



CRISÁLIDAS-TEXTO:
OS ROTEIROS DE CINEMA PUBLICADOS NO BRASIL

CRISÁLIDAS-TEXTO:
CINEMA SCREENPLAYS PUBLISHED IN BRAZIL

Solange Salete ToccoliniZORZO¹

¹ Possui graduação em Letras com Habilitação em Português e Literaturas pela Universidade do Estado da Bahia UNEB (2007). Doutora e Mestre em Literatura e outras Artes pela Universidade de Brasília (UNB, 2014). Professora do Instituto Federal da Bahia, Campus Barreiras. E-mail: solange.zorzo@gmail.com.





Aí está o roteiro, antes de virar filme. Porque no início é apenas uma folha em branco preenchida com um bocado de palavras e sonho. E depois as folhas ficam de pé, carregadas de humanidade e seguem seu caminho.

(Selton Mello, O Palhaço, 2012)

RESUMO

O embrião desta pesquisa partiu do interesse pela escrita a um só tempo criativa e técnica, que se chama *roteiro cinematográfico*. A partir de levantamento sobre os roteiros brasileiros publicados, apresentamos discussões com as próprias vozes dos roteiristas, dos diretores e outros envolvidos sobre as publicações dos roteiros. Alguns teóricos e cineastas encampam diferentes e até polêmicos pontos de vista sobre o roteiro e sua publicação. Para alguns, um roteiro não agrega mais valor depois de sair do papel e ir para a tela. Mas, na prática, como outros reconhecem, não é bem assim. Afinal, se a importância do roteiro se acaba quando ocorre a produção fílmica, qual a razão de tantos serem publicados? É a partir desse questionamento que esse trabalho se delineou.

PALAVRAS-CHAVE

Roteiro cinematográfico brasileiro; publicações; arte escrita.

ABSTRACT

The embryo of this research started from the interest for the writing at the same time creative and technical, that is called *cinematographic script*.





Based on a survey of the published Brazilian scripts, we present discussions with the voices of the screenwriters, the directors and others involved about the publications of the scripts. Some theorists and filmmakers take on different and even controversial points of view about the script and its publication. For some, a script no longer adds value after leaving the paper and going to the screen. But in practice, as others recognize, it is not so. After all, if the importance of the script ends when film production occurs, what is the reason for so many being published? It is from this questioning that this work was designed.

KEYWORDS

Braziliancinematographic script;publications;written art.

1. PARA COMEÇO DE CONVERSA

Começamos nossas indagações trazendo as palavras de Anna Muylaert para destacar a importância da leitura de roteiros cinematográficos ao defender que, apenas teoricamente, não assumem mais valor depois de migrarem do papel para as telas. Afinal, antes de ser escritora, ela própria é uma leitora.

Como estudiosa de roteiro, já li e reli muitos textos de filmes dos quais gostei ou não gostei. O roteiro cinematográfico é o alicerce de um filme. A estrutura dramática está e tem de estar no papel. Nenhum filme de ficção se fará na hora da filmagem. E é por isso que 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 a radiografia, o pulsar de um eletrocardiograma, é ver o que está por trás. É dissecação. (MUYLAERT, 2003, p. 7).





Movidos pela vontade de dissecar roteiros de longas brasileiros, elaboramos este artigo. Para elaborar esta pesquisa, foi efetuado um levantamento dos roteiros de longa-metragem publicados no Brasil, em um total de 115 publicações entre roteiros inéditos e já filmados. Entretanto, essa lista não é finita, pois, em nossas pesquisas, encontramos muitos roteiros publicados na internet e depreendemos que existem outros que não tivemos conhecimento. Em nossa lista, demos prioridade aos publicados e editados em livros.

A importância desse levantamento deriva do desconhecimento não apenas dos estudiosos do roteiro, mas também das pessoas envolvidas nas produções cinematográficas desse tipo de publicação, fato este que verifiquei pessoalmente no 12º Curso de Formação Profissional – Núcleo de Desenvolvimento de Roteiros Audiovisuais – primeira etapa, ministrado por Chico Mattoso, em Goiânia², já que muitos participantes sequer sabiam que o primeiro roteiro publicado de um longa-metragem data de 1933. Além disso, salientou-se, no curso, a importância do conhecimento de roteiros publicados.

Sendo assim, como veremos adiante, *O caçador de diamantes* foi o primeiro roteiro editado em livro na Coleção da Imprensa Oficial do Estado. Além dele, há outros roteiros que tiveram suas publicações feitas *a posteriori*, como *O caso dos irmãos Naves*, por exemplo. Baseado no livro de João Alamy Filho e, apesar de ter sido publicado em 2004, foi transcrito o roteiro original de 1966 – anterior às filmagens. A grafia e a semântica da época foram conservadas. Após esses dados, torna-se interessante abriremos

² O curso de formação profissional foi oferecido em sua 12ª Edição pelo Icuman na semana de 15 a 24 de março de 2017 em sua primeira etapa. Evento em que se reúnem muitos roteiristas e diretores de cinema.





as páginas de alguns desses roteiros publicados para nos aproximarmos ainda mais do âmago de cada criação.

Primeiramente, é interessante elencarmos as fases das publicações dos roteiros analisados. Muitas vezes, eles já foram filmados e, em outras, ainda permanecem inéditos. Por vezes, são publicados em seu primeiro tratamento ou, no último, antes das filmagens; e, ainda, em outras ocasiões, depois das filmagens como um retrato fiel do filme. Em sua grande maioria, foram publicados os roteiros que foram levados para o set de filmagens, sem as modificações efetuadas durante e após as filmagens. Nessas versões, faz-se interessante ao leitor ler a produção escrita e comparar com o filme. Em um número menor, há roteiros editorados em seu primeiro tratamento, bem como o próprio roteiro do filme.

Diante das datas encontradas, a valorização do roteiro em forma de publicação é algo bem recente. Podemos observar esse gesto editorial a partir da data de publicação dos roteiros, apesar de terem sido criados em anos anteriores. Essa valorização efetiva do roteirista e de sua criação ocorreu apenas após a chamada “retomada”. *Aleluia, Gretchen* teve a publicação do roteiro somente dois anos após a exibição fílmica e consta em nossa pesquisa como a mais antiga. Até 1990, que coincide com a total extinção da Embrafilme, foram publicados apenas cinco roteiros cinematográficos. De 1990 até o ano 2000, foram sete publicações de roteiros brasileiros de longa duração. A partir do ano 2000 até o final de 2001, em apenas dois anos, com a retomada das produções, as publicações alcançaram um novo patamar. Foram nove roteiros publicados. Por fim, na pós-retomada é que podemos atestar a grande importância conferida à criação escrita do roteiro. De 2002 a 2009, foram publicados 65 roteiros. De 2010 até os dias atuais, o restante.





Dos 115 roteiros publicados que constam em nossas pesquisas, 40 não foram filmados, conservam-se inéditos. Esse montante, como já mencionado, é muito maior. Isso ocorre porque qualquer pessoa pode escrever um roteiro e, a partir de seu registro na Biblioteca Nacional ou não, publicá-lo. Diante desses dados e dos roteiros que obtivemos, vamos “ouvir” os roteiristas e as pessoas envolvidas com a sétima arte sobre criação, trabalho e poesia na escritura do roteiro de cinema.

Ao assumirmos esse propósito, procuramos ler todas as introduções das publicações visando obter uma ideia do trabalho efetuado em cada roteiro. Além disso, pesquisamos os textos e as críticas da época de alguns filmes, bem como assistimos a alguns que, como se esperava, após a leitura do roteiro, fomos acometidos pela curiosidade de “ver” a leitura feita pelo diretor e toda sua equipe de apoio, afinal, o filme é apenas uma das leituras possíveis do roteiro, um olhar sobre a obra escrita. *Encontro com Giullia*, por exemplo, é publicado em seu primeiro tratamento. No prefácio, José Roberto Sadek aponta a necessidade de ser lido o primeiro tratamento, já que se trata da versão inicial, fresca, espontânea, quase uma escrita automática que avulta, com clareza, as características mais importantes do estilo de contar histórias do roteirista. Sadek enfatiza que os tratamentos iniciais de um roteiro são como pedras brutas a serem lapidadas. Em um roteiro isso significa aprimorar os diálogos, sintetizar cenas, cortar outras, eliminar exageros, coordenar as tramas, aprofundar personagens, dar coerência a detalhes. Tudo feito no momento adequado. O primeiro tratamento é a versão espontânea que apresenta, de modo direto, imediato, as características mais significativas do estilo de contar história de cada roteirista/autor.





E essa forma de contar histórias não pode transcorrer de forma aleatória. Essa escrita torna-se é a transfiguração do real – nela estão retratados os apelos humanos e as diversas formas de relação do homem com aquilo que sente. Na sequência de ações e diálogos, flagramos as verdades da condição humana, o que possibilita ao leitor, ao ver seus costumes retratados, uma reavaliação da postura que assume. Ler um roteiro que trace o nosso cotidiano é criar consciência do que somos, é examinar o ser humano que somos em relação a nós mesmos e ao outro.

2. OS ROTEIROS DO COTIDIANO BRASILEIRO

Como citamos, *O caçador de diamantes* foi o primeiro roteiro editado em livro na Coleção da Imprensa Oficial do Estado. Escrito pelo italiano VittórioCapellaro, o roteiro, que se tornou filme, datado de 1933, foi publicado em 2004.

Todas as informações e biografia publicadas juntamente com o roteiro foram extraídas do livro *VittórioCapellaro, italiano pioneiro do Cinema brasileiro*, de autoria dos seus filhos, Jorge e VittórioCapellaro. Segundo os filhos, o roteiro é anterior às filmagens, construído para orientar a produção. O roteiro apresenta vinte por cento de tomadas que não constam no filme e, por vezes, há inversão na ordem das tomadas montadas, em relação ao roteiro (BARRO, 2004, p. 26).

Ao passarmos de 1933 aos dias atuais, cabe citar Carlos Alberto Riccelli ao apresentar o roteiro de *O Signo da Cidade* (2008), quando afirma que sempre gostou de observar pessoas nas ruas, ver seus dramas, seus sonhos, suas relações. Na função de roteirista, contou com a parceria de Bruna Lombardi. A respeito dessa parceria, ele elogiou a visão múltipla da





roteirista e a interação de ambos quanto às ideias. Ela, por sua vez, salienta que a criação do roteiro de *O Signo da Cidade* foi bastante trabalhoso. Criar vidas cruzadas, caracterizar a conexão entre os personagens só foi possível porque eles a guiaram por meio de seus vínculos afetivos e ela precisou se esforçar para segui-los.

Já o roteiro publicado de *Durval Discos*, para ilustrar o quão complexo é elaborar uma peça que resulta premiada, é a vigésima versão de um trabalho iniciado em 1996 e terminado em maio de 2001, com o fim das filmagens. São muitos os motivos que operam as mudanças nos roteiros até a sua filmagem final, inúmeros os olhares e os fatores que contribuem para o resultado último da obra cinematográfica.

Anna Muylaert, roteirista e diretora, explica que foram muitos os artifícios usados para procurar a evolução, a intimidade, a consciência do roteiro. Entre eles, leituras em voz alta com os atores em busca da dicção mais natural possível; a participação no laboratório de roteiros Sundance/Riofilme em 1998; a ajuda de um grupo de ex-alunos da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP que desenvolveu gráficos de tensão dramática na busca de um domínio, de uma consciência das diversas emoções da narrativa em suas diversas etapas. Por fim, a lapidação da montagem que ordenou e enxugou o filme. Porém, a publicação do roteiro foi feita antes dessa arrumação e corte final. Houve também a questão de direitos autorais das músicas e a seleção de algumas menos onerosas para a produção final. Para nós, como analistas, torna-se impossível abordar essa obra sem reproduzir suas capa e contracapa:[...] Esse é o lado A do disco, que ainda tem lugar para um velho LP de Jessé. E onde entra também Carmita, mãe de Durval, com seu cotidiano sem emoções ou horizontes (...)





No lado B do disco, a música é bem diferente. É um mundo obscuro, que, de repente, revela-se assustador e cruel. Nele, delírio e realidade se misturam como se tudo fosse possível (...). O mundo de vinil da Durval Discos nunca mais foi o mesmo depois que se ouviu aquela ‘música’ do lado B.” (MUYLAERT, 2003, contracapa).

Com essa citação, a autora pede licença poética ao leitor ao empreender uma analogia da vida cotidiana com o disco de vinil na contracapa do livro *Tudo na vida tem um lado A e um lado B* (MUYLAERT, 2003). Essa licença, explicitada apenas na publicação do roteiro, permite tanto a leitura poética da obra com o cotidiano dos personagens quanto o lado obscuro no qual imagens utópicas se conjugam à realidade. Esses dois lados se tornam universais quando a autora impele o leitor a refletir sobre ambos em sua própria trajetória e na vida de todos.

Como já demarcamos, geralmente é o diretor ou diretora e o/a roteirista que compõem a introdução ou o prefácio da obra publicada. Porém, nem sempre isso ocorre. Na publicação do roteiro de *Amores Possíveis* (2001), de Sandra Verneck e Paulo Halm, não há introdução nem apresentação. No final, o livro acaba por ceder espaço à diretora/produtora, ao roteirista, à argumentista e aos atores que protagonizaram o filme. A ideia de contar em um filme sobre três possibilidades na vida de uma pessoa depois de 15 anos, entre encontros e desencontros, partiu da própria Sandra Verneck. Sua filha, Maia Verneck, fez o argumento, transformado em roteiro por Paulo Halm. Foi o primeiro argumento de Maia que virou filme.

O papel principal foi assumido pela atriz Carolina Ferraz. Em sua fala, há um elemento que chama muito a atenção: a pesquisa. Segundo ela, os atores estão sempre buscando referências: seja em um livro, em um filme,





na rua. Por natureza, os atores são observadores. Mas, nesses papéis, não chegou a fazer pesquisa, encantou-se com as personagens. Nesse ponto, percebemos o quanto todos os envolvidos em um filme interferem em sua criação. O roteirista e o diretor realizam a pesquisa e a produção, e os atores, para comporem suas personagens, também pesquisam. São muitos olhares e ações que determinam a arte final que vai às telas. Enfim, no roteiro já é possível perceber que é uma narrativa da realidade com todas as possibilidades que ela suscita. Além disso, há um envolvimento total de toda a instância narrativa. Porém, muitas vezes, o roteiro está tão bem construído que, como Carolina Ferraz afirma, não há necessidade de tanta procura, pois tudo está no texto. Em *Central do Brasil* (1998) também ocorreu a mesma completude de acordo com o olhar da protagonista, Fernanda Montenegro:

Estas notas não são de quem “viu” o filme *Central do Brasil*. São notas de quem “fez” o filme. Visão de dentro. Integrada, cúmplice. E vigorosamente em paz com a vida pela chance de ter participado de uma produção artisticamente tão inspirada, arrebatadora, honesta e incorporada ao que de melhor o cinema brasileiro pode oferecer à cinematografia contemporânea... Às favas a modéstia! **O que se vê na tela é o tocante resultado deste excelente roteiro aqui publicado.** Filmar esta bela história foi um ato gozoso e doloroso, obstinado, orgânico e absolutamente surpreendente na sua coragem e despudor de falar ao coração e só ao coração. Longa, vitoriosa vida a esta CENTRAL, que é este renascer conjunto do cinema no Brasil. (SALLES, 1998, grifo nosso).

Essas notas estão tanto no roteiro publicado pela editora Objetiva quanto na capa da publicação. Percebemos nas palavras de Fernanda Montenegro que o prazer estético envolve participação e apropriação, uma vez que, diante da obra, ela, como leitora do roteiro e protagonista do filme, percebe sua atividade criativa de recepção da vivência alheia, pois





ali, é a personagem, embora exerça, ao mesmo tempo, o papel de crítica ao reconhecer a excelência da produção.

A experiência estética consistiu no processo de a atriz sentir e confirmar que “seu horizonte individual, moldado à luz da sociedade de seu tempo, mede-se com o horizonte da obra e que, desse encontro, lhe advém maior conhecimento do mundo e de si próprio”. (AGUIAR, 1996, p. 29) Essa experiência, portanto, compreende prazer e conhecimento; e, por meio do diálogo entre o roteiro e a atriz, a criação fílmica atua sobre um público oferecendo padrões de comportamento e, ao mesmo tempo, fazendo-o conhecer a si próprio e ao outro.

Walter Salles afirma que já compôs o roteiro de *Central do Brasil* (1998) pensando em Fernanda Montenegro para o papel principal. Trata-se de uma peculiaridade específica de um texto-crisálida³, isto é, cujo fim é a tela e precisa ter um rosto, uma atuação artística. Em entrevista ao *Canal Brasil*, Walter Salles afirma que o filme *Central do Brasil* (1998) havia sido feito e pensado para a renomada atriz. Ao elaborar o argumento de *Bens confiscados* (2005), Carlos Reichenbach também já tinha em mente Betty Faria no papel de Serena, enfermeira carioca do Hospital Miguel Couto. “Sempre tentávamos enxergar e ouvir Betty enquanto escrevíamos, e isso com certeza influenciou positivamente o resultado, pois trouxe uma vitalidade que facilitou o trabalho de construção da personagem”, afirma Daniel Chaia, corroteirista do filme.

³ Doc Comparato (2009, p. 29), cita Suso d’Amico, grande roteirista italiana que propôs essa imagem do roteiro cinematográfico: o roteiro propriamente dito é como se fosse “uma crisálida que se converte numa borboleta”.





A publicação de *Bens Confiscados* contém três partes. Na primeira parte, o argumento cinematográfico bem detalhado, por Carlos Reichenbach, com 69 páginas. Em seguida, o pré-roteiro cinematográfico feito por Daniel Chaia e Reichenbach e, por fim, o roteiro bem detalhado realizado por ambos – publicado em seu terceiro tratamento, datado de 26 de março de 2003. “Ver o filme com o roteiro ao lado pode ser um exercício bastante interessante para perceber o quanto *Bens Confiscados* se transformou do roteiro inicial até o filme finalizado.” Daniel Chaia (p.372).

Na maior parte de seus filmes, Carlos Reichenbach trabalha primeiro o argumento e, em seguida, o roteiro. Isso ocorreu com o texto de *Dois Córregos* (2004) também, como explicita na introdução: primeiramente, na forma de argumento. Uma descrição detalhada da ação de tratamento literário, na qual as situações dramáticas aparecem já explicitadas, mas ainda não inteiramente resolvidas. Já os diálogos devem ser apenas esboçados, pois se sabe que eles exigem um empenho e uma disponibilidade de tempo que, às vezes, podem, inclusive, inibir a desenvoltura da trama.

O roteiro de *Bens confiscados* resulta diferenciado, já que é o próprio Carlos Reichenbach a elaborá-lo e dirigir o filme. No roteiro, são diversas as indicações técnicas. Além disso, como o próprio Daniel Chaia afirma, houve muitas modificações no próprio roteiro que foi publicado, inclusive por parte dos próprios atores.

As leituras de mesa com o elenco foram feitas utilizando o terceiro tratamento. A influência dos atores no roteiro é bastante grande. Por vezes, um texto que no papel parecia ótimo não fica tão bom quando dito. Várias sugestões e criações do elenco foram incorporadas ao filme, tanto na leitura de mesa como na filmagem. (REICHENBACH, 2005, p. 366).





Além dessas contribuições, Chaia se impressionou com as transformações efetuadas na montagem fílmica. Com todas as sequências filmadas, *Bens Confiscados* estava com duas horas e meia de duração, aproximadamente. Na montagem, o roteiro sofreu uma nova transformação. No final, foram quarenta minutos cortados que só contribuíram para o resultado final da arte fílmica, segundo o próprio roteirista. Sendo assim, como qualquer trabalho, existe a necessidade de ajustes e cortes, não dirimindo, de forma alguma, a importância de um roteiro bem escrito.

Tamanha a necessidade desse roteiro bem escrito que vai para o set, mesmo sofrendo alterações durante a filmagem, que, no lançamento de *O Palhaço*, roteiro de Selton Mello e Marcelo Vindicatto, os editores ressaltam que essa publicação respondeu ao interesse crescente do mercado editorial brasileiro por textos desse gênero. Pois a publicação do que é tido como efêmero torna-o permanente e auxilia o leitor a compreender melhor o processo de trabalho em cinema.

Para os editores, a função principal do roteiro é contar uma história. “Ele não é escrito, no entanto, da mesma maneira que um romance, embora não deixe de ter ‘forma’ literária. No roteiro a história é contada por meio de imagens, diálogos e descrições minuciosas das cenas.” (2012, p.04).

Ler o roteiro e assistir ao filme permite acompanhar a passagem de uma linguagem a outra: “Fizemos questão de eternizar o roteiro como ele é, sem as alterações que aconteceram nos ensaios ou na montagem. Assim, o leitor mais atento vai perceber o que foi cortado, o que foi mudado de lugar na hora da finalização”, como apontou o próprio Selton Mello.

Finalizando, eu diria que escrever um roteiro de cinema é um exercício solitário de seu talento. Mas trabalhar em um roteiro que será,





de verdade, transformado em filme, é um exercício de humildade, de desapego e, fundamentalmente, um trabalho de equipe. (ALEMÃO *apud* MORELLI, 2005, p. 15).

3. OS ROTEIROS DA HISTÓRIA BRASILEIRA

O roteiro *Tiradentes* (1999) é totalmente criado a partir de pesquisas. Na introdução, Oswaldo Caldeira justifica o seu interesse e as suas pesquisas até chegar ao roteiro do filme, o qual recebeu o prêmio de resgate do Cinema brasileiro, promovido pelo Ministério da Cultura. O cineasta e pesquisador relata que principiou os seus estudos a partir dos dez volumes dos *Autos de devassa da Inconfidência Mineira* – depoimentos e outros documentos colhidos daquela conjuração. Caldeira enfatiza: “Fui seduzido de tal forma, que encontrei ali não só o formato para o encaminhamento da minha tese de doutorado como também de um roteiro para um filme de longa-metragem” (CALDEIRA, 1999, p. 23).

Para Caldeira, se o produtor dispõe do filme já pronto, ele não vai perder a oportunidade de publicar um roteiro que corresponda a uma transcrição fiel, em palavras, do filme apresentado na tela. É uma forma do espectador-consumidor, depois de se retirar do cinema, manter ao alcance das mãos o “próprio filme”, revivendo as emoções que a obra lhe proporcionou.

Porém, na publicação, Caldeira optou por apresentar ao leitor, em suas próprias palavras, “aquela peça literária apresentada antes da filmagem pelo roteirista” ao diretor ou produtor do filme. Salienta ainda que, entre o extremo de o roteiro ser entregue pelo roteirista até o roteiro transposto para as telas, diversas peças são elaboradas, com modificações introduzidas não só antes da filmagem, mas também durante o processo, e até mesmo depois, como as inserções por parte do montador durante a montagem,





edição e mixagem do filme. Ele publicou, então, o “roteiro do roteirista”. Um outro aspecto dessa opção foi a valorização e o respeito ao trabalho de roteirização, o qual o autor considera um valor de criação, cultural, artístico em si mesmo, independentemente de o filme ser realizado ou não.

Essa valorização se mostra pertinente, dada a gama de estudos e pesquisas efetuados pelo roteirista até o produto final. O trabalho e a elaboração do roteiro acontecem de modo complexo, assim como o teórico e o ficcional quase sempre ocorrem de forma concomitante. São ideias, pesquisas, textos e tecidos que vão e vêm até construírem o todo que conforma a obra. Esse trabalho todo é destacado na capa de verso da publicação: “Além do evidente interesse para estudiosos da História, esta publicação abre um leque mais amplo refletindo sobre questões nitidamente interdisciplinares, passando pela literatura, a psicanálise, a comunicação, a linguística e, sobretudo, o cinema.” (CALDEIRA, 1999, CONTRACAPA).

Há um grande espaço entre o roteiro e o filme, como bem aponta Inácio Araújo, escritor e crítico de cinema, em sua *chamada à discussão* do roteiro *Aleluia, Gretchen*. Nos diálogos de um roteiro, faltam as entonações, a pausa, o silêncio ou a música. Faltam o clima de iluminação, o impulso do corte, a presença dos gestos, enfim, a realidade fílmica. Nesse sentido, ele arremata afirmando que resta ao roteiro o destino de uma anacrônica *peça literária*, superada menos pela existência do filme do que pela função a ele atribuída no processo de produção cinematográfica. O campo de significação do roteiro é, de certo modo, o seu papel de ligar um “eu” a um “tu”:

Aleluia, Gretchen, o terceiro longa-metragem de Sylvio Back, obteve a coprodução da extinta Embrafilme. O crítico aborda a releitura de um roteiro após o filme pronto: o que era pleno de sentido, soa agora como literário ou





inverossímil. Araújo considera “ideológica” a opção de publicar o roteiro em sua forma original, afinal exclui o leitor do prazer de “rever” mentalmente cenas e episódios do filme. “Em vez do roteiro-substância, peça literária que caberia ao filme ilustrar, o texto se torna aberto a múltiplas leituras, das quais o filme propriamente dito é apenas uma delas”. Para o crítico, o roteiro não é uma obra, qualquer coisa dirigida à leitura de um “ele”.

Seu campo de significação é de certo modo o seu campo de trabalho e seu papel é de ligar um “eu” a um “tu”. O “eu” roteirista e o “tu” diretor; o “eu” diretor e o “tu” ator; o “eu” fotógrafo e o “tu” maquinista; o “eu” cenógrafo e o “tu” produtor. Todo o tempo, ele orienta as imagens, todo o tempo se refere a elas. Em certos momentos, a precisão e a minúcia dedicadas a descrever um cenário, um quadro e um movimento de câmera concomitantes a um diálogo e a uma entrada de música, ao invés de “mostrarem” a cena, parecem destinadas quase exclusivamente a obscurece-las. Porque é impossível aprender ao longo de palavras escritas linearmente aquilo que no filme é imediato e simultâneo. (ARAÚJO in BACK, 1978, p. 13)

Em *Aleluia, Gretchen!*, pode-se observar o quão exaustivamente o roteirista se esmera na descrição, tipologia que predomina em todo roteiro. Para Araújo, essa forma de descrever as cenas é um modo que o escritor encontra de tentar anular a distância existente entre a máquina de escrever e o computador do campo da filmagem.

Back salienta que a publicação de roteiros é usual nos Estados Unidos e na Europa, mas não no Brasil. E, naqueles lugares, há uma preocupação de deixar a publicação dos roteiros muito próxima ao filme, fato que não ocorre, por exemplo, em *A guerra dos pelados* na qual se flagra um descompasso latente entre ambos. E ainda completa:





No meu caso, fico sempre com a primeira hipótese, a do texto virgem, o da concepção literária feita com o objetivo único de ganhar visibilidade através dos seus diálogos, cenários, figurinos, músicas, ruídos e silêncios. Eis o espírito que rege esta configuração livresca do roteiro de *A Guerra dos Pelados* que está chegando à fruição do leitor/espectador. Exatamente para que ele possa rastrear a senda das inevitáveis mutações (para o bem e para o mal) que ocorrem com o imaginário textual ao ser transportado para a linguagem cinematográfica. E até vice-versa, se assim o preferir. (BACK, 2008, p. 17).

Back enfatiza ainda que é o leitor quem mais ganha com a publicação do roteiro, afinal terá acesso privilegiado a duas obras independentes: a escrita – uma espécie de “filme para ser lido”, e a outra, cinematográfica – o destino final e fatal do que antes era provisório e apenas virtualidade. E retoma o conceito do roteiro como uma “crisálida”, analogia já utilizada nesta pesquisa: “Seria como poder assistir ao processo de gestação e nascimento de uma borboleta dentro da lagarta, testemunhando a sua passagem do estágio de crisálida até ‘brotar’ o milagre da vida.” (BACK, 2008, p. 18).

Cecilia Almeida Salles, na apresentação de *A guerra dos pelados* (Back, 2008, p. 9), destaca que, ao inserir o roteiro no processo de criação cinematográfica, nos afastamos, primeiramente, dos embates diante dos limites da palavra em relação à imagem. A professora elenca as diversas funções e características do roteiro. Ao tirar os roteiros de uma abordagem que os isola de seu contexto cinematográfico, desenredamo-nos, também, do debate sobre a natureza literária (ou não) destes. Além disso, ou ainda em complemento a isso, os roteiros são textos que seguem determinado padrão de apresentação, carregando consigo marcas inevitáveis do estilo de cada roteirista, assim como o romance literário o faz.





Back fala sobre “formulação” literária e confessa “pretensões estilísticas”: a utilização constante de diálogos e descrições em que a presença de figuras de linguagem é constante, dando um toque imagético e poético à escrita. Porém, como o roteiro publicado de *A guerra dos pelados* foi o entregue antes das filmagens, o próprio Back ressalta que há um descompasso entre o que se materializou na tela e o que se lê no roteiro. É a questão da leitura que cada um faz dos textos. O desenho verbal e imagético produzido na publicação do roteiro parece que não condiz com os fotogramas do filme.

Alain Fresnot, ao ler o romance de Ana Miranda, *Desmundo*(1996), ficou impressionado com a quantidade de imagens constantes na narrativa, transformando-o, com o apoio de Sabina Anzuategui, em roteiro e, posteriormente, em filme. Sua releitura do romance provavelmente é diversa de outros leitores, ou até da própria autora. Além disso, há uma equipe ampla com responsabilidades no produto final de um filme. Alain Fresnot aborda as imagens que surgiram em sua mente na leitura de *Desmundo*(1996)de Ana Miranda e o produto final das telas:

Sempre me intrigou a transformação da imagem mental em imagem real, como a imagem filmada vai se sobrepondo àquela imaginada. Esta vai se esmaecendo ao longo do trabalho, desde a ideia do roteiro, passando por todas as opções dos elementos que constituem o que está frente à câmera, inclusive os atores, e finalmente é substituída por aquela imagem fruto do trabalho do fotógrafo e de sua luz. Intuitivamente, penso que se fosse possível, com rigor, retrazar este percurso, suas perdas e eventuais acréscimos, talvez se compreendesse melhor a criação cinematográfica. A dificuldade é que a criação efetiva da imagem, a realidade, vai de tal maneira se impondo, que, ao término do trabalho, o inicialmente pensado está tão distante que tenho dificuldade de recuperar um fragmento que seja do imaginado e compará-lo ao realizado. Não sei se esta inquietação é só minha ou é compartilhada por meus colegas, mas para mim assume tal





importância que é como se fosse a pista para a realização do próximo filme. (FRESNOT, 2005, p. 11)

A partir dessas primeiras palavras de Alain Fresnot sobre a adaptação fílmica, ressaltamos: todo filme é uma releitura, porém, não uma releitura simplificada, pois são vários os agentes a contribuírem para a sua realização. É a “instância narrativa” que começa a transformação das imagens primordiais do romance em sua primeira leitura. São diversos atores, diretores, câmera e montagem. Nessa perspectiva, inclusive Fresnot acaba entrando no processo criativo e modificando a própria ideia inicial. Pela separação temática percorrida neste capítulo, percebemos que *Desmundo*(2006) pertence a dois tópicos: tanto à história brasileira quanto à adaptação fílmica, ambos imbricados na publicação. Afinal, como observa o diretor e roteirista sobre as motivações de adaptação e o produto final:

Minha primeira motivação em adaptar *Desmundo* para o cinema foi a grande qualidade do livro. Quando, em 1996, comprei os direitos do romance, sabia que tinha nas mãos uma grande história. Uma história rica em personagens e peripécias. Tinha nas mãos uma narrativa de dimensão épica e dramaturgia elaborada. A riqueza de colorido e informação contida no livro de Ana Miranda me motivaram muito. Me entusiasmei tanto com a trama e personagens, quanto com o pano de fundo histórico. Para mim estes dois planos estão de tal forma imbricados, que formam um todo. Creio que o público, ao ver o filme, fica diante de uma história realista e tem ideia do que foram os primeiros anos do Brasil colonial. Há riqueza nas personagens e no pano de fundo. Não há como desfazer este novelo, este amálgama, entre a trajetória dos personagens e o contexto histórico. (FRESNOT, 2006. p. 14)

Ainda quanto à adaptação do romance de Ana Miranda para o filme, Sabina Anzuategui se vale de uma interessante analogia com a costura, após





um ano e meio de escritas e reescritas, leituras e pesquisas: “escrever um roteiro a partir de um romance é como costurar um bustiê com o tecido de uma saia. Você tem material à vontade, e o tecido pode ser lindíssimo: mas você precisa criar a nova forma. Depois de cortar, pregar e remendar, você precisa construir algo novo.” Ela finaliza seus comentários com a seguinte declaração:

Por fim, gostaria de dizer que tenho orgulho de ter concluído este trabalho resolvendo uma equação que me parecia quase impossível no início: mantendo o lirismo e a sabedoria do livro de Ana Miranda, construindo um relato visual quase documental sobre o início da colonização brasileira, como queria o Alain, e estabelecendo entre os personagens uma tensão silenciosa que se revela em pequenos gestos, que é o meu próprio modo de escrever, o tipo de cena que mais gosto de fazer. (FRESNOT; ANZUATEGUI, 2006, p. 22)

Ao retomarmos a obra *A guerra dos pelados*, Sylvio Back (2008, p. 108) esclarece que a obra é uma livre adaptação cinematográfica, feita em parceria com o jornalista Oscar Milton Volpini a partir do romance *Geração do Deserto* (Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1964), de Guido WilmarSassi. Catarinense e com alma de cinéfilo, conforme analisa Back, Sassi arma uma estrutura quase hollywoodiana para a sua trama. O roteirista chama essa trama de “organização cinematográfica” por trás das cenas e dos personagens, no tratamento e no encadeamento de situações dramáticas e históricas. Essa maneira de escrever através de imagens e fotogramas constitui uma peculiaridade de muitos escritores na atualidade. Aliás, Claudio Cledson Novaes, Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA – USP, em artigo publicado em dezembro de 2015 pela Revista FronteiraZ, disserta sobre a presença da linguagem cinematográfica em *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, que possibilitou uma arte além da





adaptação no filme *Lição de amor*. Aliás, no artigo, aproveita para citar, inclusive a adaptação de *Macunaíma*:

Na adaptação de suas obras pelos cinemanovistas, esses ensinamentos são perceptíveis, tanto em *Macunaíma*, filme de 1969, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade; como em *Lição de Amor*. Em ambos exteriorizam-se, nas imagens visuais, os personagens-tipo e regionalistas, mas também se configuram sentidos não visíveis de uma sensibilidade social produzida pelo “agenciamento de cores, linhas, volumes, o qual irá provocar na gente um estado-de-sensibilidade plástica também”, porque, segundo ele, “as artes são todas intraduzíveis umas pelas outras e todas são igualmente elevadas ou... profundas.” (ANDRADE *apud* NOVAES, 2015, p. 65)⁴

Os acontecimentos históricos também são atravessados por uma carga emocional muito profunda, registro transposto para roteiros totalmente diferenciados desde a sua idealização. O roteiro do filme *O ano em que meus pais saíram de férias* é um destes. Escrito a oito mãos, contou com a ideia inicial e a direção de Cao Hamburger, o qual convidou, pelas afinidades e gostos aproximados, Cláudio Galperin. Ambos realizaram até o terceiro tratamento. Convidaram, então, Braulio Mantovani, profissional que se mostrou imprescindível para os ajustes necessários ao roteiro. Por fim, contaram com a colaboração de Ana Muylaert.

A trama, que contou com vários elementos, compreende o ano de 1970, retratado em 2006, quando o filme estreou. Apenas essa retrospectiva temporal já se mostra como uma grande dificuldade, afinal tudo se modernizou no decorrer das décadas. Porém, tanto o roteiro quanto o

⁴ ANDRADE, Mário de. **Aspectos da Literatura Brasileira**. São Paulo: Fontes; Brasília, INL, 1974.





filme conseguiram fazer com que a história fosse verossímil. Além disso, os elementos característicos da época: copa de 70, ditadura militar e direcionados metaforicamente ao olhar infantil de Mauro, personagem principal, foram arquitetados com maestria na trama.

O roteiro, como arte literária, consegue assujeitar o leitor a se colocar no lugar do outro. Da mesma forma, essa noção de “colocar-se” no lugar do outro está disposta em outras obras, ilustrando um pouco da vida do homem em nosso cotidiano. Como exemplo, um filme premiado em Moscou no ano de 1981 que retrata a migração nordestina nos séculos de 1970 e 80 é *O homem que virou suco*, de João Batista de Andrade. Na publicação pela Imprensa Oficial, o leitor pode conhecer o processo de criação do filme. “*O Homem Que Virou Suco* é um pouco ficção e um pouco documentário, com um ‘quê’ de autobiografia.” (ANDRADE, 2005, p. 16).

O livro oferece ao leitor várias abordagens distintas: o argumento, o folheto de cordel da história, o roteiro completo do filme, as letras das músicas no filme, entrevistas sobre o processo de criação, depoimentos sobre a distribuição e o impacto do filme no público, além de uma seleção de críticas de autores como José Carlos Avellar, Heitor Capuzzo e Jean-Claude Bernardet, entre outros.

O homem que virou suco encampa o massacre da identidade do migrante ao chegar a um grande centro. Percebe-se a mistura de realidade e ficção. O roteiro e o ator José Dumont foram premiados no Festival de Gramado. O filme foi selecionado para participar do Festival de Moscou, contra a vontade da Embrafilme, que julgava que o mesmo não tinha qualidade para competir internacionalmente. Ganhou ouro entre noventa países concorrentes.





Além disso, o público se identificou com o personagem. Como salienta Felipe Macedo⁵, em entrevista anexa ao roteiro, afirma o seguinte a respeito do filme:

O Batista veio com um nordestino atrapalhado que “vira suco” nas engrenagens do mundo do trabalho. Uma nova forma de realismo. No primeiro exemplo, o público de periferia raramente se entusiasmava, se identificava com uma descrição meio acadêmica, “exterior”, da sua vivência. Com o Zé Dumont havia o reconhecimento de uma experiência muito real, compartilhada, e o pessoal se envolvia, se emocionava, se divertia. (ANDRADE, 2005, p. 190).

4. AS CRÔNICAS DOS FILMES E AS ADAPTAÇÕES

Há dois livros nos quais não apenas o roteiro foi publicado, mas também composto um diário do processo de filmagem das obras. Em *Abril despedaçado* (2002), o roteiro é assinado por Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz, inspirado no livro homônimo de Ismail Kadaré. Houve um grande investimento no encarte do livro. O roteiro é publicado apenas a partir da página 192. Até a página 69 são expostas apenas fotogramas do filme. Às vezes uma ou duas fotos por página, ou ainda uma ilustração para duas páginas. A partir da página 74, começa o diário escrito por Pedro Butcher e Anna Luiza Müller, intitulado *História de um filme*. Nele, os autores expõem o processo de criação, bem como as dificuldades, expectativas, reuniões,

⁵ Felipe Macedo é um dos fundadores do Conselho Nacional de Cineclubes (1974) e da Federação Paulista de Cineclubes (1975), entidades das quais foi também diretor. Em 1976 organizou e dirigiu a Dinafilme (distribuidora de filmes para cineclubes). Em 1978, foi eleito para compor o Comitê Executivo da Federação Internacional de Cineclubes (FICC), da qual foi também secretário latinoamericano de 1980 a 84. Fundou vários cineclubes, como Oscarito (1985) e Elétrico (1990). Foi programador de centros culturais, como SESC e Aliança Francesa, e organizou ciclos de filmes em bibliotecas municipais.





tomadas de decisões, escolhas de ambiente, enfim, tudo que possibilitou a criação fílmica, intercalado com alguns fotogramas. O roteiro inicia na página 192 e segue até a 228.

O outro, com um encarte mais modesto que o primeiro, foi *Quilombo*, roteiro de Carlos Diegues e adaptação de Nelson Nadotti, que contou com o apoio da Embrafilme na edição do livro. Na página inicial do roteiro, há uma nota de Nadotti informando que o roteiro contém cenas que não constam na versão final do filme. O roteiro começa na página 81 do livro. Até a página 80, há a *Crônica das filmagens*, escrita por Nelson Nadotti em que ele aborda sobre o processo criativo em *Quilombo*. Essa crônica foi dividida em três partes: 1. *As ideias de Cacá*, em que são expostos o planejamento, organização e capacidade de Cacá Diegues administrar as filmagens e os recursos obtidos; 2. *Preparação: um superesforço de produção*, momento no qual o autor explica toda a preparação da equipe para as filmagens; 3. *Filmagens: raios e trovões*: filmagens e dificuldades propriamente ditas. No final do livro, há uma entrevista em que Nelson Nadotti questiona Cacá Diegues depois do filme, em 9 de fevereiro de 1984. Logo após, foram publicadas as “canções de *Quilombo*” – cinco canções de Gilberto Gil e Waly Salomão.

Já o roteiro de *Cidade de Deus* (2003) foi realizado a partir do romance homônimo de Paulo Lins. Atesta-se daí o grande trabalho da adaptação: transformar 600 páginas com 252 personagens em um filme de duas horas não configura tarefa nada fácil. Para Fernando Meirelles, diretor do filme, a princípio, a ideia lhe parecia uma loucura. Porém, como já exposto sobre o encantamento da leitura imagética de certos romances e dos bons roteiros, na página 300 do livro, Meirelles se mostrava encantado e já havia esboçado





parte do filme. Para isso, precisava de um bom roteirista, momento em que contratou Bráulio Mantovani.

A leitura do roteiro é intercalada com observações e comentários sobre o processo criativo do filme. Nessas leituras, percebemos o quanto a participação de várias pessoas contribuiu para o sucesso do produto final. Paulo Lins colaborou em cada parte do processo com comentários e complementações, afinal, o seu romance partiu de sua própria experiência de vida. Walter Salles e outros roteiristas, por meio de suas leituras críticas, puderam dar sua grande contribuição na elaboração do roteiro. Os próprios atores, conhecedores daquele ambiente retratado no filme, contribuíram com as falas e ações, imprimindo maior veracidade à trama e, como o próprio roteirista afirma na contracapa, “o roteiro de *Cidade de Deus* (2003) contou com a contribuição milionária das improvisações dos atores. Foram eles que ‘escreveram’ a versão final dos diálogos.” E, na sequência, quanto à importância do roteirista e de um roteiro bem escrito, Mantovani reconhece que o cinema é uma *arte do coletivo*. E um roteiro só se completa no corte final do filme. Mas isso em nada diminui a condição autoral do roteirista. “Somos nós, escritores, os responsáveis pela eficiência da narrativa cinematográfica.” (MEIRELLES E MANTOVANI, 2003).

A maneira como cada roteirista se depara com a obra a ser adaptada é bastante diversa. Giba Assis Brasil tinha o hábito de ler com seus filhos na cama. Um dos livros que leu foi o *Antes que o Mundo Acabe*, de Marcelo Carneiro da Cunha. O roteirista relata que, enquanto lia o livro, seus filhos se interessaram tanto que concluiu que a história poderia render um filme infanto-juvenil interessante. O grande problema, elencado pelo próprio autor da novela e por Ana Luiza Azevedo, roteirista e diretora do filme, foi





como transformar um livro todo epistolar, afinal é construído por meio de cartas, em uma obra audiovisual.

Ao ser convidado para participar da adaptação da novela para o roteiro, Marcelo recusou o projeto por considerar uma tarefa um tanto árdua. O escritor relembra inclusive o quanto se discutiu no século XX a questão da adaptação do livro para as telas, afinal, desde que o cinema começou a narrar, a fonte da sua ficção foram os livros.

Eu nasci e cresci no século 20, lendo livros, indo ao cinema, me abastecendo de narrativa visual, e, como todos os escritores dessa era, vivo escutando que meus livros são filmes, construídos em cenas, visuais, mesmo que com letrinhas. Mas basta chegar perto do set de um filme para ver como esses dois mundos narrativos são diferentes, animais de espécies distintas, mesmo que compartilhando de 98% dos seus genes, algo como *Homo sapiens* e os dragões-de-comodo, mais ou menos. E, curiosamente, dos meus livros, seguramente, o menos fílmico é justamente *Antes que o Mundo Acabe*. Ele é construído com fotografias e cartas, em boa parte do tempo, para começar o problema. Ele é feito de diálogos entre pessoas que não se conhecem, em mundos distantes no tempo e no espaço. Ele foi criado por encomenda da minha editora, que queria um livro com fotos de culturas do mundo. Era para ser um álbum de fotos, acabou um romance recheado com uma estrutura narrativa com uma forte tensão emocional, para ligar pontos tão distintos e não conectáveis, a priori. Como filmar uma coisa dessas? Foi o que me perguntei, quando Ana Luiza Azevedo e Giba Assis Brasil me disseram que gostariam de fazer o filme.

(...)

Sinto admiração como ficcionista, pelos resultados encontrados; inveja, como autor, por algumas das soluções que eu jamais pensei em explorar; prazer, como espectador, pelo filme que somente tive a oportunidade de assistir porque eles o fizeram. (CUNHA *apud* AZEVEDO et al., 2010, p. 13-4).

O roteiro final foi escrito, portanto, por oito mãos. Apesar de adaptado de um livro, tornou-se outra arte escrita: justamente o roteiro, que se encontra





publicado, e uma terceira, ainda, que é a sétima arte, o cinema. Além disso, o roteiro contou com valiosas contribuições, como especifica a diretora e roteirista:

O filme participou, também, da oficina de roteiro do Sesc/2006, no Rio. Cada roteiro é analisado por vários consultores. É a chance de ter um olhar de pessoas especializadas, que não sabem nada do livro nem do roteiro. Antes que o Mundo Acabe teve a consultoria de Braulio Mantovani, Carolina Kotscho, Anne-Louise Trividic e Michel Fesller. (AZEVEDO *et al.*, 2010, p. 22).

Sobre a escrita imagética presente a partir do roteiro, Wagner Assis (2005, p. 26), na introdução da publicação de *A Cartomante*, afirma que possui apenas uma certeza: um roteiro é o filme, sim, visualizado por meio de um texto bem escrito, que possibilita ao leitor imaginar, sentir e viver perfeitamente o seu significado. Defende ainda ser um grande trabalho artístico, capaz de dizer verdades, mentiras, modificar a si mesmo de acordo com cada interpretação e ainda persuadir àquele que o absorve. Na sequência, o roteirista fala das dificuldades de escrever roteiros bons:

Difícil mesmo é escrever um roteiro bom. Contar uma história com todas as suas faces, verdades, sejam simples ou complexas. Difícil é montar a situação perfeita e desmontá-la trazendo o leitor junto, empolgado até o final. Construir crise, trabalhar clímax, ter conhecimentos de dramaturgia e literatura e aplicá-los. Difícil é fazer alguém rir ou chorar lendo um texto com detalhes técnicos, tais como interior, fusão e outros. Difícil é escrever uma história com cenas, diálogos, indicações e essa mesma história permanecer ao longo do processo produtivo do cinema, chegar nas telas e nos olhos do espectador. (ASSIS, 2005, p.29)

Nas palavras do roteirista de *A Cartomante*, retomamos a imagem criada pela grande roteirista italiana Suso d'Amico: o roteiro como uma “crisálida”. Na verdade, não se trata nem de uma retomada, na concepção





de Assis, mas de um momento da criação no qual a história e o roteirista se encontram protegidos em uma crisálida de luz até o instante em que precisa colocar em prática a lei do desapego de sua obra:

(...) estão ligados por todos os canais de energias e, juntos, a criação acontece de forma independente – suas mãos são como antenas que captam e traduzem o que está acontecendo numa outra dimensão. É mágico quando os personagens começam a ter vontades próprias; quando as cenas se apresentam sem que raciocínios pragmáticos as tenham criado; quando a angústia, a lágrima, as paixões presentes no texto extrapolam o meio e atingem o próprio criador; esse é o melhor momento de um roteirista – quando ele faz seu filme perfeito. Porque depois a crisálida desaparece, as folhas são impressas e copiadas para que outros usufruam, curtam ou cusпам em sua criação. Aí ela não mais faz parte daquele universo particular. Ganha o mundo, as críticas e os elogios, navega pelas mentes alheias e mostra seu potencial a cada reação, seja de prazer ou mesmo cara feia. Ela vive por si. E só nos cabe ter uma pontinha de ciúmes (!). (ASSIS, 2005, p. 38)

Em relação à traição ou não na adaptação, ao recriar *Dom Casmurro* romance para uma futura obra cinematográfica intitulada *Capitu*, Lygia Fagundes Telles questiona a respeito da liberdade nessa recriação sem trair o original, aproveitando para indagar: “É possível isso? A esperança da liberdade sem traição”. (1993, p. 5). A arte da escrita integra todo o livro. O roteiro, intitulado “Às vezes, novembro”, foi escrito por Lygia Fagundes Telles, e nele a escritora nos mostra o ambiente propício e acolhedor montado por ela e por Paulo Emilio Salles Gomes durante a o processo compositivo. É impossível não trair a obra original ao tentar adaptá-la, em resposta ao questionamento de Lygia Fagundes Telles.

A questão da autoria de um filme realmente é muito complexa. Há filmes em que o trabalho de construção, a ideia e a pesquisa dependem única





e exclusivamente do roteirista; já, em outros, do diretor e do roteirista; ou ainda se soma uma obra anterior adaptada. Em *Bicho de sete cabeças* (2002), por exemplo, Laís Bodanzky teve a ideia de fazer o filme a partir da leitura do livro *Canto dos malditos* de Austregésilo Carrano Bueno. Uma obra autobiográfica, em primeira pessoa, vertida em um roteiro ficcional em terceira pessoa. Para adaptar o roteiro, convidou Luiz Bolognesi. O trabalho foi feito em conjunto, pois como ela mesma afirma:

Tem diretor que gosta de receber um roteiro com proposta de movimentação de câmera e outros apêndices, eu não. Por isso pedi para o Luiz não citar detalhes sobre a linguagem a ser utilizada, esta foi uma pesquisa que fiz à parte e depois inseri no roteiro dele. (BOLOGNESI, 2002, p. 8)

Essa parceria acabou por merecer os prêmios de Melhor Roteiro no festival do Recife e APCA 2001. Para Bolognesi, foi um trabalho de reinvenção, afinal foi preciso mudar o foco narrativo de primeira pessoa, com voz em *off*, inclusive, para uma narrativa em terceira pessoa. Para isso, apelou para autores e memórias adquiridos ao longo de seus estudos. Entre eles, citados pelo próprio roteirista, ao ler o livro *Canto dos malditos* pela primeira vez, lembrou-se de Michel Foucault e sua obra *Vigiar e punir*. Para criar a história de amor (e ódio) entre pai e filho, inspirou-se em outra obra: *Carta ao pai*, de Franz Kafka.

Faz-se necessário destacar também as canções dispostas no filme. A diretora sugeriu ao roteirista que ouvisse as músicas de Arnaldo Antunes. Segundo ele, as canções passaram a ocupar função narrativa, buscando, assim, criar sequências e até personagens que permitissem ao espectador ouvir essas músicas, de modo natural, sem que tivesse de parar para isso.





As canções deveriam, então, levar a emoção à frente, ocupando, na estrutura do roteiro, o espaço de uma nova peripécia, restabelecendo a carga emotiva erradicada pela troca de foco narrativo.

A publicação desse roteiro se valeu da versão filmada, comportando diferenças com o que foi apresentado na tela. Como o próprio roteirista afirma, nota-se a interação entre o texto e a montagem com todas as nuances desse relacionamento. A montagem fora feita na Itália, e esse fato podou um pouco a carga emotiva de algumas sequências - fato esse superado quando procedidos inúmeros cortes e a narrativa sendo concentrada especialmente na história de Neto, com todas as emoções por ele sentidas.

Há muitos manuais que explicam, passo a passo, a metodologia de se fazer um roteiro. Há outros roteiristas, como Luiz Bolognesi, que dispõem de seus próprios métodos. Na publicação de *As melhores coisas do mundo*, livremente inspirada na série de livros *Mano*, de Gilberto Dimenstein e Heloísa Prieto, o roteirista explica o seu método antropológico de fazer roteiros:

Vêm da antropologia minhas principais ferramentas de trabalho. A maior riqueza do método antropológico na construção de roteiros é que podemos chegar a personagens que não são meras projeções de nosso imaginário e valores pessoais, mas representações de mundo dotadas de alteridade. (BOLOGNESI, 2010, p. 15)

O método antropológico não difere muito do que já explicitamos neste trabalho. O roteirista vai a campo e efetua pesquisas concretas no ambiente e, principalmente, no campo dos personagens a serem criados. Conhecer o procedimento antropológico significa valorizar o estranhamento. O roteirista não imprime suas concepções e crenças no ato criativo, mas confere voz e vez ao sentir e ao pensar das pessoas que representam os personagens a serem





constituídos. Para isso, tanto a diretora quanto o roteirista procuraram ganhar a confiança dos grupos de adolescentes que entrevistavam, para poderem adentrar naquele mundo só deles.

É sempre neste território que o método antropológico opera. Naquilo que faz o outro diferente, no que ele tem de inconfessável, indizível ou não aceito pelo senso comum. Foi assim o trabalho de pesquisa com os idosos de Chega de saudade, com os kaiowá em Terra vermelha e com os adolescentes em As melhores coisas do mundo.

Evidente que o trabalho do roteiro não se encerra na pesquisa. Mas a pesquisa com método antropológico permite que a jornada de criação do roteirista se desloque de estradas convencionais para uma jornada em território novo e desconhecido, com paisagens deslumbrantes e, claro, perigosas. (BOLOGNESI, 2010, p. 17)

Roberto Gervitz, na apresentação da publicação do roteiro *Feliz Ano Velho: o filme*, afirma considerar o trabalho de roteirização uma etapa fundamental na realização de uma obra fílmica. Discorre ainda sobre a necessidade do planejamento antecipado do filme, já que, durante as gravações, há muita compartimentação e desordenação. O risco de se perder a sequência narrativa é muito grande, daí a imprescindibilidade de um roteiro bem desenvolvido com o maior número de informações, o que representa um grande passo para um bom filme. Para o roteirista e diretor, com um bom roteiro na mão é mais fácil distinguir aquilo que pode enriquecer e interessar à narrativa daquilo que vem a ser dispersivo e diluidor. Porém, como ele mesmo salienta, o cinema é um trabalho de equipe e, por mais bem escrito que o roteiro seja, o resultado final é sempre uma surpresa, afinal são várias as cabeças pensando e agindo sobre o roteiro.

Gervitz chama o seu roteiro publicado em seu terceiro tratamento de adaptação livre da obra de Marcelo Paiva. Livre, pois afirma que criou





inúmeras situações e personagens em função das emoções e das ideias que queria expressar, sendo este o único compromisso que possuía. Para isso, não havia como ser fiel à obra de Marcelo Paiva, apenas aos sentimentos que despertados no roteirista-leitor. Na capa do livro, Marcelo Paiva esclarece: “É um filme, diferente do livro. E como filme, foi além do previsível. Ousou, inventou outros personagens, criou novas cenas, novos símbolos. Optou por recontar a história e não simplesmente reproduzi-la. E isso é arte.”

Roberto Gervitz cita Robert Bresson, diretor de cinema francês, na introdução do roteiro *Jogo subterrâneo*: “um filme é realizado três vezes: ao ser escrito, ao ser rodado e ao ser montado – pura e fina verdade. Por mais que depuremos um roteiro, um filme é um processo dinâmico que só termina com a feitura da primeira cópia.” (DURAN E GERVITZ, 2010, p. 12).

Gervitz adaptou o conto *Manuscrito encontrado em um bolso*, de Julio Cortázar. Jorge Duran, que ajudou Gervitz na adaptação para o roteiro explica:

Durante a escritura do roteiro, o roteirista sabe mais do roteiro. Mas durante a realização do filme, o diretor sabe muito mais do filme do que o roteirista. Isso porque para aproximar-se do mundo das filmagens – que é real, tem seus próprios desejos – às vezes, é preciso se afastar um pouco do roteiro. Durante as filmagens, a maneira de falar o diálogo, a direção de arte, a música, tudo vai transformando o roteiro em algo que é um filme. Muitas vezes, a gente só descobre que a cena não está bem construída quando temos um ator encenando. Ou ainda pode perceber que para aquele ator, a cena não tem a forma adequada. Então, tem que fazer adaptações. No caso de Jogo Subterrâneo, eu diria que o filme é muito fiel ao roteiro. Só aconteceram mudanças necessárias. (DURAN; GERVITZ, 2010, pp. 40-41)

Nas palavras de Duran, podemos perceber a transformação da crisálida em borboleta, da arte da escrita para a arte da imagem. Na maioria dos roteiros aqui analisados houve essa transformação, a lapidação de uma arte





para outra. Eis aqui o desapego necessário do roteirista, pois a sua obra ficou pronta para a leitura, embora para as telas, muitos fatores entram em “cena”. Nessa publicação, o “make-off” entra como prefácio do roteiro. São diversas falas que explicam como ocorreu o processo de criação tanto do roteiro quanto do filme.

Na publicação de *Quanto vale ou é por quilo?*, descobrimos já na apresentação que o roteiro se inspira em mais de uma obra literária. Para melhor elucidar, os textos inspiradores do roteiro foram publicados em anexo a ele: o conto *Pai Contra Mãe*, de Machado de Assis, que serviu de inspiração para o início dos trabalhos, cuja história está no roteiro final do filme; as crônicas do pesquisador Nireu Cavalcanti, adaptadas para a linguagem audiovisual no filme; e uma pequena coletânea, com críticas de jornais e revistas, discutindo o filme. Com isso, os organizadores procuraram dar ao leitor uma visão panorâmica da criação e recepção do filme *Quanto Vale ou É por Quilo?*

Newton Cannito, um dos roteiristas de *Quanto Vale ou É por Quilo?*, professor, consultor e autor do *Manual de Roteiro* (2009), ao abordar a criação do filme explicita o quanto é complicado escrever um roteiro, aproveitando para ressaltar que este não deve estar preso a manuais nem tampouco ser livre, sem regras, caso contrário perde a linha dramática. Expõe, ainda, a importância do entrosamento entre o roteirista e o diretor no decorrer da escrita do roteiro e da presença da linguagem técnica cinematográfica.

Deve-se ter sempre em vista que o objetivo do roteiro é ser filmado. Um bom roteirista deve conhecer bem a linguagem cinematográfica, e pensar no que ele deve ou não antecipar para o filme. Muitos defendem que o roteirista não deve interferir na direção. Eu acho essa discussão simplesmente absurda. Há uma ligação óbvia e necessária entre as duas etapas. Eu poderia citar milhares de exemplos, mas vou citar o mais simples: se o roteirista não antecipar recursos visuais





de decupagem, ele terá que passar todas as informações do filme por meio do diálogo, imprimindo-lhe uma estética que ficará próxima à da telenovela, estilo que veio do rádio e prescinde da imagem. Mesmo se ele não quiser intervir, ele intervém, pois no estilo de escrita do roteiro está antecipado o estilo de direção do filme. Há, no entanto, limites para o roteirista decupar o seu roteiro. Ele não vem de regras claras, varia a cada caso. O jeito de escrever do roteirista e a decupagem que ele realiza literariamente devem estar em função do estilo do diretor para quem ele trabalha. (BIANCHI, 2008, p. 24)

Muitas vezes um roteiro é considerado ruim de se ler, mas é o que melhor ajudará o diretor e o restante da equipe a desenvolver o trabalho. Ao contrário, roteiros literários e baseados em diálogos podem ser bons de se ler, mas ruins para serem filmados. “Como roteiro serve para orientar a filmagem e não para ser publicado, a conclusão é óbvia: um roteiro ruim de se ler pode ser melhor para se filmar do que um roteiro bom.” (BIANCHI, 2008, p. 26). Tal parceria guiou Cannito para o universo de leituras e pesquisas de Sergio Bianchi, conforme explicita:

Além da análise de filme, achei importante entrar no universo intelectual do diretor. Compreender Machado de Assis era fundamental e para isso muito me ajudou a leitura de Roberto Schwarz. Também entender melhor a escravidão brasileira e a continuidade do apartheid no Brasil de hoje era fundamental. É esse o tema que unifica nosso filme: ver como a escravidão permanece até hoje e é imposta pela lógica da mercadoria e da reificação do homem. Para entender isso, a leitura de clássicos da historiografia brasileira e de toda a obra de Cristóvão Buarque foram fundamentais. Deram o debate conceitual necessário para a prática da escrita. (BIANCHI, 2008, p. 27)

Já *Dores & Amores* vai além de uma simples adaptação. Há, dentro do roteiro, transcrição e hipertextualidade conjugadas. Trata-se de uma obra que surgiu para comprovar que um roteiro absorve e se constitui de





várias outras obras e criações. Ricardo Pinto e Silva estava totalmente imerso no roteiro de *Dores & Amores* quando dirigiu a peça *Intervalo*, de DagomirMarquezi. Ricardo filmou trechos da peça e as colocou dentro da narrativa fílmica de *Dores & Amores*, valendo-se dos personagens da peça como contraponto aos personagens do filme.

Além disso, há o livro *Dores, Amores & Assemelhados* de Cláudia Tajés, o qual deu origem ao filme e que Marquezi, o roteirista da segunda metade do filme, tomou conhecimento apenas quando as filmagens finalizaram. A primeira parte foi escrita por Patrícia Müller e revisada por Ricardo Pinto e Silva, diretor. Quanto à adaptação de obras, o próprio diretor explica:

Sou um leitor compulsivo de autores brasileiros com uma segunda intenção a cada página virada: será que este livro dá para ser adaptado para cinema? Esta é a pergunta que me faço quando estou debruçado sobre um texto, uma resenha, uma orelha, um prefácio, enfim, às vezes até sobre a impressão que a capa de um novo lançamento me evoca.

O diretor comprou os livros de autoria de Cláudia Tajés, apreciando muito o estilo da escritora, principalmente em *Dores, Amores & Assemelhados*. De acordo com as próprias palavras de Ricardo Pinto e Silva, narrativamente a palavra naturalista do cinema, emprestada da sua matriz literária, cede lugar ao subjetivismo da narração (o filme é contado sob a memória da personagem principal, Júlia, vivida pela atriz KiaraSasso) e à exacerbação teatral, quando de sua adaptação à novela dentro do filme.

Dessa forma, o roteiro e a sua transposição fílmica acabaram tornando-se, de acordo com Ricardo Pinto e Silva,

[...] uma linguagem de hipertextualidade, misturando matrizes literárias e dramatúrgicas às linguagens cinematográficas e televisivas.






Esta novela dentro do filme é outra adaptação: a de trechos da comédia teatral Intervalo, do DagomirMarquezi. Criávamos, assim, um segundo nível de narrativa ficcional, metalinguístico, algo que quis experimentar no projeto. (MÜLLER, 2010, p. 24)

Os assuntos elencados pelo roteirista/autor no cotidiano são os mais diversos possíveis. Miguel Falabella foi comprar um apartamento e presenciou a discussão de duas irmãs. Aos poucos, aquela discussão começou a ganhar forma, personagens e ambientes na mente de Falabella, a partir da qual a peça teatral A Partilha foi-se definindo. Daniel Filho ficou cativado pelo texto e pelas personagens, pois as quatro irmãs da peça vivem situações que são próximas da rotina de todos os espectadores. Assim, o diretor resolveu comprar os direitos da peça para transformá-la em filme. Eis aqui um impasse na classificação desse roteiro, afinal se trata da adaptação de uma peça teatral sobre o cotidiano brasileiro. Para a versão final do roteiro que foi às telas, Daniel Filho convidou João Emanuel Carneiro. Elabora todas as modificações, – e esse fato é muito interessante, pois se refere à liberdade da recriação (impossível) sem trair o original, abordado em relação à adaptação por Lygia Fagundes Telles, ou ainda ao “empreendimento satânico”, nomeado por Haroldo de Campos. No final de todos os ajustes para a sétima arte, Daniel Filho enviou para Falabella aprovar, e este sabiamente disse: “Daniel, estive pensando. O filme é teu, a peça é que é minha”.

5. FINALIZANDO...

A crisálida, ao estar dentro do casulo, debate-se a ponto de provocar as transformações que a tornarão borboleta. Como vimos na explanação acima, o mesmo acontece com o roteiro. O processo compreende vários





tratamentos, passando por diversas mãos e discussões até se verter em filme. Essa transformação é dinâmica e não há mal algum em ser, igualmente, processo e arte. Afinal, a arte é um processo que não se esgota em uma leitura. Barthes (2007) afirma que um mesmo texto pode agradar significativamente a um leitor e desagradar muito a outro. São leituras, olhares, vivências.

Diante das análises e das vozes presentes nos roteiros brasileiros citados e parafraseando Blanchot (2011, p. 250), percebemos que a obra só é obra se é a unidade dilacerada, sempre em luta e jamais apaziguada, e somente é essa intimidade dilacerada que se faz luz através da escuridão, desabrochando do que permanece encerrado: libertação do casulo, exposição das asas, metamorfoses, transformações tão necessárias à qualquer obra de arte e principalmente ao roteiro cinematográfico. E essa luta transformadora transcorre entre o criador, que produz a obra tornando-a presente, e o leitor que se mantém nela presente para reproduzi-la.

Da nossa parte, o desejo de que o leitor aprenda a apreciar o roteiro cinematográfico brasileiro como arte. E, desse modo, com toda a sua competência de receptor capaz de interferir no trabalho do roteirista, perceber a magia que nos alertou Selton Mello (2012) na epígrafe deste trabalho: porque no início é apenas uma folha em branco preenchida com um bocado de palavras e sonho. E depois as folhas ficam de pé, carregadas de humanidade e seguem seu caminho.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, V. T. de. O leitor competente à luz da teoria literária. **Revista Tempo Brasileiro**, Rio de Janeiro, n. 124, p. 23-34, jan./mar. 1996.



ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. **Itaú Cultural**, Aleluia, Gretchen!, 2018. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67248/aleluia-gretchen>>. Acesso em: 1 maio 2018.

BARTHES, R. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução e posfácio de Leila Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2007.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

COMPARATO, D. **Da criação ao roteiro**: teoria e prática. 2. ed. São Paulo: Summus, 2009.

NOVAES, C. C. A escrita cinematográfica de Mário de Andrade. Amar, Verbo Intransitivo: uma lição de amor à literatura brasileira. **FronteiraZ**: Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, São Paulo, n. 15, dez. 2015.

Roteiros

ANDRADE, J. B. de. **O homem que virou suco**. Ariane Abdallah e Newton Cannito. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura: Fundação Padre Anchieta, 2005.

ASSIS, W. **A Cartomante** – roteiro, história, origem e comentários. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

AZEVEDO, A. L.; *et al.* **Antes que o mundo acabe**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010.

BACK, S. **A guerra dos pelados**. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. **Aleluia, Gretchen**. Porto Alegre: Movimento, 1978.





BIANCHI, S. Quanto vale ou é por quilo? Roteiro de Eduardo Benaim, Newton Cannito e Sergio Bianchi. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

BOLOGNESI, L. **Bicho de sete cabeças**:roteiro do filme. São Paulo: 34, 2002.

_____. Chega de saudade. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

_____. **As melhores coisas do mundo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Anchieta, 2010.

BUTCHER, P.; MÜLLER, A. L. **Abril despedaçado**:história de um filme. Roteiro de Walter Salles, Sérgio Machado, Karim Aïnouz. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CALDEIRA, O. **Tiradentes**:roteiro cinematográfico, comentários e fontes de pesquisa. Rio de Janeiro: Riofilme, 1999.

CAPELLARO, V. **O caçador de diamantes**:o primeiro roteiro cinematográfico brasileiro completo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

DURAN, J. GERVITZ, R. **Jogo subterrâneo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

FALABELLA, M.; FILHO, D. **A partilha**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FRESNOT, A. FERREIRA, H. ANZUATEGUI, S. Desmundo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

GALPERIN, C.*et. al.* **O ano em que meus pais saíram de férias**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

GERVITZ, R. **Feliz Ano Velho**:o filme. São Paulo: Brasiliense, 1988.





_____ ; DURÁN, J. **Jogo subterrâneo**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

HALM, P. **Amores possíveis**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LOMBARDI, B. **O signo da cidade**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

MEIRELLES, F.; MANTOVANI, B. **Cidade de Deus**:o roteiro do filme. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MELLO, S. VINDICATTO, M. **O Palhaço**. São Paulo: SESC SP; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

MIRANDA, A. **Desmundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORELLI, P. **Viva-voz**. São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.

MÜLLER, P. **Dores & amores**.São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

MUYLAERT, A. **Durval Discos**. São Paulo: Papagaio, 2003.

NADOTTI, N.; DIEGUES, C. **Quilombo**:roteiro do filme e crônica das filmagens. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

NEVES, S. C. **Encontro com Giullia**: roteiro para cinema. São Paulo: Digital Publish& Print, 2012.

REICHENBACH, C. **ABC Clube Democrático**:4 roteiros de Carlos Reichenbach. São Bernardo do Campo: MP, 2008.

_____. **Bens confiscados**: um filme de Carlos Reichenbach. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2005.





_____. **Dois córregos**: verdades submersas no tempo. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

SALLES, W. *Central do Brasil*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

TELLES, L. F.; GOMES, P. E. S. **Capitu**. São Paulo: Siciliano, 1993.

