

Práticas de roteiro: conceitos revisitados

Patrícia Dourado
CIAC/UAlg e PUC-São Paulo, Brasil
Cecília Salles
PUC de São Paulo, Brasil
Mirian Tavares
CIAC/UAlg, Portugal

Abstract

In ABC of Reading, Ezra Pound recalls the importance of listening to poets to understand poetry and to observe pictures (rather than books about pictures) to understand art history. We'll talk about the screenplay. The premise is that used by Pound. To listen to screenwriters to understand poetry. To observe the screenplay to understand the history of cinematographic art. The study of the practice of different screenwriters of contemporary Brazilian cinema led us to review prevalent concepts in the bibliographies of this field. Among them, the concept of the screenplay itself. Other concepts revisited in this study are the concepts of narrative and spectator. The screenwriters whose practices contributed to this study are Anna Muylarte, Eliane Caffé, Karim Ainouz, Alê Abreu, Cao Guimarães and Leonardo Mouramateus. The analysis method consists of the mixed study of communicative practices and creative strategies, identified in the process records (screenplays, creation reports, and interviews), under the theoretical and methodological support of the Critical Theory of Creative Processes, as proposed by Cecília Almeida Salles. This research is also complemented by the concepts of continuity of mind, by Charles Sanders Peirce; of narrative as a creative process, by Paul Ricoeur.

Keywords: Screenplay, Brazilian Directors, Creation, Semiotics.

Introdução

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

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

Ao falar do cinema como um “processo imponderável”, na epígrafe que abre este texto, o cineasta Karim Ainouz nos faz lembrar da fragilidade/efemeridade do objeto do nosso estudo: o cinema em sua matéria viva. E do quanto o processo de fazer cinema é tão próximo do próprio processo de fazer cinema, talvez ambos “filhos do sonho”, como sintetiza Edgar Morin, em *O cinema e o homem imaginário*.

O estudo da narrativa cinematográfica sofreu diversas críticas e transformações, ao longo do

tempo, de diferentes linhas teóricas (Stam 2006: 274). Essas leituras tinham em comum a separação entre obra e processo poético e a permanente referência à linguagem verbal, fosse para afirmá-la ou negá-la. No entanto, não nos interessa nenhuma das duas atitudes. Escolhemos tomar os estudos de Cecília Salles, sobre os processos de criação, para pensar a própria narrativa a partir dos os diferentes modos de construção que ela alude no seu trabalho.

Quanto ao conceito de roteiro, retiramos da observação do trabalho dos roteiristas e dos relatos que produziram sobre a natureza do roteiro. Assim, percebemos o roteiro mais como uma ferramenta, ou como um guia/mapa da criação de uma narrativa, que como um objeto físico pré-concebido. Não nos limitamos por isso à forma verbal do roteiro ou a uma formatação/modelo adotado pela Indústria Cinematográfica.

Karim Ainouz disse, num encontro de roteiristas, promovido pelo CANNE em Pernambuco, intitulado *Narrativa audiovisual contemporânea* (2015), que um filme tem três roteiros: um pensado com letras antes das filmagens, um que se escreve na realidade do set e outro que se escreve, sem letras, no gesto da montagem. O pensamento presente nesta afirmação expõe a base do nosso trabalho: a narrativa e o roteiro vistos como construções.

Ressaltamos que o conceito de roteiro, e de narrativa, usado por nós, não está preso a uma etapa do filme, a uma determinada forma ou formatação nem a um modelo, assim como não está preso a um só domínio do cinema - ficcional, documental ou experimental. Primeiro porque vemos os domínios/gêneros do cinema mais como modos de indexação que como campos fechados, uma vez que a contaminação é natural entre os cineastas que compõem o *corpus* deste trabalho.

Escolhemos assim estudar seis roteiristas-diretores do cinema brasileiro contemporâneo e suas criações nos diferentes domínios – ficcional, documental, experimental, animação e híbrido – por via do mapeamento, análise e estudo relacional (visão geral/específico) dos esforços criativos desses roteiristas diante da ferramenta criativa do roteiro e do potencial gerador de narrativas do cinema. Compõem nosso *corpus* o estudo das práticas de roteiro de Anna Muylarte, Eliane Caffé, Karim Ainouz, Alê Abreu, Cao Guimarães e Leonardo Mouramateus.

A teoria crítica de processos de criação (Salles 2006, 2008, 2010) traz, além da contribuição teórica, também uma contribuição metodológica para a pesquisa, ao tomar os registros de processo em diferentes mídias como documentadores do processo

criativo e ofereceu um caminho material por onde penetrar cientificamente no universo da criação. O método se mostrou relevante para o estudo da narrativa no cinema por pensar a obra e o processo como um objeto só e assim aproximar-se das especificidades características de cada linguagem, sem deixar de considerar a contribuição das práticas singulares de cada artista.

Optamos por este caminho teórico-metodológico a fim de pensar o roteiro e a narrativa no cinema em sua potência, na diversidade das suas práticas, num movimento que não retirasse a narrativa do contexto comunicativo-cultural e criativo de que faz parte e que trabalhasse também sobre a continuidade desse processo nos espectadores, cada vez mais conhecedores das técnicas e dos códigos da linguagem do cinema, bem como das novas mídias e das suas constantes evoluções.

Eligemos por isso, como objeto principal desta investigação, as práticas de roteiro e de criação da narrativa, nesta visão que não separa obras, processos e recepção, cujo acesso se dá através da materialidade dos registros de processo (filmes, arquivos de roteiros, vídeos *making of*, livros, entrevistas, blogs próprios, relatos etc.) notadamente dos seis cineastas cujos processos são investigados aqui.

Também nos interessaram os registros de entrevistas feitas com os roteiristas em diversos projetos, festivais e programas, tais como *Conversas sobre uma ficção viva* (Encontro de Roteiristas Ficção Viva II, Curitiba); *Narrativas audiovisuais contemporâneas* (Fundação Joaquim Nabuco, Recife); *Novíssimo cinema brasileiro* (ECA-USP, São Paulo); *Encontros de cinema e Jogo de ideias* (Itaú Cultural, São Paulo); *Sala de cinema* (SescTV, São Paulo); *Revista do cinema brasileiro* (Canal Brasil); *Entrevistas com roteiristas* (Canal Story Touch, O2 Filmes, São Paulo); *Entrelinhas e Metrópolis* (TV Cultura), entre outros, disponíveis em arquivos dos canais de TV na internet e no YouTube. Materiais que trazem comentários dos roteiristas acerca dos seus processos criativos, dando exemplos de situações vividas, escolhas feitas, procedimentos e métodos de trabalho, história e contexto de produção brasileiro e muitos outros temas pertinentes à investigação.

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

A escolha dos seis cineastas deu-se não só pela necessária diversidade de domínios, estilos e contextos de produção que se procurava, mas também pela acessibilidade aos seus registros de processo, especialmente aos roteiros e relatos de roteiro, de onde partiu nossa investigação. No caminho, no entanto, o processo de criação de outros cineastas dialoga com os registros de processo dos cineastas do nosso *corpus*.

Diante deste *corpus*, nosso objetivo foi investigar as diferentes práticas de roteiro e de criação de narrativas empreendidas por esses cineastas e para isso guiamos-nos pelo seguinte questionamento: como a abordagem complexa de um *corpus* variado, num estudo que não separa obra, processo e recepção, pode contribuir com uma formação mais ampla no campo de estudos do roteiro e da narrativa no cinema?

O roteiro dos roteiristas

Há quem tome a frase “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” como proposta de um fazer cinema “sem roteiro”. Mas o que seria fazer cinema “sem roteiro”? O próprio Glauber Rocha, autor da frase, não só fazia roteiros, como trabalhava anos em diferentes tratamentos e versões de roteiro, reescrevendo-os antes, durante e depois das filmagens. O que também acontece aos diferentes roteiristas de que tratamos aqui. A ideia na cabeça como ímpeto e desejo de fazer é mais que necessária, em todas as cinematografias, em todas as artes, e enfatizada no cinema brasileiro como um modo de não se perder (um onde se agarrar) em meio aos labirintos dos processos de produção.

Jean-Claude Carrière, em *O roteiro evanescente* (2006), afirma o seguinte: “O roteiro é um instrumento, que é lido, anotado, dissecado – e descartado”. Diz ainda que “quando a filmagem termina, os roteiros geralmente acabam nas cestas de lixo do estúdio”. Apesar do inegável valor da obra, sendo o próprio Carrière um roteirista, não concordamos com estas afirmações, pois o autor aqui está a referir-se apenas a um dos aspectos do roteiro – a sua materialidade enquanto texto e não contempla tudo aquilo que, para nós, constitui-se como roteiro.

A observação da prática de alguns roteiristas nos coloca diante de diferentes compreensões acerca do que é o roteiro. A própria frase “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, de que falamos, já traz em si, ainda que minimamente, o roteiro do filme, ou parte dele, ao apontar para princípios direcionadores do filme que se deseja fazer: este, e não outro. O que seria um roteiro então?

Para nós o roteiro é visto como um conjunto de escolhas - a ideia de “não ter roteiro” já é um roteiro, pois aponta um caminho a seguir. Então, se estamos falando das escolhas do filme, o que distingue as escolhas do roteirista das escolhas, por exemplo, do fotógrafo, do diretor de arte, do designer de som? E mesmo do próprio diretor? De fato, são todos imaginadores de filmes: sonham os filmes em conjunto. O que pode diferenciá-los é a primazia do roteiro, pois é através das escolhas que são plasmadas nesta parte do processo que se decide “o que” se vai narrar. De que se tratará o filme. Durante a realização, estabelece-se um diálogo de cocriação entre toda a equipe e deste diálogo vai surgir o “como” contar que vai, muitas vezes, alterar o próprio roteiro inicial.

Talvez, exatamente por acompanhar essas primeiras escolhas, que mais tarde levarão a outras, é que a leitura de uma peça escrita de roteiro nos traga

o que diz Anna Muylaert sobre a versão publicada de *Durval Discos* (2002):

a leitura do roteiro traz ao leitor com precisão – às vezes até mais do que na tela – as intenções do autor, dos personagens, do drama. Pois se ver um filme é ilusão, é envolvimento, é poesia, ler um roteiro é como ver radiografia, o pulsar de um eletrocardiograma, é ver o que está por trás. (Muylaert 2003: 7).

Diante disso, optamos por fazer uma leitura do roteiro como ferramenta em construção, e não como formato ou modelo (embora essas leituras também sejam possíveis, em outros recortes e contextos). Buscamos as relações (os nós da rede dos processos), sem tomar o roteiro como um objeto isolado ou acabado, pronto para ser transformado em filme, mas como um objeto que se transforma junto com o filme e que passa a ser o filme também.

A teoria crítica de processos de criação determinou, em grande medida, o método de abordagem do roteiro como ferramenta em construção nesta pesquisa, diante da observação das diferentes práticas, sujeitos e processos de modo entrelaçado.

Em 1998, Cecília Salles lançou seu primeiro livro sobre processo de criação, *Gesto inacabado*. Quase vinte anos depois, outros livros e outras pesquisas vieram, mas a base para se perceber cada obra como um “gesto inacabado”, como um nó em meio a um processo, a que se somaria mais tarde o conceito de “redes da criação”, se mantém viva, alimentando esta e muitas outras pesquisas.

Além dos diálogos teóricos com a semiótica peirceana, a teoria crítica de processos de criação dialoga com as abordagens da complexidade e da cultura de Edgar Morin, no que se referem à proposta de olhar para o todo pela relação das partes e a respeito das brechas que os sujeitos encontram para escapar às sobredeterminações históricas e culturais, em estreita consonância com os estudos de Vincent Colapietro a respeito do self semiótico, que em sua interpretação da semiótica peirceana desenvolve uma visão do sujeito semiótico como seres históricos e encarnados, ao mesmo tempo “produtos, processos e fontes de semiose” (2014: 90).

Tomamos ainda emprestado, como base filosófica para compreender a narrativa, as teses de Paul Ricoeur, sobre o *Tempo e narrativa* que responde aos nossos anseios, de amplificar o sentido do roteiro como ferramenta narrativa e também pela afinidade com a visão processual da teoria crítica de processos de criação, que alimenta a compreensão de roteiro que empreendemos aqui.

Puxar fios

Em seu trabalho de criação por meio do recurso do desenho experimental, Alê Abreu diz “desenhar sem pensar”, como quem “puxa fios” em busca de uma história. Flávio de Campos, em seu livro sobre roteiro, usa uma imagem semelhante ao falar do trabalho do roteirista como que puxa fios de uma macarronada

confusa (a vida) para trançar estes fios como nas tranças da Dorothy, fios que ora se mostram e ora se escondem em um trançado rítmico.

Está aí também a distinção clássica da teoria da narrativa da escola formalista russa entre “fábula” e “trama” ou da escola estruturalista francesa entre “história” e “discurso”, que pouco mudam enquanto conceito, mas que acaba no caso da escola francesa por limitar a narrativa mais aos preceitos linguísticos. A fábula ou história seria a macarronada de fios entrecruzados aleatoriamente pela vida, a trama ou discurso seria as tranças da Dorothy, trançadas segundo escolhas sobre o que aparece e o que não aparece desses fios, são apenas imaginados pelo espectador.

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

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

O que o filósofo Paul Ricoeur propõe em sua teoria da narrativa é acrescentar a esse processo de transformação pela percepção a ideia de continuidade, que faz chegar ao espectador/leitor também como mais um sujeito do processo de criação da narrativa ao transformar a história por meio da sua percepção.

Seres enredados

Em sua visão do ser humano como um “ser enredado em histórias” (2010: 129), Paul Ricoeur oferece pensar a narrativa como um expediente ontológico e, por isso, não exclusivo da linguagem verbal, mas da própria natureza humana e de seus modos de perceber o mundo.

Paul Ricoeur imprime à narrativa a noção de processo, utilizando, para isso, a teoria do tempo de Santo Agostinho - o que nos aproxima da ideia de continuidade, também presente nos estudos de processo de criação que acolhemos aqui.

Além disso, Ricoeur não se limitar à dicotomia “dentro” e “fora” do texto, propõe-se a estudar a narrativa de um modo que inclui, a um só tempo, os processos de criação e de recepção, papéis estes que se alternam em diversos momentos da construção de narrativas, segundo ele, ao tomar o enredar-se como ação humana do próprio ser diante do tempo.

Em suma, o olhar de Ricoeur sobre a narrativa abrange os movimentos que vão da narrativa de ficção à narrativa historiográfica, ao somar os mundos de que partem estes dois movimentos, como um mundo comum entre criadores e público, o mundo da

“prefiguração”, ou “protohistória”, ou “história a espera de ser contada”, para usar termos do autor.

Tripo presente da narrativa

As teses de Paul Ricoeur sobre o tempo e a narrativa parte de dois grandes textos clássicos da filosofia, as *Confissões* de Santo Agostinho e a *Poética* de Aristóteles. Uma das questões curiosas sobre a escolha da teoria do tempo de Agostinho para tratar do estudo da criação de narrativas é que esta teoria surge, exatamente, da indagação sobre o tempo na criação do cosmos. Paul Ricoeur passa a usar a resposta de Agostinho para falar agora da criação de qualquer narrativa do mundo.

Agostinho propõe que cada partícula de tempo traz em si um tempo passado, um tempo presente e um tempo futuro, pois que um tempo unicamente presente não teria extensão nenhuma, já que todo instante de tempo, para existir, ou seja, para passar de um tempo a outro, precisa de extensão. Em sua ideia de dilatação do tempo, para que o próprio tempo possa existir, ele propõe a noção de um tripo presente.

Paul Ricoeur se apropria desta ideia de tripo presente e a conjuga à ideia de mimeses como criação, retirada da *Poética* de Aristóteles, propondo uma permanente reconfiguração da narrativa pelo tempo e pela experiência do sujeito diante da criação. E lembra: “O que importa é a maneira como a práxis cotidiana ordena um com relação ao outro o presente do futuro, o presente do passado e o presente do presente. Pois é essa articulação prática que constitui o mais elementar indutor de narrativa.” (p. 106).

Mediação de mundos

Paul Ricoeur elabora sua teoria da narrativa assentada na ideia de processo, no que nomeia de teoria da tripla *mimeses*. Um olhar para a narrativa enquanto mediação de mundos (2010: 123), que inclui também o antes e o depois da composição, escolhendo por isso o termo grego *mimeses* para falar da narrativa, que traz no sufixo *-isis* sua noção de processo. Como explica, “desde o começo, o termo *poiesis* imprime a marca de seu dinamismo a todos os conceitos da *Poética* e faz deles conceitos de operação” (2010: 86).

A teoria sobre a narrativa, elaborada por Ricoeur, juntamente com o conceito de criação de Cecília Salles, inspiraram a ideia de narrativa que desenvolvemos neste trabalho. Enxergamos a narrativa, e consequentemente, o roteiro, como algo a se desdobrar no tempo entre autores, obras e espectadores, sob o ponto de vista da continuidade e que reverbera na compreensão do roteiro como ferramenta de construção, conforme apontam os roteiristas estudados.

Roteiro encarnado

Durante muito tempo, o roteiro, tal como o vemos hoje nas exigências para captação de recursos no Brasil, não era uma realidade. Alguns pediam “argumento”, outros, “proposta de filme”. A ferramenta

do roteiro, com o tempo, tem tomado nova evidência nos contextos de produção do cinema brasileiro e junto tem-se percebido a necessidade de refletir mais sobre o que é essa ferramenta e as suas potencialidades.

Ao longo de sua existência, assistimos ao cinema brasileiro acumular diferentes técnicas, ora artesanais ora industriais, ora a junção delas, e em meio a isso encontramos as experimentações contemporâneas com o roteiro. Assim, o estudo do contexto brasileiro, associado a uma visão de processo e à observação de um recorte variado nos coloca em um lugar privilegiado diante da reflexão acerca do que é o roteiro.

O que chamamos de “roteiro encarnado” vem da concepção semiótica de Vicent Colapietro acerca do “sujeito encarnado”, que coloca o sujeito como parte dos processos semióticos, sendo este sujeito parte de um corpo individual, mas também histórico e culturalmente sobreterminado: “o sujeito, em nosso sentido do termo, é um ser profundamente dividido e culturalmente sobreterminado; e, além disso, um ser histórico e encarnado”. Sobre as marcas desse corpo que pertence, ao mesmo tempo, a um indivíduo e a um contexto, assim define:

Finalmente, somos seres encarnados. O sujeito humano não é um cogito sem corpo, mas um falante encarnado, não uma consciência insuperavelmente privada, casualmente atada a um corpo, mas uma consciência inescapavelmente expressiva, necessariamente incorporada em algum meio, antes de tudo, o perfeitamente maleável meio do organismo humano. (Colapietro 2014: 82).

Tomamos a mesma concepção para olhar para os nossos cineastas, seus processos, suas equipes e seus roteiros, chamando assim a nossa forma de olhar para esses roteiros como “roteiros encarnados”, roteiros que trazem o *imprinting* desses corpos criativos, que são ao mesmo tempo individuais e coletivos, no que Colapietro chama ainda de “sujeito como comunidade”, uma vez que traz em si, ao mesmo tempo, marcas de sua individualidade e da comunidade que habita em sua biologia, sua história, sua cultura e na paisagem com a qual dialogam.

O artista como elo

Além Abreu coloca o artista no campo da materialidade e do instrumento ao recorrer à metáfora da árvore de Paul Klee para dizer que “O artista não é nem a raiz, nem as flores. Ele é o tronco. Ele é só o meio de tirar algo de algum lugar e deixar florescer em outro. Então ele não é aquilo que ele fez. Ele é só um instrumento”.

Essa visão configura um outro modo de olhar para a ideia de “gênio” e de criatividade, que tem no sujeito um dos elementos da criação, mas não o único. Outro ponto que chama atenção na escolha de Abreu para definir seu trabalho é a ideia de elo, de conexão, e o fato de se referir a si mesmo, enquanto artista, como elo.

O cineasta Leonardo Mouramateus retoma de algum modo essa visão ao falar da sua necessidade de ouvir o mundo, de estabelecer conexões com o seu entorno, e aproveita para destacar o caráter

vivo desse elo, que também está em fricção com o mundo e que se transforma junto com ele: “Ouvir o mundo nada mais é que me deixar modificar. Meus ideais, meus pensamentos, em fricção com o que já existe. Imaginar um mundo possível e me deixar ser imaginado por ele”.

O “mundo” de que fala cada artista são na verdade vários mundos. E o mundo a ser ouvido é ao mesmo tempo de fora e de dentro, como destaca também Abreu: “Um dos papéis do artista é se ouvir, buscar dentro de si onde reverberam questões que vem de fora”.

Descobrir o processo

Acreditando que cada processo é um processo, Anna Muylaert, numa de suas aulas de roteiro na plataforma Navega, fala, na primeira aula, intitulada “Advertência”, que, por mais que existam alguns passos que podem ser seguidos, cada filme é também a possibilidade de descobrir novos processos:

Você tem esse conhecimento que você traz do outro projeto, mas se você não inventar de novo um processo para o projeto que você está trabalhando agora, provavelmente ele vai ser pior que o anterior. Então, existem alguns passos fixos, dos quais eu vou poder falar, que é o que eu chamo de um conhecimento acumulado, mas o principal é a disposição de descobrir qual o processo a cada vez, porque o processo de ontem não vai servir cem por cento para o processo de hoje. (Muylaert 2019)

São relatos como esses diante da prática de roteiro que nos levam a questionar alguns modos canônicos de ensino de roteiro, baseados no olhar para as obras prontas ou numa prática idealizada do trabalho do roteirista.

Não procuramos com isso negar outros modos de organização, hierarquização ou criação no cinema, mas sim, destacar a diversidade de práticas com que são feitos os diversos cinemas do mundo e, com isso, as diferentes práticas de roteiro existentes, sendo o cinema brasileiro um território rico em diversidade de práticas de cinema, em diferentes gêneros e contextos de produção, e não menos importantes de serem estudadas, relatadas e comentadas e de serem em sua diversidade assuntos de livros de roteiro também.

Percebemos nos cineastas estudados o roteiro como um tecido a se cruzar ao próprio tecido do filme, colocando ambos, filme e roteiro, em rota de construção, com especificidades próprias dos contextos de produção de cada filme e das escolhas que vão se desenhando em vista do projeto poético de cada cineasta.

O roteiro tomado enquanto construção se apresenta como um modo de olhar para as práticas de roteiro de maneira menos determinista, e para o roteiro em si de maneira menos modelar, indo além das discussões de “filme com roteiro” e “filme sem roteiro”.

Apropriações do roteiro

Mesmo quando escrito inicialmente por um ou mais roteiristas, o roteiro será fatalmente apropriado

por cada um que trabalhar nesse filme, será consolo e inspiração de um grupo: de todos os filmes que poderíamos fazer vamos começar por aqui, queria tanto ver este roteiro na tela... e assim seguem os desejos do roteirista se misturando aos desejos de todos que irão trabalhar na realização do filme. E há por isso muitas formas de olhar para esse roteiro. Do ponto de vista de quem escreve, do ponto de vista de quem lê, do ponto de vista de quem orça, do ponto de vista de quem interpreta e decupa para virar som, figurino, objetos de cena, espaço, cor, luzes, corpos, dramaturgia e poesia. Os roteiros são sempre um *vir a ser*, por serem matérias mutantes, ímpetus criadores em transformação, nascidos exatamente para isso, como um plano, um guia, um roteiro - feito para mudar.

Expansão do roteiro

Ao observar o processo de roteiristas-diretores, percebemos que o roteiro é visto como um caminho de tendência falível (como são os rumos dos processos criativos), em que as transformações não se dão apenas pela tradução dos materiais – por exemplo, do texto escrito para o audiovisual – mas também pelas descobertas que se revelam ao longo do caminho, exatamente pela abertura que se coloca diante da natureza norteadora do roteiro. Nesse contexto, o olhar do roteiro é atravessado pelos olhares da direção e da montagem, chegando o cineasta Karim Aïnouz a formular a seguinte hipótese sobre a expansão do roteiro ao longo do processo de criação do filme:

Eu acho que tem três roteiros num filme. Tem um roteiro na hora que você começa a pensar na ideia, que você escreve, com letras, e tem frases, e tem cabeçalhos de cenas, diálogo ou não e tal. Ai tem um outro roteiro que é quando você começa a filmar, que acho que é um outro momento ali, acho que um outro roteiro se coloca mesmo para quem está fazendo o filme. Ai tem um terceiro momento que eu também chamaria de roteiro que é a montagem, que para mim é escrever sem ser com palavras (Karim 2015).

Vendo assim, o roteiro, além de não se limitar apenas à forma verbal, também não se limita só ao momento da pré-filmagem. O cineasta Cao Guimarães relaciona o roteiro ao seu processo de criação da seguinte maneira: “os filmes que eu faço são muito mais processos do fazer, do que uma elaboração anterior de um roteiro, de uma ideia. Muitas vezes é o caminhar no mundo, o transitar pelo mundo que é, digamos, o processo básico” (Guimarães 2011). E, por ver o próprio filme já como um processo, diz preferir escrever o roteiro na montagem, por não gostar da ideia de tentar prever o que vai acontecer, afirmando assim que “é na montagem que você realmente escreve um filme, é onde você organiza aquele caos da filmagem” (Guimarães 2013).

Sobre essa relação da montagem com o roteiro e o contexto de criação dos roteiristas-diretores, Anna Muylaert sintetiza ainda: “A montagem, na minha opinião, (...) é a hora que eu sou roteirista e diretora ao mesmo tempo” (Muylaert 2013).

Outro roteirista, hoje também diretor, Hilton Lacerda conta que sempre gostou de acompanhar o ensaio dos atores e de reescrever cenas com base no que via nesses ensaios, como também acompanhar os processos de montagem (Lacerda 2017), uma vez que normalmente tinha essa liberdade com os diretores com quem trabalhava. De tanto acompanhar esses processos e a pensar o roteiro em todos eles, Lacerda conta que quando foi dirigir seu primeiro filme tinha a sensação de já ter dirigido antes: “como roteirista, de certa forma, a gente acha que é diretor. “Quando a gente acaba um roteiro, a gente acha que escreveu um filme” (Lacerda 2016).

Neste tópico, falamos sobre os roteiros encarnados, uma abordagem para os roteiros do ponto de vista das práticas dos roteiristas. Comentamos sobre o roteiro enquanto campo de escolhas e princípios direcionadores de um filme, como uma mapa de possibilidades ou plano de voo. Vimos também sobre a importância de descobrir novos processos a cada projeto, as apropriações do roteiro por toda a equipe do filme e o olhar para o roteiro ao longo do próprio processo de criação dos filmes, a não se limitar apenas ao antes das filmagens, mas atravessando também o durante e o depois.

No tópico seguinte, falaremos sobre uma das práticas mais recorrentes entre os roteiristas estudados e que é uma das principais questões apontadas por esta pesquisa: o uso do roteiro como ferramenta de experimentação.

Roteiro e experimentação

Das muitas formas de planejar um filme, o roteiro é uma delas. Nem sempre, mas muitas vezes, uma das primeiras. Antes de existir em filme, o filme existe em roteiro, por mais simples que seja esse roteiro. Um lugar de filme imaginado. O “sonho do filme” como na fala de Carrière (2011). Por que sonhar o filme? Por que pensar roteiros? Cada cineasta carrega suas respostas.

Muitas vezes associado à urgência de controle daqueles que financiam os filmes, o roteiro é uma peça de produção, mas não só. Esse lugar de imaginar o filme é muitas vezes também o lugar de experimentar o filme, não apenas para bem da criatividade (todo processo criativo está intimamente relacionado a contextos de experimentação), mas para bem, também, da própria produção. Não apenas para ajudar a orçar o filme (quanto custa realizar esse roteiro?), mas para imaginar tudo o que se poderia usar para fazer o filme, experimentar e escolher, sem precisar lançar mão de produzir um a cada um dos universos imaginados. Eles são pensados antes, sem o calor do set. Mas também, muitas vezes, depois, com o calor do set e, também, com o calor da montagem.

Fazer roteiros antes das filmagens não significa dizer que eles acabam ali, que encerram sua função, como na ideia de Jean Claude Carrière ao falar dos roteiros que terminam nas latas de lixo dos estúdios depois das filmagens (2006: 132).

Dentro da argumentação de Carrière, a ideia dos roteiros nas latas de lixo é muito eficiente, pois

interessa a ele ajudar os escritores a se desapegarem do filme escrito. E isso é muito valioso. Outro modo de ver isso é pensar também que esse roteiro pode ser sempre modificado, repensado, reexperimentado, com recursos escritos ou não. Como acontece por exemplo aos cineastas de que tratamos aqui.

No contexto da experimentação contemporânea e da teoria crítica de processos de criação, que compartilham da mesma vontade de diluição de fronteiras e quebra de paradigmas, estudar as práticas de roteiro no cinema brasileiro contemporâneo é estar permanentemente a ir e a voltar sobre diferentes desejos de experimentação.

Desde a vontade de usar a câmera como uma caneta a escrever com ela sobre a realidade filmada, desde o desejo de encontrar o filme por meio do desenho experimental, desde a vontade de se perder nos processos de pesquisa e viagem até não saber mais onde é filme e onde é viagem, desde a vontade de cocriar o roteiro com os atores no calor do set, desde usar o roteiro como mapa para não se perder diante dos processos desejados de experimentação, desde a escrita do roteiro no gesto da montagem, até o atravessamento de diferentes etapas de produção e de diferentes filmes que continuam um no outro e em quem assiste, todo processo de roteirização guarda em si em grande medida a prática da experimentação.

Não acreditamos que essa seja uma exclusividade do cinema brasileiro, mas que determinadas especificidades do nosso contexto de produção não só permitem como promovem a dilatação da compreensão do roteiro como uma peça escrita antes, durante e depois das filmagens, utilizando o roteiro, ao longo desse processo, entre outras coisas, como ferramenta de testagem e experimentação. Nos relatos dos roteiristas estudados, foi inclusive recorrente a relação entre a presença do roteiro, quanto mais pensado e discutido, à liberdade de experimentação e à abertura para a improvisação, o diálogo com a equipe e à incorporação do acaso e do entorno.

Mapa de possibilidades

Os roteiristas estudados por diversas vezes se referiram aos roteiros como ferramentas direcionadoras da criação e, ao mesmo tempo e por isso mesmo, também como horizontes de libertação, nortes para onde olhar sem se perder em meio ao processo denso e complexo da criação no cinema, a se dar principalmente entre sujeitos, funcionando o roteiro, para o cineasta e sua equipe, como um lugar de imaginar filmes, uma espécie de mapa/guia da criação.

O cineasta Karim Aïnouz fala também do roteiro como um “mapa de possibilidades – ele exclui algumas e eleger outras” (2013). No campo das possibilidades infinitas, os roteiros trazem escolhas e apontam tendências em meio a um processo. O roteiro é o que, independentemente de sua forma ou formatação, traz escolhas do que filmar, um filme em estado de imaginação. Concentramo-nos por isso mais nas funções do roteiro, do que em seus formatos. E, entre estas funções, está a de se oferecer como mapa de possibilidades de criação aos realizadores do filme.

Plano de voo

É do filósofo Vincent Colapietro (1996), a afirmação de que “Não seria ir muito longe dizer que, da mesma forma que certas espécies de animais apresentam instintos para voo físico, nossa espécie apresenta instinto para o voo imaginativo”. Colapietro é um dos principais estudiosos do sujeito na perspectiva da semiótica peirceana e um dos principais interlocutores da teoria crítica de processos de criação, como comentamos no início do capítulo.

Esse modo de comparar o “voo imaginativo”, para a nossa espécie, ao “voo físico”, natural a outras espécies, muito me lembra sobre a própria ação de criar do cinema e de imaginar filmes por meio da ferramenta do roteiro, ao comparar o cinema a um voo (um voo imaginativo) e o roteiro a um plano de voo.

Este modo de comparação do roteiro a um plano de voo é recorrente entre os roteiristas estudados como um modo de apontar para a delicadeza da realidade de planejar algo que deve ter em sua natureza também a liberdade e a imprevisibilidade inerentes a um voo.

Ferramenta de libertação

Alguns cineastas apontam para o roteiro também como uma ferramenta de libertação. Karim Ainouz, entusiasta da liberdade de repensar o roteiro na realidade do *set*, naquilo a que chama em diversas ocasiões de “manter o processo vivo”, afirmou por exemplo no livro das conferências do Ficção Viva II, em 2013, que ter um roteiro é exatamente o que o faz mais livre para experimentar no *set* e acolher melhor os acasos e as improvisações (2013: 50).

A cineasta Eliane Caffé, no texto de abertura da versão publicada do roteiro de *Narradores de Javé*, conta o quanto o roteiro foi fundamental para que ela e a equipe não se perdessem “frente à realidade sempre mais rica e também mais dispersiva” que encontraram no município de Gameleira da Lapa, povoado onde o filme foi rodado, entre atores e não atores, uma história construída com base em uma pesquisa de imersão. Eliane Caffé sintetiza a seguir um pouco as motivações dessas escolhas de processo de que falamos aqui:

Luís Alberto Abreu, meu parceiro desde *Kenoma*, incentivou-me a um processo de criação muito diferente do que conhecia, ou seja, construir o roteiro apenas ao ‘redor de uma mesa’. Ao invés disso, esboçamos um argumento e partimos para a pesquisa de campo, para o convívio corpo a corpo com pessoas e situações que pudessem oferecer um repertório de imagens vivo, rico e espontâneo. Assim, partimos para três expedições que fizemos pelo interior de Minas e da Bahia para colher histórias reais ou fabulosas contadas por pessoas comuns e originárias das regiões mais afastadas ou marginais. No final deste processo, tínhamos um roteiro bastante amarrado, mas ainda com o objetivo de poder incorporar as improvisações e outras situações inesperadas que surgiriam na etapa de filmagem. Neste sentido, o roteiro foi fundamental para que não nos perdêssemos frente à realidade sempre mais rica e também mais dispersiva que encontramos em Gameleira da Lapa. (Caffé e Abreu 2004: 5-6)

Em contextos como os de Eliane Caffé e Karim Ainouz, diferentemente de pensar o roteiro como uma peça “engessadora”, eles falam do roteiro como uma peça “libertadora”, como um plano para alcançar maiores voos.

Abertura para a improvisação

O roteiro pensado especialmente nas interações com os outros sujeitos envolvidos na criação, muitas vezes tem essas interações como potencializadoras de eferescências criativas. É o caso da cineasta Anna Muylaert, que fala de uma virada no seu cinema com o advento do digital, por não limitar mais o tempo de filmagem ao número de rolos, podendo assim experimentar mais com as câmeras ligadas, inclusive improvisações de roteiro e ensaios que passaram a incorporar os filmes.

No contexto do cinema brasileiro contemporâneo, isso se dá em busca, entre outras coisas, de algo a que a pesquisadora Walmeri Ribeiro chamou de “estética da espontaneidade” ao estudar o ator no contexto do cinema brasileiro contemporâneo (Ribeiro 2014). A procura por um cinema com menos marcas de sua feitura, em que o ator e o personagem, a rua e o *set*, o cotidiano e o ficcionalizado possam cada vez mais a serem vistos como um só. No entanto, a cineasta Anna Muylaert lembra que, apesar disso, dessa abertura para a improvisação, a improvisação em seus filmes ocorre “seguinto o objetivo da cena, que raramente muda” (2015).

Cocriação com os atores

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

Mesmo sendo adepta de roteiros milimetricamente pensados em sua estrutura e função de cena, calculados e minutados sob a contagem de nove sequências por longa-metragem, distribuídas entre duas sequências de sete cenas no primeiro ato, cinco sequências de sete cenas no segundo ato e duas sequências de cinco cenas no terceiro ato, com uma limitação aproximada de dois minutos por cena, sob a técnica do *sequence approach*, ela explica que, no entanto, no momento da filmagem, como forma de reavivar o processo, ela pede para que o ator esqueça o roteiro:

Eu tenho muito clara a função de cada cena. Eu sou muito rigorosa e científica, faço gráficos e tal. Esta cena serve para isso. Então, quando eu vou filmar, eu chamo o ator e falo “meu amigo, esquece o que está escrito”, vamos repensar. Eu falei que era para ir para a direita, mas o que que você acha? Ah, não estou achando bom, vamos para a esquerda. E eu incentivo fortemente que tudo seja mudado na hora

de filmar. Porque eu acho que assim o ator se vê vivo, e você consegue um tipo de resultado muito mais vibrante. Agora, se você olhar o roteiro e o filme, apesar de eu ter dado tanta liberdade, eles são muito parecidos, porque a função da cena não muda. (Muylaert 2015)

Manter o processo vivo

Em busca de manter o processo vivo, além das aberturas para a improvisação de que falamos anteriormente, há também a escolha por locações fora de estúdio e a absorção do entorno, mesmo que seja uma chuva que, se cair, como conta Anna Muylaert, ela acolhe: “Meus filmes têm muita chuva, toda chuva natural” (2015).

Anna Muylaert conta que é exatamente esta a instrução que dá aos atores sobre acolher os acasos e não se aprisionar ao roteiro para manter o processo vivo: “Eu sempre falo para os atores: se cair um elefante, segue, não pára, não existe erro, vamos absorver tudo, porque quanto mais vida, mais vida o filme tem” (idem).

Mesmo com o roteiro escrito, alguns roteiristas-diretores optam, como vimos no caso de Muylaert, por pedirem aos atores para esquecerem temporariamente o roteiro. Outros, por exemplo, preferem não entregar o roteiro de antemão aos atores, que passam a agir, sem roteiro, com referência apenas no entorno imediato, no seu conhecimento de mundo e na relação com o diretor ou diretora e com quem estiver em cena com ele.

Esta foi a escolha inicial de Karim Ainouz para o processo de “O céu de Suely” (2006), em que a equipe morou em Iguatu por dois meses, ensaiando e criando universos afetivos para o filme e para os personagens, sem o roteiro completo nas mãos. Também foi a opção de Eliane Caffé em muitos de seus filmes, por exemplo em “Narradores de Javé” (2003), como ela mesma conta: “Eles não tinham um texto para seguir, eles tinham a situação. E aí, a partir da situação que eu dava para eles, eles criavam. Isso foi um estímulo muito grande entre atores e não atores” (Caffé, 2003).

A cineasta explica que este recurso, que fazia o entorno ser a matéria-prima da ação mais do que o roteiro escrito, foi riquíssimo para o desenvolvimento das cenas que aconteciam entre atores e não atores, que passaram a ter um no outro seus pontos de referência no mundo, na ausência do contato com o roteiro naquele momento: “Os não atores se contaminavam pela força dos atores, que quando entravam em cena tinham aquela verdade, aquela energia, e eles devolviam; e eles devolviam com tanta espontaneidade que isso também contaminava o trabalho dos atores”.

Procedimentos como este contribuem para as intenções dos cineastas ao buscarem pela abertura para a improvisação, para o acaso e para a experimentação como forma de manter o processo vivo. Karim Ainouz resume a seguir a relação entre a escrita do roteiro e a busca pela abertura para a improvisação e destaca a importância de não filmar apenas para cumprir um roteiro:

Essa coisa do processo vivo foi realmente ter o roteiro, claro, ninguém aqui é bobo. Ele era sempre uma base, de manhã eu lia e tal, mas eu acho que era muito importante deixar vivo o que os atores traziam para o momento da cena. Então essa coisa do “desengessar” foi uma coisa que eu aprendi [...] Não vá filmar para cumprir o seu roteiro. Vá filmar para descobrir o seu roteiro, o que você escreveu e o que você imaginou, e esteja aberto a pensar que pode ser que o que você escreveu, o que o ator propõe naquele momento, às vezes um objeto que está na cena, e que você não pensou, transforma a cena completamente. E manter isso sempre até o fim, como eu falei, a coisa da montagem também. Quando eu entro na montagem, eu prefiro nem ficar lendo o roteiro de novo. Eu nem leio o roteiro depois na montagem, porque eu acho que é aquilo, a montagem é sobre uma outra matéria, que é a matéria que foi filmada. [...] Eu acho que tem que ser sempre um processo vivo, em carne viva. (Ainouz 2020).

Desenho experimental

Alê Abreu traz para a nossa discussão a experiência de um fazer roteiro quase sem escrever palavra, tendo por base de sustentação do pensamento de roteiro, ao imaginar e estruturar o filme e suas camadas, pelo uso do procedimento que chama de “desenho experimental”.

Abreu conta que, em “O menino e o mundo” (2013), primeiro encontrou o Menino, desenhado em antigos cadernos de estudo para um outro projeto que não foi finalizado, um animado doc sobre a América Latina. A imagem desse menino não saía da sua cabeça e ele se pôs a perguntar de onde ele vinha e a imaginar mundos para ele: “Eu só tinha o menino. Eu não tinha mais nada”.

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

Abreu conta que a busca pelo desenho experimental - ou “desenhar sem pensar”, como também chama - foi um importante recurso para quando ele só tinha o desenho do menino em um caderno e o desejo de contar uma história a partir dele - ou de buscar por uma história, “puxar fios”, expressão que ele mesmo usa. Sobre este recurso, como um exercício de busca ou descoberta, ele explica: “Eu ia desenhando e, depois, eu tentava entender o que eram aqueles desenhos, era o contrário”.

Eu não acredito muito em filme que nasce pronto em um roteiro. Acho que é acreditar demais na intermediação das palavras. Eu acho que tem muito para se encontrar além das palavras. Há um universo muito grande, porque eu vivi isso muito fortemente em “O Menino e o Mundo”. Aí o filme me mostrou que o processo acima de tudo é que faz a obra. (Abreu 2013)

Escrever com a câmera

Cao Guimaraes destaca o desejo de usar a câmera como uma caneta: “como o escritor que pega uma caneta e sai por aí, sentindo o mundo, a realidade, transformando aquilo em poema, conto ou romance”. E continua: “O cinema tem também essa possibilidade. A câmera cada vez mais se torna uma caneta, uma coisa que anda com você e vai construindo histórias”.

O processo para ele acontece principalmente no embate com a realidade, em um encontro que ele propõe com o cotidiano, seja de um eremita, como em *A alma do osso* (2004), ou um andarilho de estrada, como em *Andarilho* (2007), ou pessoas a trocarem de casas entre si por um dia e a registrarem elas mesmas o dia na casa do outro em suas câmeras, como em *Rua de mão dupla* (2002).

Leonardo Mouramateus aponta para uma necessidade semelhante a esta de Guimaraes, quanto a alimentar-se dos embates que estão à volta para avançar com a criação de seus filmes, e conta o seguinte:

Eu só consigo trabalhar a partir de coisas que sinto, vejo, toco, que conheço, ou que tenho curiosidade de conhecer mais. Não imagino filmes a partir de idéias, as idéias surgem da combinação e recombinação de coisas que já existem, coisas que existem antes ou enquanto o filme é feito. Para mim a recombinação entre essas coisas concretas é o que eu chamo de “idéia”. Daí que desde o instante inicial esta disponibilidade/curiosidade em ouvir o mundo é que me faz vontade de fazer filmes. Não digo com isso que a coisa é “documental”. Esse processo só é possível porque ficcionalizo tudo que está ao meu redor. (Mouramateus 2020)

O cineasta Cao Guimaraes comenta sua escolha por diluir o roteiro principalmente entre os momentos da filmagem e da montagem motivado pela dificuldade que diz ter com a palavra como ponto de partida para os seus filmes e coloca nisso o motivo de preferir não trabalhar com o roteiro escrito previamente: “Tenho dificuldade de lidar com roteiro porque é palavra. Não consigo imaginar um filme, gosto de me embrenhar na realidade do processo filmico. Começo a escrever um roteiro, vai virando literatura, e não é literatura; o roteiro é um guia”.

Quando, para efeito de captação de recurso, ele precisa escrever algo para o filme, define da seguinte maneira o que faz: “Para convencer o diabo da banca, você tem que criar, tem que escrever alguma coisa. Então, é uma elucubração conceitual e ficcional interessantes, um exercício. Mas é chato porque tem um formato, tem que ser claro. Não é literatura, mas quase. Não tenho a menor paciência, prefiro sair, filmar e fazer um filme”. E lembra por isso que para ele “o momento da ficção é justamente ao escrever o projeto. Eu exerço a ficção no projeto”.

Essa dificuldade vem, segundo ele, do seu anseio por filmar, por estar em ação com a câmera e pensar a criação e o roteiro no embate intuitivo com a realidade filmada. Ele conta que passou por isso inclusive em seu filme de ficção *Ex-isto* (2010), uma adaptação do

livro *Catatau* de Paulo Leminski: “Agora, eu fiz essa adaptação do Catatau com o ator João Miguel fazendo o papel do René Descartes, que é um filósofo que o Leminski imagina vindo para o Brasil com o holandês Maurício de Nassau”.

Ele conta da dificuldade do ator de saber o que fazer se não havia um roteiro escrito: “O João Miguel falou: “Pô! O que eu vou fazer? Não tem roteiro”. Eu disse: “João, relaxa. O que você é? Um filósofo. O que um filósofo faz? Pensa. Você só precisa pensar; eu vou filmar o seu pensamento, vou filmar você pensando”. Guimaraes continua e sintetiza o porquê de escolher, também para a ficção, este modo de trabalho: “Esse processo de filmagem é muito importante para mim. A minha narrativa, ou a escritura do filme, nasce no processo de filmagem”.

A escrita do cinema

Em “Da criação ao roteiro”, um dos livros clássicos brasileiros a falar sobre roteiro, o teórico e também roteirista Doc Comparato define, para fins didáticos, já nas primeiras páginas, o que é roteiro e acaba por limitá-lo à forma verbal escrita: “Existem diferentes formas de definir um roteiro. Uma, simples e direta, seria: como a forma escrita de qualquer projeto audiovisual.” (Comparato, 18).

Mas ao falar da prática do roteirista, ou seja, do “roteiro encarnado” como chamamos aqui, o mesmo Comparato, destaca que

O campo de trabalho de um roteirista é cada vez mais amplo. Na realidade, um chefe de família que mostra suas fitas gravadas em vídeo e narra como foram suas férias está fazendo o papel de roteirista. (Comparato 2000, 20)

Este papel do roteirista é o que mais nos interessa. É saber que este mesmo sujeito circula ora pela criação ora pela recepção dos filmes, puxando os fios da história, fazendo existir o filme pelos recursos de que dispõe, para além das palavras.

Como estamos a falar de cinema, vale o que diz Carrière: “Escrever um roteiro é muito mais do que escrever. Em todo caso, é escrever de outro modo” (p. 12). E exemplifica alguns dos tantos modos de escrever filmes:

com olhares e silêncios, com movimentos e imobilidades, com conjuntos incrivelmente complexos de imagens e de sons que podem estabelecer mil relações entre si, que podem surpreender a inteligência ou atingir o inconsciente, que se superpõem, que se entrelaçam, que às vezes até se repelem, que fazem surgir coisas invisíveis, que provocam a alucinação de alguns, e se relacionam de toda forma por essa atividade notável, específica do cinema, única na história da expressão, chamada montagem. Isto é para dizer, de passagem, que um roteirista deve ter noções de montagem tão precisas quanto for possível. (Carrière e Bonitzer 1996, 12-13)

Por isso para nós é tão importante considerar também os processos que desafiam a compreensão

pelo senso comum sobre o que é roteiro. E a história do cinema brasileiro e mundial está repleta deles.

Roteiro como rota

Em cada língua o uso do termo roteiro aponta para uma função diversa e nenhuma menos interessante. No inglês, o termo *script*, de *manuscript*, acena para a ideia de esboço e primeira escrita. A forma norte americana mais usada, *screenplay*, destaca a tela como o local para onde se dirige essa escrita, mas soma a ela o olhar do jogo do teatro, o lugar da troca, do *play*. O *scenário* do francês destaca o caráter de encenação e criação de tudo que o *scénariste* está a fazer. O *guion* espanhol e o guião português trazem esse lugar de guia e norte que tanto enfatizamos aqui.

O termo brasileiro *roteiro* traz a ideia de rota, de caminho, de viagem, que os roteiristas aqui estudados parecem empreender, enquanto constroem seus filmes, antes deles e junto a eles.

O roteiro “pronto para filmar”

Além de todos os contextos de experimentação que observamos, é importante destacar também os contextos que a busca pela experimentação se faz como um fôlego artístico, um modo de colocar a cabeça para fora da água, respirar e voltar com fôlego renovado para seguir com o mergulho. Os processo vivos que comentamos aqui são também frutos das buscas dos artistas diante das especificidades dos seus contextos, e com os procedimentos de experimentação não é diferente.

Ao ser perguntado como fazia para saber quando um roteiro estava pronto para ser filmado, enquanto comentava sobre o trabalho de realização de *Madame Satã* (2002), seu primeiro longa-metragem, que passou quase oito anos a ser escrito sem saber se teria financiamento para ser filmado ou não, o cineasta Karim Ainouz respondeu:

Eu acho que eu nunca tive essa escolha. Eu acho que essa é uma escolha do “primeiro mundo”, da indústria americana: você desenvolve, aí depois você financia, aí depois você vai filmar. Assim você desenvolve e financia quando o roteiro está “maduro”. Eu acho que a gente é de outra cultura. Não acho que essa cultura é ruim. Acho que está tudo certo, é um processo. Mas no meu caso especificamente eu nunca comecei a filmar achando que o roteiro estava pronto, que o roteiro estava bom. Eu sempre comecei a filmar achando que eu podia ter um pouco mais de tempo de roteiro. Então eu nunca tive essa sensação. E talvez isso seja muito bom. (Ainouz 2020).

Cada contexto de produção marca as práticas dos seus cineastas, assim como estes cineastas e suas equipes também elaboram meios próprios de fazer o cinema que desejam diante dos recursos de que dispõem. O roteiro que vemos aqui, aberto para a experimentação e que se agarra ao próprio processo do filme, é também um roteiro que se desenha entre a estética e a necessidade para se fazer existir com a força que tem.

O que não significa dizer que estes contexto também não sejam espaços profícuos de observação estética para o intercâmbio entre as práticas de diferentes contextos, dos mais artesanais aos mais industriais.

Conclusão

Comentamos aqui diferentes práticas que incorporam o caráter de experimentação do roteiro. A isso corresponde pensar tanto os roteiros que precedem da forma verbal escrita; que se fazem pelo desenho experimental; pelo embate diante do objeto filmado; pela pesquisa; pelo apuro matemático de uma sequência rítmica; pelo “esquecimento” do roteiro escrito anteriormente, para pensar um outro na efervescência do set; pela escrita no gesto da montagem diante do material já colhido e outras mais, entre as tantas formas de pensar o roteiro que a experiência de ouvir os cineastas estudados aqui nos revela.

Narrativa como processo

Numa conversa com o cineasta Leonardo Mouramateus, sobre a narrativa no cinema, ao comentar sobre a classificação de cinema “não narrativo” adotada por alguns teóricos do e também por alguns cineastas, ele me respondeu o seguinte:

Uma pedra tem tanta narratividade quanto o cinema. E eu acho isso fantástico, porque de fato [uma pedra] é algo que a gente pode desdobrar em várias histórias [...] E eu acho que são por esses momentos que contém todas as histórias do mundo e nenhuma história do mundo que eu faço filmes. (Mouramateus 2020)

O olhar de Mouramateus para a narrativa como algo que está em qualquer lugar e que traz a ideia de desdobramento de histórias aponta para a ideia de continuidade dessas histórias, que está no cerne dos estudos que nos levaram ao conceito de narrativa como processo que empreendemos aqui e que têm por base os estudos de Cecília Salles acerca do processo de criação como um movimento contínuo e em rede, a atravessar autores, obras e espectadores, e os estudos de Paul Ricoeur sobre o tempo e a narrativa.

O cinema está inserido na tradição narrativa, não apenas porque o próprio ser humano está inscrito nessa tradição, mas porque o cinema, como arte e linguagem que se desdobra no tempo, tem a narrativa como matéria-prima, não apenas dos artistas, mas dos espectadores também. E o cinema poema de Pasolini, Glauber, Tarkovski? Quem disse que poema e narrativa são auto excludentes? Coabitam. Então, quando falamos de cinema aqui, estamos falando de uma arte inscrita na tradição narrativa. E não usamos o termo “tradição” para falar apenas de um tipo de narrativa; mas sim para falar de toda a potencialidade de narrativas que criamos em nosso imaginário, tanto ao fazer como ao assistir filmes, e os diferentes jogos que essas composições podem propor.

Bibliografia

Ainouz, Karim. 2013. "Roteiro: um mapa de voo". In Munhoz, Marcelo e Urban, Rafael. *Conversas sobre uma ficção viva*. Curitiba: Imagens da terra.

Caffé, Eliane e Abreu, Luiz. 2004. *Narradores de Javé*. (roteiro). Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial.

Carriere, Jean-Claude e Bonitzer, Pascal. 1996. *Prática do roteiro cinematográfico*. São Paulo: JSN Editora.

Carrière, Jena-Claude. 2006. "O roteiro evanescente" In Xavier, Ismail. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Comparato, Doc. 2000. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco.

Colapietro, Vincent. 2014. *Peirce e a abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana*. São Paulo: Intermeios.

_____. 1989. "Sonhos: o material de que são feitos os significados". In *Faces*, São Paulo, jan-jun: 23-41.

Morin, Edgar. 1997. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'água.

_____. 2008. *O método 4: as ideias*. Porto Alegre: Sulina.

Muylaert, Anna. 2003. *Durval discos (roteiro)*. São Paulo: Papagaio.

Peirce, Charles Sanders. 2010. "Amor evolucionário" in *Cognitivo*. São Paulo, v. 11, n. 2, p. 347-360, jul./dez.

Ribeiro, Walmeri. 2014. *Poéticas do ator no cinema brasileiro*. São Paulo: Intermeio.

Ricoeur, Paul. 2010. *Tempo e narrativa*. v. 1. São Paulo: Martins Fontes.

Salles, Cecília. 2002. "Crítica genética e semiótica: uma interface possível". In Zular, Roberto. *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras.

_____. 2008. *Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: Educ.

_____. 2004. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 3a. ed. São Paulo: Anablume.

_____. 2017. *Processos de criação em grupo: diálogos*. São Paulo: Estação das Letras e Cores.

_____. 2006. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Anablume.

Stam, Robert. 2003. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papyrus.

Lacerda, Hilton. Entrevista. *Provocações*. 2016. TV Cultura, São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ih9lZQQjy1E>

Mantovani, Bráulio. 2008. Oficina. Tela Brasileira. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=A_Nk-wnHiiY

Muylaert, Anna. 2015. Entrevista. Encontros de cinema. Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/anna-muylaert-encontros-de-cinema-2015>

Muylaert, Anna. 2013. Entrevista. Encontros de cinema. Itaú Cultural. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=LvAYdZ2eIEY&t=488s>

Material audiovisual

Abreu, Alê. 2017. Entrevista. A voz da animação. Creative Minds. Episódio 1. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=XWBzPqUqDn4A>

Ainouz, Karim. 2013. *Conversas sobre uma ficção viva*. Encontro de roteiristas Ficção Viva II, Curitiba. Disponível em: <https://vimeo.com/ficcaoaviva>

Ainouz, Karim. 2015. Palestra. Narrativas audiovisuais contemporâneas. Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Bq-Xqgj_LXo

Caffé, Eliane. 2003. Making of do filme *Narradores de Javé*. Dir. Edu Abad e Inês Cardoso. Disponível em: http://maquinaludica.com.br/portfolio_page/narradores-de-jave/

Guimarães, Cao. 2013. Diverso. Rede Minas TV, Belo Horizonte. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0nHqRHHAAOI&app=desktop>

Guimarães, Cao. 2011. Entrevista. Jogo de ideias. Itaú Cultural. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=SD_Q2coyGdg