema, quando a técnica e os efeitos imagéticos e sonoros não conseguiam disfarçar uma história pobre em conteúdo. Ou quando se buscou desenvolver uma nova técnica ou aprimorar a linguagem exatamente para que se contasse melhor uma história. Claro que, ao falarmos do cinema de 1920, mesmo sem recursos, estamos falando em novidade; mas os modos procedimentais de produção não permitiam ou permitissem menos talvez, que uma boa história pudesse ser criada sem um bom argumento.

Impossível não visualizar um roteiro estruturado e uma direção extremamente comprometida com esse roteiro, ao assistirmos a *Cidadão Kane*, que ousou, na época, misturar recursos estilísticos como sobreposição de vozes, maior profundidade de campo, pontos de vista múltiplos, em favor de aprimorar o modo como contar uma história; cujo argumento pode ser até considerado simples: o de que a riqueza não está aliada à felicidade.

Poderíamos discursar páginas e páginas sobre exemplos de como a narrativa suplanta a técnica e como o ferramental cinematográfico pode ser bem utilizado ao se comprometer com uma boa história, ao longo da trajetória do cinema; mas o que de fato nos interessa neste artigo, é versar e discutir a importância do roteiro e sua revalorização especificamente no cinema brasileiro. Afinal, enquanto pesquisadores na área, nosso intuito é buscar formas de validar e incentivar o que, sob o ponto de vista histórico, parece ser base de toda produção cinematográfica bem sucedida, apesar do pouco reconhecimento: um bom roteiro. Afinal, tecnologia será sempre cada vez mais acessível. Mas o que fazer com tamanha possibilidade tecnológica quando não temos sobre o que falar? O que faria Orson Welles sem uma boa história? Ou Ingman Bergman sem ter imaginado como seria o diálogo entre um cavaleiro e a morte⁷?

⁶ Em referência aos espaços dramaturgicamente construídos dos filmes *Batman*, *Senhor dos Anéis* e *Harry Potter*, respectivamente.

⁷ Referência ao filme *O sétimo selo*, escrito e dirigido por Ingman Bergman, baseado em peça teatral de sua autoria; cujo tema matricial é a relação do homem com a morte.

2. O roteiro no cinema brasileiro

Você precisa saber o que vai fazer antes de sair filmando. Você só faz de qualquer jeito se o dinheiro não for seu. Isso é a base, se o dinheiro não for seu você vai fazer qualquer coisa que vier na sua cabeça. Mas se for seu, você vai parar pra pensar muito bem antes, no que você vai fazer. E você precisa estruturar isso num roteiro, não tem outra possibilidade. A estrutura de um filme é o roteiro. (DI SESSA, Entrevista, 2009)⁸.

No Brasil, o cinema tem início com a exibição de imagens meramente ilustrativas (documentais, ou pré-documentais) e cotidianas. Assim como aconteceu, a exemplo da Europa dos Lumière, na primeira exibição datada de 1895. A primeira exibição de cinema no Brasil aconteceu na mesma época, de forma itinerante, no Rio de Janeiro e destinada a uma pequena elite. Não havia produção nacional, os filmes eram cenas do cotidiano europeu e o cinema uma novidade enquanto técnica. Antes do final da década, iniciou-se a produção nacional baseada em referências européias, como, por exemplo, as produções *Ancoradouro de Pescadores na Baía de Guanabara*, de Cunha Salles, e *Chegada do trem em Petrópolis*, de Vittorio di Maio. Esses filmes eram produzidos pelos próprios exibidores da época.

Apesar da tecnologia audiovisual apontar para a possibilidade de elaboração de idéias mais do que simples reproduções, o cinema era pensado ainda como registro. Aos poucos o audiovisual foi estabelecendo linguagem própria, procedimentos, e suas ferramentas foram ajustando-se aos objetivos narrativos, configurando o cinema como um poderoso meio de se contar uma história, que não precisava ser retrato do real.

Nesta linha, foram produzidos, no Brasil, filmes como *Os Estranguladores* (Francisco Marzullo, 1906) e *O Crime da mala* (Francisco Serrador, 1908), ambos do gênero policial, que apesar de baseados em fatos verídicos, não eram relatos documentais, com características narrativas mais delineadas. Pouco depois surgem as comédias musicais, gênero baseado no sucesso das revistas musicais. Outro gênero de produção foram as adaptações literárias como *Inocência* (dir. Luiz de Barros, 1915) baseado no romance de Visconde de Taunay e *O Guarani* (dir. Vittorio Capellaro, 1916), baseado no romance de José de Alencar. Vittorio Capellaro também atuou, produziu e roteirizou. As investidas cinematográficas da época ainda prendiam-se aos textos previamente existentes e, de alguma forma, já conhecidos por roteiro ou argumento. As histórias que estavam sendo testadas no cinema tinham fonte em fórmulas oriundas de outros tipos de representação artísticas; o que de fato é comum ao longo da trajetória de desenvolvimento das mídias. Na contramão das produções que previam sucesso baseado em aceitação popular e em fórmulas estabelecidas, Mário Peixoto realiza *Limite* (1930)⁹, filme mudo, considerado hoje um marco do cinema nacional experimental. Um filme que chamaríamos de filme de autor, com autoria entrada na figura do diretor, status de produção que se reitera em diversos momentos

⁸ Trecho da entrevista do roteirista Romeu di Sessa ao projeto História de roteiristas (2008).

⁹ <http://www.mariopeixoto.com/limite.htm>.

ao longo da história de nosso cinema, com a ocorrência de algumas tentativas de estruturar esta produção a partir de outros modelos (industriais).

Em 1927, *The jazz Singer* (dir. Alan Crosland) inaugura, em Nova Iorque, o cinema sonoro. Como um rompimento e revolução na arte cinematográfica, muitos à época, apostavam que o cinema seria diminuído com isso. Havia barreiras de várias ordens: da língua para exportação, de bons atores que não conseguiam fazer a transição para o cinema falado e da própria potencialidade de novas formas de organização para os elementos filmicos. Enfim, criava-se uma nova realidade que deveria ser explorada de forma diferente do que pedia o habitual cinema mudo.

O primeiro filme sonoro brasileiro é a comédia *Acabaram-se os Otários* (1929), roteirizado, produzido, dirigido e atuado por Luiz de Barros. Nesta época, o cinema brasileiro passava por uma fase de intensa produção em comparação ao que havia sido feito até então e a pressuposta barreira sobre a língua estrangeira foi, em grande parte, responsável por isso. No início da década de 30 são produzidos quase 30 longas de ficção, no Rio e em São Paulo, alguns de grande sucesso, como *Coisas nossas* (dir. Wallace Downey, 1931), um musical com cantores brasileiros e cantado em português. Nas décadas de 40 e 50 se intentou investir no que se conhecia por “cinema industrial”, em quantidade e voltado ao grande público como, por exemplo, as populares “Chanchadas”, no Rio de Janeiro, e a tentativa de industrialização com a Maristela Films e a Cia Vera Cruz (cf. MARTINELLI e LABAKI, 2005), em São Paulo. Foram produzidos filmes de sucesso como *Tico-tico no fubá* (dir. Adolfo Celi, 1952) que participou do Festival de Cannes daquele ano, *Na senda do crime* (dir. Flaminio Bollini Cerri 1954) e *Candinho* (1954), comédia de Abílio Pereira de Almeida, com Mazaropi.

Nas décadas de 60 e 70, irrompeu o Cinema Novo liderado por Glauber Rocha que negou a produção industrial de forma veemente e defendeu técnica, temática e esteticamente “o subdesenvolvimento nacional” impondo uma forma de filmar, de criar, originada inicialmente nos preceitos do Neo Realismo Italiano e da Nouvelle Vague Francesa. Apesar da força que o cinemanovismo exercia e de sua projeção internacional, cineastas que não compartilhavam do radicalismo deste movimento realizaram no mesmo período um trabalho paralelo. Destacam-se o Cinema Marginal, o cinema intimista de Walter Hugo Khouri e o mercado da Boca do Lixo.

Movimento bem delineado da época, surgido em São Paulo, inicialmente, foi a pornochanchada; produção estritamente comercial, influenciada pelas comédias italianas da época, com apelo erótico. As produtoras responsáveis eram independentes, no entanto a lei da cota de exibição governamental acabou proporcionando sucesso de público do gênero. Nessa época foram reveladas atrizes que posteriormente fizeram sucesso na TV.

Do meio da década de 70 até os anos 80, o cinema brasileiro despontou, dentre várias, algumas produções que ganharam sucesso de grande público, como *Dona Flor e seus dois maridos* (dir. Bruno Barreto, 1976), *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (dir. Hector Babenco, 1977) e *Eu te amo* (dir. Arnaldo Jabor, 1981). Arnaldo Jabor realiza um drama reflexivo, com trabalho cênico teatral, intimista e com elenco de atores conhecido na televisão brasileira, meio extremamente popular que fixou o star system audiovisual.

A ditadura militar foi painel de fundo do cinema das décadas de 60 a 90 ao adotar uma política de financiamento estatal criando através de um Ato a Empresa Brasileira de Filmes - EMBRAFILME - responsável pela produção e distribuição de quase toda a produção nacional até sua extinção, o que viria a acontecer apenas em 1990.

Os anos 80 se caracterizaram por momentos de passagens/transformações comparados aos anos movimentos engajados dos 60/70. Ao mesmo tempo em que os conceitos de uma cinematografia engajada na brasilidade e a constante crítica à baixa qualidade dos filmes nacionais que permearam as décadas anteriores ainda tivessem força no imaginário, e que a forma de produção permanecia centrada na citada Embrafilme e nos editais estaduais e municipais, brotava a tendência pela busca de novas visões e formas de expressões do Mundo.

A geração contemporânea de novos nomes do cinema é fruto desta época. Fez parte desta fase a formação desses novos cineastas que atuavam como curtametragistas (DEBS, 1989), documentaristas, estudantes universitários, atendendo ao mercado dos filmes publicitários e institucionais, trabalhando em longas metragens dos veteranos e/ou mesmo na TV e produções independentes de vídeo. Esse estado potencial de mudanças para a produção artística que traçava uma identidade própria e sem se posicionar contra, nem a favor do Cinema Novo, fez com que a geração vindoura retomasse o cuidado com a qualidade das imagens e sons, de buscar temas diversos, não mais os que se voltavam exclusivamente para a região do nordeste brasileiro, o sertanejo, sua população e crenças, nem somente a pobreza/fome no campo, nem com preocupações engajadas às políticas populares e sociais, ideologias, nem aos preceitos estéticos impostos pelo Cinema Novo. A temática se abriu em leque para a vida nas cidades, as dificuldades e desafios sociais, pessoais ou íntimos dos jovens, para temas midiáticos, a violência urbana, dentre outras.

A publicidade foi, neste período, um campo poderoso de oportunidades, pois além da constância na oferta de trabalho, os cineastas podiam aprender, experimentar e se esmerar técnica e artisticamente.

2.1. O cinema brasileiro do roteiro

Por que alguém em sã consciência gostaria de trabalhar como roteirista no cinema brasileiro? Não se sabe exatamente o que ele faz; não se sabe exatamente quanto ele ganha... Quando o filme vai bem, a mídia o ignora; quando vai mal, ela lembra sempre que o problema é o roteiro. (DI MORETTI, presidente da AC, 2007)

Data da década de 80 nosso interesse, nossa busca por informações e o início das pesquisas sobre “roteiro” - criação, arte e prática da dramaturgia audiovisual. No entanto, o roteirista permanecia uma figura quimérica, com exceção dos poucos autores de telenovelas, mercado que desde a década de 70 manteve-se em expansão. O profissional conhecido como “roteirista” e o “roteiro” como processo criativo veio ganhar espaço por volta dos anos 2000. Mas isto não aconteceu num rompante, também não passou por um auge e nem está no fim de sua saga - a conquista tem sido contínua.

Na era Collor a produção cinematográfica esteve praticamente nula; os mecanismos de incentivo à produção, que já eram poucos, foram extintos. Pode-se citar apenas o primeiro filme de Walter Salles, *A grande arte*¹⁰, de 1991, final da era Collor. Passada esta fase praticamente nula em termos culturais, foi criada, para dar incentivo à produção nacional, a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual. Estamos entrando na era da retomada. O filme que inicia a chamada Retomada é *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995) de Carla Camurati. Outro filme significativo da retomada é *Central do Brasil*, pelo que representou em termos internacionais, e na projeção do cinema brasileiro no mundo. Ganhador do Leão de Ouro no Festival de Berlim, e que teve a protagonista, Fernanda Montenegro como concorrente ao Oscar de melhor atriz. Muitos críticos, sobretudo os internacionais, o consideraram o filme da retomada.

O Cinema da Retomada não foi um movimento artístico, nem profissional, mas uma diagnose. Num mesmo período foram identificadas características em comum a diversos atores do cenário de produção cinematográfica: modo de captação de verbas via leis de incentivos fiscais definidos pelo governo federal, diversidade temática (pois já não estavam vinculados a nenhum movimento), ênfase no primor técnico, conseqüentemente pela visão da necessidade de se pensar na produção para os mercados nacional e internacional (cf. NAGIB, 2002). Em paralelo, a TV mantinha sua estrutura engessada (convivíamos e a inda o fazemos, com a mesmas fórmulas e estéticas, salvo raras exceções, muitas vezes bem piores do que as fórmulas desgastadas que se tem como modelo); e a internet estava se tornando mais dinâmica na comunicação interpessoal e interinstitucional.

É fato que a história do audiovisual nacional tem sido episódica, com a forte característica da autoria centrada no diretor. Ainda assim, com as dificuldades de produção e distribuição que persistem, com a quase nenhuma divulgação e concorrência e prioridade aos filmes estrangeiros; temos produzido uma cinematografia própria e muito interessante, também aos olhos do mundo. Talvez entre esses filmes não achemos muitas características em comum na montagem, ou na temática, como ocorria nos movimentos como Cinema Novo e nas chanchadas; mas inevitavelmente podemos afirmar que todos os filmes nacionais de destaque (aqueles que fazem nos fazer igualar atenções a grandes produções internacionais) estão centrados em um trabalho muito apurado de roteiro. Apesar de que em todos os cenários históricos pelos quais temos passado, o roteirista como um profissional específico tenha sido praticamente esquecido. E é isso que nos intriga e nos faz insistir no questionamento e na busca pela consolidação da profissão. Como temos visto ao longo de toda trajetória do cinema, a despeito de sua evolução tecnológica e de linguagem, o cinema existe para que contemos uma história; é essa sua característica primordial. Podemos notar recentemente uma certa preocupação com a questão de reconhecimento da importância do profissional dedicado ao roteiro. Em 2009 tivemos um marco que ilustra a crescente busca pelo reconhecimento da classe de roteiristas; o que vai ao encontro do constante aprimoramento da arte de contar histórias e, conseqüentemente, do primor do cinema e do audiovisual em geral. Representantes de associações de roteiristas estiveram reunidos na primeira *Conferência Mundial de Roteiristas* (cf. BLOG WORDPRESS, 2009), organizada pela *Association Européene*

¹⁰ High art: filme dirigido por Walter, com roteiro de Rubem Fonseca, co-produção Brasil-Estados Unidos.

des Scénaristes e a *Writers Guild of America*. A discussão: o papel efetivo da criação de histórias enquanto suporte audiovisual e as implicações profissionais e autorais perante isto, nos diversos tipos de mídia e seus modos de difusão. A reunião resultou em um manifesto (cf. SCREENWRITERS-MANIFESTO, 2009), encaminhado aos produtores de cinema, de TV e de conteúdos para internet, traduzido para diversos idiomas e publicado nos sites das instituições envolvidas, sendo distribuído livremente na internet.

A união dos profissionais de roteiro em torno da maior valorização e reconhecimento de seu trabalho também traz raízes a outras questões gravitacionais, que vão, do valor do trabalho até a validação de um roteirista como tal; e aqui talvez entremos na questão educacional. Quem é ou está habilitado a ser reconhecidamente um roteirista?

Hoje em dia, é difícil a definição de profissão. Porque ninguém mais faz uma coisa só, por exemplo...[...] Eu escrevo, escrevo para cinema, escrevo para teatro, eu dou aula, eu tenho uma carreira acadêmica, eu tenho uma produtora. (...) Então quer dizer, eu tive uma formação de administração, eu tive uma formação também de cinema. Sou autodidata em teatro. Eu não posso dizer: 'eu Sou roteirista'; porque eu passo a maior parte do tempo dando aula. (REWALD, Entrevista, 2006) 11.

No Brasil, entre final dos anos 80 e início dos 90, a inferioridade técnica do cinema nacional deixava de ser motivo de críticas, surgia uma nova demanda, e o ensino do cinema brasileiro se viu numa situação em que era necessário ser atualizado¹². O roteirista, diretor e professor, Rubens Rewald (2006 b)¹³ e a roteirista e escritora Sabina Anzuategui (2008) vivenciaram esta mudança enquanto alunos. A tradição antiga da Faculdade em que se formaram (USP) era a de que a direção seria exercida pelo autor do roteiro, no entanto e independentemente do desejo de dirigir, seus textos foram transformados em filmes através das mãos de outros alunos, na função de diretor. Bernadet (2008) vivenciou esta mudança enquanto professor. Estruturou conteúdos e práticas de ensino pesquisando métodos em escolas internacionais. O mercado editorial foi outro indicador de público para o “novo assunto”. A partir da década de 80 iniciou-se a publicação de livros e artigos sobre estudo e prática de roteiro. Foram traduzidas obras como as de CHION, M. (1989), de CARRIÈRE e BONITZER (1996), de FIELD, (95, 96 e 97), MARQUEZ (2001), MCKEE, R. (2007), MAMMET (2002), bem como foram publicados textos de autores brasileiros como COMPARATO (1983), REY, (1985), CANNITO (2010). Com a internet, blogs, sites e grupos, as informações expandiram-se, ampliando o acesso aos curiosos e interessados, delineando de certa forma, um espaço de educação informal. Os novos formatos geridos nas mídias digitais estão sendo fonte de pesquisas intensas para repensar o roteiro. GOSCIOLA (2003) tem sido uma das primeiras referências de autor brasileiro a explorar diretamente o roteiro interativo, conversando com

¹¹ Transcrição de segmento original de entrevista em vídeo, em agosto de 2006. O registro deste depoimento encontra-se integralmente na fita Mini-DV onde foi gravada. Esse segmento foi utilizado em vídeo (texto-audiovisual) numa forma editada.

¹² Utilizamos como exemplo, a formação de cinema, TV e audiovisual, da ECA – USP, referência nacional.

¹³ Co-Roteirista e co-diretor do longa *Corpo*, 2008, roteirista de curtas, longas metragens e dramaturgia teatral. É professor de Roteiro no curso de Audiovisual na Universidade de São Paulo.

aclamados autores internacionais como MANOVICH (2001), MURRAY (2003) e um número crescente de outros pensadores.

Já tem gente hoje que sonha em ser roteirista. Antigamente era assim: eu sou médico e escrevo roteiro, eu sou jornalista e escrevo roteiro, eu sou qualquer coisa e escrevo roteiros nas horas vagas porque eu não posso viver disso. Hoje dá pra viver disso, da pra viver bem, já é um desejo. E é super legal que seja, e que tenham escolas e que tenha uma formação formal, que eu não tive. (KOTSCHO, Entrevista 2009)¹⁴.

Outro indicador da tomada de consciência da importância da roteirização nas obras audiovisuais foi a criação de editais públicos que contemplam exclusivamente desenvolvimento de roteiro; iniciados no início dos 2000 e que vêm conquistando espaço inédito na história de nossa cinematografia. E esta força é acompanhada de perto pelos membros da Associação dos Roteiristas, AR e Autores de Cinema, AC, associações fundadas respectivamente em 2000 e 2006. Esta realidade denota um paradigma em construção. A tendência é de crescimento e as ofertas de cursos ultrapassaram a formação universitária e ganharam espaço no mercado, tais como a Academia Internacional de Cinema¹⁵, em São Paulo e Rio, cursos em oficinas públicas, em livrarias, em entidades culturais.

No entanto, no que diz respeito à pesquisa acadêmica, apesar de identificarmos certo crescimento no que diz respeito ao universo audiovisual nacional, fica evidente a exclusão da figura do roteirista e de seu papel na expressão artística. Sobretudo devido a nossa historiografia cinematográfica constituída de suas políticas de produção, ideologias, influências externas e dos próprios autores com iniciativas individuais/autorais de produção. Os roteiristas, quando muito, se configuraram como profissionais secundários na concepção dos filmes. A valorização e investimento na produção de conhecimento sobre o roteiro foi, até certo momento, nula, até mesmo na época dos grandes estúdios nacionais, quando deveria haver uma hierarquização do trabalho.

A questão é que o empenho científico na área do cinema e audiovisual tem se centrado em revisões e resgates de produções intelectuais nacionais e internacionais para análise e reflexão de eventos históricos. As questões propriamente intrínsecas ao audiovisual não compreendem a maioria das pesquisas realizadas. Há pouco investimento em laboratórios experimentais ou projetos mais ousados em que se produzam diálogos empíricos com a teoria, e tenham resultados aplicáveis à linguagem audiovisual. A classe de pesquisadores, salvo algumas exceções, mantém-se na garantia de trabalhar com a segurança de investigação ensaística ou realizando revisões sob outra angulação, com apoio incondicional de citações teóricas.

O roteiro de cinema/audiovisual, apesar da mudança paradigmática de sua importância na produção nacional, ainda tem sido tema menos aceito no espectro das produções acadêmicas. E a trajetória do ensino de cinema e de televisão no Brasil nos ajuda a compreender e a reiterar o pensamento e as ideologias implícitas no fazer

¹⁴ Trecho de entrevista concedida por Carolina Kotscho, roteirista de Dois filhos de Francisco, ao projeto Histórias de Roteiristas.

¹⁵ Há duas escolas (técnico-artística) com nome semelhante, embora não sejam vinculadas. A AICinema foi iniciada em Curitiba e atualmente está em São Paulo. A AIC desenvolve atividades do Rio de Janeiro

cinema e audiovisual (Cf. DAVINO, G, 2010). Um cinema essencialmente autoral, centrado na direção, que mesmo na tentativa de industrialização, deixou a figura do roteirista se mesclar ou se apagar.

3. Escrevendo a história do roteiro

O fato de você se propor a ler roteiros, a analisar roteiros, o que depende basicamente não de genialidade, mas de uma competência técnica, de exame de articulação, de ver como é que a trama está sendo tecida. Isso torna você profissionalmente, muito sólido. (REIS, Entrevista, 2009)

É nítida a imagem do audiovisual brasileiro marcado pela premência de renovação, através do incessante movimento de profissionais na idealização de formas de revigorá-lo. A classe dos profissionais do audiovisual passou a se exigir um novo posicionamento que, sem rupturas nem manifestos radicais e como que brotado e crescido espontânea e organicamente na demanda do próprio contexto, passou a valorizar o escritor audiovisual. Os roteiristas passaram a se ver e a serem vistos como profissionais preparados para executar a “primeira realização” criativa - o roteiro (escrito e/ou desenhado). E este caminho parece não ter volta. O crescente prestígio do roteirista no audiovisual marca e define uma “nova era” incondicionalmente distinta de outras, no Brasil. O marco real ou simbólico da valorização do roteiro, no Brasil, foi a indicação do filme “Cidade de Deus”, escrito por Bráulio Mantovani e dirigido por Fernando Meireles, para o Oscar de melhor roteiro adaptado, em 2004. Este não pode ser um fato considerado isolado, ou meramente motivo de comemoração; é um fato sem precedentes e que assina uma nova cultura procedimental criativa, ou a confirmação do que sempre se soube e a que pouco se atentou: roteiristas existem como profissionais de especificidade. Validar a Era dos Roteiristas é trazê-los parte integrante da História, de suas histórias e suas estórias (como analogia a *stories*). É, de certa forma, fazer com que assinem a independência das letras cinematograficamente elaboradas, sem tirar do diretor, de forma alguma, a primazia da sua autoria audiovisual. Ao contrário, é perceber que juntos compõem uma parceria indissociável. Uma parceria que mistura caminhos prováveis, devaneios, verossimilhanças, sintaxes, gramáticas e estruturas traçadas em letras pelo roteirista, com a tradução do imaginário das figuras, cores, fundos, ações, cenários, tempo e espaço corporificados pelo diretor. O ponto de chegada é uma obra audiovisual acabada, que contém o roteiro a ser vivenciado pelo espectador nas formas, oculta e cristalizada.

Claro que escrever ficção não é uma ciência objetiva. Nosso trabalho exige grandes doses de intuição e de coragem para o risco. Podemos sempre errar, mas jamais acertamos sem a disposição de saltar no vazio sem rede de segurança. [...] Para que ninguém pense que sou um defensor dos processos criativos irracionais e que buscam a ruptura de maneira desinformada, aqui vai um conselho: é preciso estudar os roteiros dos filmes que funcionam e entender por que eles funcionam. Compreender como os mestres da narrativa dão forma às histórias que contam é a

melhor maneira de educar a intuição e tirar dela o máximo proveito para se chegar ao “coração” da história. (MANTOVANI, Bráulio, 2008)¹⁶.

E é nesse sentido que temos organizado, enquanto grupo de pesquisa em linguagem audiovisual, os "Seminários Histórias de roteiristas" ¹⁷, realizados em 2009 e 2010, e com a próxima edição prevista para este ano. O evento, internacional, conta com a participação da comunidade acadêmica, profissionais do mercado audiovisual, e demais interessados nas reflexões acerca da prática e ensino de roteiro, suas técnicas, implicações políticas, estéticas e ideológicas, nas diversas modalidades audiovisuais. Cremos que assim estamos cumprindo com a função da pesquisa acadêmica funcional, ainda que de forma embrionária, se considerarmos o longo caminho a percorrer na instituição da aprendizagem e da prática do roteiro enquanto forma primordial de elaboração do audiovisual. E por que não dizer na construção de uma metodologia eficaz que colabore, não apenas com uma melhor forma de produção, mas com a valorização e reconhecimento deste profissional, roteirista. E, conseqüente e inevitavelmente, com o desenvolvimento de nossa indústria audiovisual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSOCIAÇÃO DOS ROTEIRISTAS, site: <http://www.artv.art.br/> (acesso, abr 2010)

AUTORES DE CINEMA. <http://www.autoresdecinema.com.br/observatorio.php> (acesso, janeiro 2010)

BERNADET, Jean-Claude (1981). Brasil em Tempo de Cinema. Ensaio Sobre o Cinema Brasileiro de 1958 a 1966.

CAHIERS DU CINÉMA (1985): L'Enjeu Scénario, Ed. d'Etoile, n^o.371/372.

BOTELHO JUNIOR, F.C.(1991) - Técnica e estética na imagem do novo cinema de São Paulo - Doutorado. São Paulo: USP/ECA.

CABRÉ, Maria Teresa – “Theories Terminology: their description, prescription and explanantion”: Terminology, 9:2 (2003) 163-200.

CANITTO, Newton e SARAIVA, Leandro (2010). Manual de Roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV. São Paulo: Conrad.

DAVINO, Gláucia (2000). Roteiro, elemento oculto no filme. Filme, a cristalização do roteiro. Tese-Doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo.

_____ (2010). “Roteiristas virando Histórias: trajetória brasileira do autor oculto”, in QUEIROZ, Adolpho et all (org) I Congresso de História da Mídia do Sudeste. Memória, Espaço e Mídia (Anais). SP: ALCAR/ Mackenzie. 451 – 463.

¹⁶ Trecho de entrevista concedida por Bráulio Mantovani, roteirista de Cidade de Deus, Tropa de Elite I e II, Vips, entre outros, ao projeto Histórias de Roteiristas.

¹⁷ os Seminários Histórias de roteiristas são desdobramentos do projeto Histórias de roteiristas, do grupo NAVI, liderado por Gláucia Eneida Davino. O projeto tem por objetivo investigar a profissão de roteirista no Brasil, mediante entrevistas pessoais com os principais escritores de roteiro do nosso cinema, em um processo contínuo de aprendizado, reflexão e validação da profissão no país.

_____ (2007). "Screenwriters & Roteiristas. Quem são esses personagens?". In: IV Jornada de Estudos Americanos, CD, São Paulo. IV Jornada de Estudos Americanos.

_____ (2009). "Novo Paradigma Do Cinema Nacional: Escritores De Cinema Assinam Seus Papeis" CIANTEC, Universidade de São Paulo.

_____ e BELLICIERI, Fernanda (orgs.) (2009). I Livro de Atas do Seminário Histórias de Roteiristas – Novo Paradigma do Audiovisual. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie. (Digital, DVD).

DEBS, Vânia (1989). Curta-metragem: a trajetória dos anos 80 – Doutorado. São Paulo: USP/ ECA.

DI MORETTI (2007), "Ser e Estar", in Blog Autores de cinema, <http://www.autoresdecinema.com.br/blog/?p=47> (acedido em 2010).

GALVÃO, Maria Rita (1975): Crônica do cinema paulistano. São Paulo, Ática.

GOMES, Paulo Emílio Salles (1980) - Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

GOSCIOLA, Vicente (2003). Roteiro para as novas mídias. 2 ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

KEMP, Philip (2011). Tudo sobre cinema. 1 ed. Rio de Janeiro: Editora Sextante.

MAMET, David. (2002) Sobre direção de cinema/ David Mamet, tradução de Paulo Reis. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

MANOVICH, Lev (2001). The language of new media. Cambridge: The MIT Press.

MARTINELLI, Sergio, LABAKI, Amir et all (2005). Vera Cruz. Imagens e Historia do Cinema Brasileiro. São Paulo, Abooks.

MELO, Luís Alberto Rocha (2004). "Estouro na praça: Alinor Azevedo, Alex Viany e a Comédia Musical Carioca", in Revista AV – Audiovisual, v. 2 n° 3, mai-ago, São Leopoldo, RS, UNISINOS. <http://www.revistaav.unisinos.br/> (acesso jan 2010).

MORAES, Julio Lucchesi (2011) "O Magnata de Valência: capitalistas, bicheiros e comerciantes do primeiro cinema no Brasil (1904 – 1921)": Seminários Acadêmicos: História Econômica Hermes & Clio, FEA – USP.. (acedido em maio 2011).

www.fea.usp.br/feaecon/media/fck/File/Serrador_HermesClio.pdf.

MORETTIN, Eduardo Victorio (2005). "Dimensões históricas do documentário brasileiro no período silencioso". in Rev. Bras. Hist. [online], vol.25, n.49.

MURRAY, Janet (2003). Hamlet no Holodeck: O futuro da narrativa no ciberespaço. Trad Elissa Khoury Daher, Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo: Unesp.

NAGIB, Lucia (2002) O cinema da retomada. São Paulo: Ed. 34

RAMOS, Fernão (1987) História do cinema brasileiro. São Paulo: Art Editora.

ROCHA, Glauber (2004) Revolução do Cinema Novo. Rio de Janeiro: Cosac Naify.

ROTEIRO DE CINEMA, site: <http://www.roteirodecinema.com.br> (acesso, mar 2010)

SCREENWRITERS - MANIFESTO 2009.

<http://wcos.wordpress.com/press/screenwriters-manifesto>. (acedido em 10/05/2011)

WORDPRESS, 2009. <http://wcos.wordpress.com/about/> (acedido em 10/05/2011).

WRITER´S GUILD OF AMERICA, site: www.wga.org (acesso, jan2010).

FILMOGRAFIA/ ENTREVISTAS

ANZUATEGUI, Sabina. Entrevista gravada em 2008 – DVD.

BERNADETT, Jean Claude. Entrevista gravada em 2008 –DVD.

DI SESSA, Romeu. Entrevista gravada em 2009 –HVD.

DIMORETTI. Entrevista gravada em 2008 –DVD

KOTSCHO, Carolina. Entrevista gravada em 2009 –HVD.

MANTOVANI, Bráulio. Entrevista gravada em 2009 –HVD.

REIS, Juliana. Entrevista gravada em 2009 –HVD.

REWALD, Rubens. Entrevista gravada em 2006 – DVD.