

Cláudia Mattos

Um Filme de...

Argumentos e estratégias para uma política do roteirista-autor

Tese apresentada, como requisito para obtenção do título de doutora, ao programa de pós-graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Orientadora: professora doutora Beatriz Jaguaribe

Rio de Janeiro

2010

Para todos os autores de *180°*.

RESUMO

Esta tese defende o reposicionamento do roteirista como um legítimo autor de cinema com peso semelhante ao do diretor, apresenta argumentos e aborda estratégias políticas para que ele seja reconhecido como tal. Para chegar a esta conclusão a pesquisa passa por várias etapas. 1) uma contextualização histórica da autoria atribuída ao diretor de cinema e sua entrada em cena como estratégia política engendrada para o surgimento da Nouvelle Vague na segunda metade dos anos 50; 2) a relação entre a atribuição da função autor e os lucros simbólicos e financeiros decorrentes da autoria; 3) A autoria em outros campos artísticos que também dependem do trabalho coletivo para a realização plena de uma obra de arte; 4) a importância do roteiro na realização de um filme e o posicionamento do roteirista como um cineasta – de papel, mas nem por isso menos cineasta; 5) a análise do trabalho de dois roteiristas contemporâneos de voz autoral reconhecida (Guillermo Arriaga e Charlie Kaufman; 6) o detalhamento das ações políticas implementadas para defender o roteirista como autor de cinema; 7) a questão da autoria vista sob a perspectiva do cinema brasileiro contemporâneo; 8) como a autoria compartilhada entre roteirista e diretores pode ser benéfica para a evolução do cinema brasileiro.

Palavras-chave: 1. Cinema. 2. Autor. 3. Autoria. 4. Autoridade. 5. Roteirista. 6. Política. 7. Criação. 8. Narrativa.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO
2. AUTOR, AUTORIA E AUTORIDADE
 - 2.1. A morte do roteirista
 - 2.2. A função diretor-autor
 - 2.2.1 Os autoristas
 - 2.2.1. A herança política
 - 2.3. Duas questões de autoridade
3. GRIFO DO AUTOR E GRIFE DE AUTOR
 - 3.1. Mais que um autor, um criador
 - 3.2. Uma questão semântica
 - 3.3. Criação e Recriação
4. FILME DE PAPEL
 - 4.1. Uma literatura para poucos
 - 4.2. Os leitores privilegiados
5. DOIS AUTORES
 - 5.1. Guillermo Arriaga, o contador de histórias
 - 5.2. Charlie Kaufman, no reino da fantasia
 - 5.3. Estratégias narrativas
6. A POLÍTICA DO ROTEIRISTA-AUTOR
 - 6.1. Na participação
 - 6.2. No crédito
 - 6.3. No orçamento

7. UMA CERTA TENDÊNCIA DO CINEMA BRASILEIRO

7.1. A herança do Cinema Novo

7.2. Público Nacional e reconhecimento internacional

7.3. 100 ou 109 filmes

7.4. Mapa do controle criativo

8. CONCLUSÃO

9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

INTRODUÇÃO

Um belo dia alguém inventa uma determinada situação, vivida por um determinado grupo de pessoas fictícias, e imagina que aquilo pode dar um bom filme. Uma centena de profissionais trabalhará para realizá-lo, entre eles um diretor. Juntos recriarão em imagens aquilo que era só papel. O filme fica pronto. Um dia, um espectador compra um ingresso para assistir a esse filme numa sala de cinema.

E ele entra.

A sala ainda não está completamente escura. Umas luzes tênues estão acesas para que possa encontrar uma poltrona na qual se sentar e, ao mesmo tempo, tal qual a técnica dos velhos hipnotizadores, ser induzido, aos poucos, a se desligar do mundo que o cerca. Durante cerca de duas horas, o espectador será convidado a suspender sua própria vida para mergulhar num mundo de ficção. Sim, porque o cartaz do lado de fora assim o indicava. A sala em questão está prestes a exibir um filme não documental, não baseado em fatos e personagens reais, não adaptado de nenhuma peça de teatro ou obra literária. Portanto, 100% ficção.

A luz se apaga e o filme começa.

Para assistir ao filme, o espectador é obrigado a resistir estoicamente à tortura de avisos institucionais, publicidade e trailers – esse último grupo, sem dúvida, menos doloroso. Durante as cerca de duas horas de projeção, ele viverá vidas que não são suas e situações pelas quais nunca passou. No entanto, reconhecerá, tanto numas, quanto noutras, emoções, sentimentos e armadilhas do acaso que lhe são familiares. É essa uma das grandes belezas da ficção. Porém, o que o espectador não se dará conta é de que esta começou a lhe ser apresentada muito antes de a história propriamente dita se iniciar; começou no momento dos créditos, porque nada num filme é mais enganoso do que eles.

O espectador não tem motivos para desconfiar quando lê na tela a expressão *roteiro original de X*, mas possivelmente nunca ficará sabendo que os diálogos de uma cena que lhe impressionou pela concisão dramática, só foram tão econômicos porque 80% das linhas escritas foram descartadas pelo editor do filme. Igualmente, ele lerá na tela *direção de Y*, mas jamais será informado de que todo o movimento focal e de câmera e o enquadramento numa determinada sequência que lhe pareceu extremamente bela, foi idéia do diretor de

fotografia, que, por sinal, teve seu trabalho elogiado pela crítica pelo realismo com que registrou uma determinada cena. Só que o crítico, assim como o espectador, nunca será avisado de que a tal cena foi fotografada ao acaso. Os atores é que decidiram repetir um momento anteriormente filmado em estúdio numa locação real, sem nenhuma marcação prévia, e tudo o que o diretor de fotografia, o operador de câmera e o foquista se limitaram a fazer foi perseguir os atores dentro do espaço cênico.

Os exemplos poderiam preencher várias páginas, mas o ponto aqui é estabelecer que nada é mais ficcional num filme de ficção que os créditos. E, com raríssimas exceções, a maior das ficções se esconde sob a expressão *um filme de*. Dada a natureza coletiva do processo criativo que resulta num filme, a expressão é, no mínimo, uma apropriação indébita. Essas três palavrinhas lançam todos os méritos ou deméritos de um filme nos braços de seu diretor e privam os demais profissionais criativos envolvidos do reconhecimento artístico e financeiro resultante deste mesmo filme.

A grande vítima desta apropriação indébita é, certamente, o roteirista. Principalmente em se tratando de um filme de ficção original – não baseado em acontecimentos ou pessoas reais, não adaptado de peças de teatro ou de obras literárias – é inegável que a fonte primeira deste produto cinematográfico é a imaginação do escritor que cria um universo ficcional inédito e único. Mais do que criar uma história e seus personagens, cabe ao roteirista decidir como contá-la, como organizá-la dramaticamente, como estruturá-la para o cinema.

No entanto, há mais de meio século, o valor de sua participação na criação cinematográfica vem sido constantemente negado. Mas não sua funcionalidade, tida como um mal necessário. Apesar de sempre ter havido quem vociferasse ou apenas sussurrasse contra os absurdos do autorismo – aqui entendido como a atribuição exclusiva e incontestável da autoria ao diretor de um filme que desembocou numa teoria cinematográfica bastante questionável – apenas recentemente tem havido movimentos concretos reivindicatórios por parte dos roteiristas.

Esta tese é inspirada por e, ao mesmo tempo, faz parte deste esforço. Ela está engajada no que pode ser chamado de política do roteirista-autor. É uma investigação que pretende fornecer um conjunto de fundamentos que permitam enxergar o escritor de cinema com autor de filmes, com peso semelhante ao atribuído ao diretor.

Agora é chegado o momento para uma pequena digressão. Sempre considerei de mau gosto o uso da primeira pessoa – tanto do singular, quanto do plural – num trabalho acadêmico. Até hoje fiz uma opção pela prosopopéia, dotando teses, artigos, análises e congêneres de gênio humano, em frases absurdas como “a presente tese acredita”... No entanto, nesta tese, a primeira pessoa do singular é necessária porque eu, Cláudia Mattos, sou uma roteirista profissional e esconder este fato da banca examinadora e de quem mais possa vir a lê-la seria enganoso. Assumir assim a primeira pessoa é uma postura que traz riscos, porque me coloca sob suspeição de advogar em causa própria, como alguém capaz de contaminar a pesquisa com dogmas pessoais. Para os que já estiverem pensando assim, afirmo: sim, estou advogando em causa própria, porém fundamentada em teoria e prática. O que me remete à vantagem que este tipo de abordagem me dá, o de investigar um objeto de estudo de dentro de suas entranhas. Nada aqui é apenas fruto de observação do mundo, mas de experimentar o mundo. Não há sentido em interditar um caminho que é capaz de ligar respaldo teórico a práticas profissionais.

Assumida a primeira pessoa, gostaria de deixar claro que não tenho a intenção de desmerecer ou diminuir o importante papel que um diretor tem num filme, de pipocas hollywoodianos ao mais hermético dos projetos pessoais, nem de privá-lo de seus méritos autorais para depositar todos os ônus e bônus da autoria nos braços do roteirista. O que está sob investigação é o direito dos roteiristas de também contar com o reconhecimento pleno de seu quinhão autoral. O uso da palavra quinhão não é fortuito, porque tal reconhecimento implica tanto em recompensas artísticas, quanto financeiras, como comprovam as recentes greves de roteiristas americanos e os manifestos dos roteiristas europeus¹.

O ponto é: diretores são fundamentais, sem eles não há filmes, sem eles um roteiro está para sempre condenado a ser um projeto arquitetônico jamais realizado. No entanto, a lógica inversa também é 100% válida. No cinema, principalmente em se tratando de obras narrativas de ficção, os roteiristas também são fundamentais, porque sem eles não há filmes, sem eles os diretores serão eternos engenheiros a espera de um projeto a realizar. Mas há o diretor-roteirista! Sim, ele existe, mas sua existência não anula a lógica do raciocínio, apenas a reforça.

¹ A íntegra do manifesto pode ser encontrada no endereço eletrônico www.scenaristes.org.

É claro que, de Griffith a Almodóvar, de Chaplin a Bergman, sempre existiram diretores-roteiristas. Eles são muitos, é verdade, porém são raros os com talento para exercer as duas funções. Os mais comuns são aqueles que, embora tenham tido crédito total de direção, dividiram com outros a assinatura da escrita de um filme. É o caso de perguntar o que seria de Truffaut sem co-roteiristas como Suzanne Schiffman, o que seria de Buñuel sem Jean-Claude Carrière, o que seria de Kieslowski sem Krzysztof Piesiewicz? Será que haveria *A Noite Americana*, *O Último Metrô* e *A Mulher do Lado*? Será que haveria *A Bela da Tarde*, *O Discreto Charme da Burguesia* e *Esse Obscuro Objeto do Desejo*? Será que haveria o *Decálogo*, *A Dupla Vida de Veronique* e a *Trilogia das Cores*? Se esses filmes chegassem a conhecer o escuro de uma sala de exibição, será que teriam resultado em trabalhos tão bons caso seus diretores tivessem dividido o crédito da escrita com outro roteirista?

Esse, definitivamente não é um território para respostas fáceis, mas ainda assim é um território no qual é possível encontrá-las, ou ao menos buscá-las, como mostra a estruturação dos capítulos – o melhor seria dizer os blocos dramáticos – desta investigação.

O primeiro bloco trata de três palavras que, embora tenham a mesma origem, no cinema, podem ser atribuídas a diferentes pessoas: autor, autoria e autoridade. Dois textos teóricos escritos praticamente um em seguida do outro – talvez o mais justo seria dizer, um em resposta ao outro – *A Morte do Autor*, de Roland Barthes, e *O que é um autor?*, de Michel Foucault, funcionarão como norteadores desta viagem, que retrata o surgimento da política do autor e seus desdobramentos, como o crescimento da importância do diretor em detrimento do reconhecimento autoral do roteirista e o uso de tal estratégia como marketing para promover os filmes, principalmente frente a produções hollywoodianas.

O capítulo também vai mostrar o quanto o papel da crítica foi fundamental para se criar essa realidade a ponto de forçar a transformação de algo que nasceu como política em uma teoria que sempre demonstrou enorme dificuldade de se sustentar como tal, o que não a impediu de se arraigar no imaginário de diversas gerações de cinéfilos e estudiosos de cinema. Uma terceira parte do capítulo trata especificamente da questão da autoridade, de como ela se estabelece do ponto de vista do direito e das especificidades do modo de produção de um filme.

O bloco seguinte trata de como a figura do autor é percebida em outros meios, que, em maior ou menor grau, podem ser considerados como artes performáticas: a música, o teatro e a ficção na televisão. Todos eles têm em comum com o filme o fato de, apesar de terem uma existência completa no papel, só se realizam plenamente na execução, graças a um trabalho coletivo. A televisão aqui merece tratamento diferenciado, porque é nela que o roteirista não só goza de plena autoria, mas ganham status de criador.

Outra parte importante deste bloco vai mostrar que muito da percepção menor da importância do roteirista como autor no cinema está ligada a uma questão semântica. Seja roteiro, guião, *guión*, *script* ou *scénario*, a palavra usada para designar o filme escrito deixa sempre a sensação de incompletude. Por fim, a última parte deste segmento trata das nuances que envolvem os roteiros adaptados e às dificuldades que eles podem criar em relação ao estabelecimento da autoria de um filme.

Estabelecidos os princípios básicos sobre o que seria a autoria no cinema, cria-se o gancho ideal para o próximo bloco: a natureza de um roteiro, uma criação nascida para ser transmutável. São muitos os estudos sobre autoria, mas raros os que tratam sobre criação. O termo aqui não está empregado sob o ponto de vista filosófico, mas como o surgimento de uma idéia e seu desenvolvimento dramático. O que remete a uma outra questão: o que é escrever um filme? Criar um filme de papel é muito mais do que estruturar uma idéia em seqüências dramáticas, é muito mais do que gerar diálogos; é, entre outras coisas, criar ações visualmente, sem que para isso seja necessário fazer uso de uma câmera. Enfim, trata-se de mostrar que muito daquilo que comumente é atribuído à *mis-en-scène* pode já está contemplado num bom roteiro.

A segunda parte deste bloco trata da importância de um roteiro na realização do filme. Não a importância metafísica ou estética, mas o papel real que um roteiro tem na cadeia produtiva de um filme. Em outras palavras, como o diretor, os atores, o produtor e o montador se relacionam com o roteiro.

Esses são os pontos de partida para os dois estudos de caso que formam o bloco seguinte. Trata-se de aplicar os princípios que regem os estudos acadêmicos sobre o autorismo voltado para o diretor, na análise de dois consagrados roteiristas que recentemente dirigiram seus primeiros filmes de ficção: Guillermo Arriaga e Charlie Kaufman. Os dois obtiveram sucesso como roteirista logo em seus primeiros filmes,

compraram brigas com diretores por questões autorais e se tornaram eles próprios realizadores.

As duas análises, no entanto, apresentam metodologias diferentes. Com Arriaga, que não gosta de ser chamado de roteirista, mas de escritor de cinema, e é um dos mais vocais críticos da política do autor-diretor, uma série de entrevistas que desvendam motivações, referências e demais elementos caros aos autoristas românticos dos primeiros dias, funciona como ferramenta de análise. Com Kaufman, as únicas ferramentas disponíveis foram os seus próprios filmes. Esta distinção, provocada muito mais por casualidade que por desejo, acabou por se revelar interessante e útil, pois contempla as duas grandes correntes das análises do autorismo: a romântica, na qual a chave para a compreensão da obra está no homem, e a estruturalista, para a qual o segredo está escondido no texto.

O objetivo das análises dos trabalhos dos dois roteiristas tornados diretores é verificar se, de acordo com os cânones do autorismo, nos filmes não dirigidos por eles, é possível encontrar traços de autoralidade que eles têm como diretores.

A análise dos filmes desses dois escritores e principalmente a postura que ambos têm na defesa do controle criativo e do reconhecimento da autoria dos roteiristas abrem caminho para o bloco final, que analisará as principais estratégias que os profissionais da escrita estão adotando ou deveriam adotar para ter seus direitos criativos e financeiros reconhecidos e respeitados na indústria e no artesanato do entretenimento. As greves dos roteiristas americanos, os manifestos dos roteiristas europeus, as questões contratuais e a nova política de creditação no cinema, serão temas abordados neste segmento.

Quase como um extra de DVD – que, para quem é apaixonado por cinema, muitas vezes é tão ou mais prazeroso que o próprio filme – o bloco é encerrado com uma análise provocativamente intitulada *Uma Certa Tendência do Cinema Brasileiro*, na qual o mais comentado texto do autorismo em todos os tempos serve de modelo para o que poderia ser chamado de um artigo-manifesto por uma política do roteirista-autor de cinema no Brasil.

Os leitores mais atentos hão de ter notado ao menos duas peculiaridades desta tese: o banimento da palavra estória e certa heterodoxia na abordagem do tema. Para cada uma delas, há uma justificativa.

A origem da heterodoxia está na multiplicidade de formas de acúmulo e expressão de conhecimentos. Durante anos, fui uma jornalista cuja pena foi alugada pelos jornais de grande circulação. No entanto, em intervalos quase cíclicos de 10 anos, a curiosidade acadêmica me levou de volta à universidade, primeiros para o curso de mestrado, concluído há mais de uma década, e depois de doutorado. Hoje, pode-se dizer que o jornalismo ficou para trás como meio de vida, substituído pela atividade de escritora de livros, filmes e outros produtos audiovisuais. No entanto, os procedimentos jornalísticos jamais foram esquecidos ou deixados de lado, apenas foram enriquecidos pelo conhecimento acadêmico e a experiência do texto criativo, literário ou dramático. Portanto, a saída mais honesta é juntar nesta tese recursos de diferentes áreas: a acadêmica, a jornalística e a narrativa. Para muitos, esta opção pode parecer absurda e até incompatível com o que se espera de uma tese de doutorado. Mas é um risco que vale a pena correr quando não se deseja trocar as múltiplas experiências de uma tarde no campo pelo conhecimento científico que uma visita ao herbário pode proporcionar. Adoraria levar o crédito pela metáfora, mas ela não é minha, é de Schopenhauer².

A segunda peculiaridade diz respeito a uma palavra incômoda, a tal da estória. Para além da inconveniência estética que ela representa – sempre me pareceu um erro ortográfico – esse americanismo simplesmente não existe na cabeça de um escritor. Seja ele um clássico da literatura, um autor experimental, comercial ou medíocre, só existe história. O universo ficcional criado por escritores, independentemente do talento que tenham, lhes é real. Madame Bovary é um personagem de carne e osso para Flaubert e seus leitores; Paulo Coelho acredita nos poderes de magos, alquimistas e afins, assim como seus milhões de seguidores mundo afora. Com os roteiristas, não é diferente, portanto seria, no mínimo, injusto, negar-lhes o direito à história.

Ainda a título de introdução, é preciso deixar claro que a figura do diretor-roteirista, que escreve seus próprios filmes sem contar com a parceria de co-roteiristas, não é objeto desta tese. Não o é porque não há necessidade de sê-lo, afinal eles já gozam de fato e de direito de reconhecimento pleno de autoria. Cada vez que a palavra roteirista estiver escrita

² Em três maravilhosos ensaios – *Sobre a erudição e os eruditos*, *Pensar por si mesmo* e *Sobre a escrita e o estilo* – reunidos no livro *A arte de escrever* – o filósofo alemão não cansa de repetir que o escritor deve fazer de tudo para se fazer entender e recompensar o leitor pelo esforço da leitura. A mistura de gêneros almeja o segundo objetivo.

nessa tese, a menos que haja observação contrária, ela estará se referindo ao profissional da indústria cinematográfica que única e exclusivamente escreve, só ou em parceria, filmes para o cinema, sejam eles obras originais ou, de algum modo, adaptadas. Da mesma forma, a palavra filme estará se referindo a longa-metragem de ficção feito para ser exibido comercialmente em salas de cinema.

Para usar a linguagem própria dos escritores de cinema, este é o argumento do roteiro que virá a seguir. Se aqui está sendo chamado de introdução, é por pura obrigatoriedade acadêmica. Um bom argumento faz o leitor não familiarizado com as especificidades técnicas de um roteiro, acreditar que aquela história tem potencial para se tornar um bom filme. Só me resta esperar que esta introdução tenha o poder de convencer que o tema escolhido e a forma de apresentá-lo pode resultar numa boa tese. Agora é uma questão de torcer para que os leitores ajam como o espectador dos primeiros parágrafos, só que trocando o escuro da sala de cinema pelo preto e branco das folhas de papel. Se a promessa não se cumprir, a culpa é do autor.

AUTOR, AUTORIA E AUTORIDADE

Apesar de partilharem a mesma raiz em algumas línguas, como o português, o espanhol e o inglês, essas três palavras se desenvolveram como plantas independentes no terreno semeado pelo cinema. Qualquer dicionário contemporâneo de um desses três idiomas vai trazer definições para cada um dos vocábulos que ainda guardam traços do DNA que um dia os uniu. O autor é tido como o criador, o responsável, a causa principal de algo. Já autoria é a dignidade, o reconhecimento, a identificação de um autor. Por fim, autoridade é relativo a poder, domínio, crédito, prestígio, competência indiscutível.

De uma maneira bastante simplista, porém didática, pode-se dizer que, no cinema contemporâneo, autor é quem cria o filme; autoria é a quem é atribuída a criação do filme; e autoridade é quem tem controle sobre o filme. Estas três questões estão no centro de uma batalha que coloca roteiristas, diretores e produtores em campos diferentes. Cada qual lutando por seu espaço, eles disputam a criação, a atribuição e o controle do produto cinematográfico. Dificilmente, uma pessoa consegue por a mão nos três troféus. Mas nem sempre foi assim.

Seja qual for o credo pelo qual se reze, é ponto pacífico que o cinema não nasceu como arte. Em *O cinema ou o homem imaginário*, Edgar Morin usou todo seu imenso talento literário para fazer uma linda comparação entre dois inventos contemporâneos e contrários: a máquina de voar e a máquina de filmar. Mesmo fragmentado, como se encontra reproduzido abaixo, a beleza do texto de Morin ainda se faz notar.

“A primeira realiza, enfim, o sonho mais insistente que homem já perseguiu desde o dia em que olhou pela primeira vez para o céu: se desprender da terra (...) Ao mesmo tempo, se apresentava uma máquina igualmente miraculosa. Dessa vez o prodígio consistia, não mais em se lançar no além aéreo, só freqüentado por mortos, anjos ou Deus, mas em refletir a realidade, terra-terra. Todos os comentários de 1896 abordavam o futuro científico que o aparelho dos irmãos Lumière teria (...) O avião, *hobby* de sonhador, alazão da cavalgada das nuvens, se deixou assimilar pela prática e se tornou o meio prático da viagem, do comércio e da guerra (...) A máquina voadora juntou-se sabiamente ao mundo das máquinas. (...) Foi o filme que se lançou, cada vez mais alto, a um céu de sonhos, em direção a um infinito de estrela – as *stars* – banhado de música, povoado por adoráveis e demoníacas presenças, se desprendendo da terra-terra, da qual, tudo indicava, ele deveria ser servidor e espelho”.³

³ Morin, *Cinéma ou l'homme imaginaire*, p. 13 e 14

O céu, as estrelas, o infinito, a música, tudo isso revelou ao cinema aquela que até hoje seria sua mais lucrativa vocação: o entretenimento. Convenhamos que saber quem criou o número do trapezista no circo ou saber quem inventou o jogo do buraco, é algo que interessa a uns poucos seres humanos dotados de uma peculiar curiosidade. Aos demais membros da humanidade basta que uma tarde no circo seja divertida e que o carteadado seja um prazeroso passatempo. Portanto, saber quem era o autor, quem levava o crédito da autoria e quem tinha autoridade sobre os filmes do fim do século XIX e o início do XX, tinha a mesma relevância de se descobrir o criador do par ou ímpar. A autoria, como marca da produção criativa de um ser humano, só passou a ser uma questão quando o cinema começou a conquistar para si a condição de arte.

Obviamente que não faltou quem enxergasse o cinema como arte e reivindicasse a condição de autor desde seus primórdios. Muitos pioneiros europeus buscaram desde cedo uma aproximação entre no novo meio e a produção de arte, distante do entretenimento padrão. Nos Estados Unidos, já em 1913, Griffith travava publicamente uma aparente disputa autoral com a empresa produtora para a qual trabalhara, a Biograph Company, que tinha por política não creditar nenhum profissional envolvido no filme⁴. Ele fez publicar no *New York Dramatic Mirror*, um anúncio no qual afirmava com todas as letras ter “revolucionado o drama cinematográfico e fundado a moderna técnica da arte”⁵.

Apesar das muitas exceções que possam ser lembradas, o fato é que foram necessárias várias décadas para a ideia do cinema como arte estar plenamente difundida e aceita. Porém, mesmo o cinema sendo mero entretenimento, a expressão *um filme de* sempre existiu e não necessariamente ligada a quem criou uma história ou estabeleceu sua narrativa visual. A questão não era tanto identificar o gênio por trás da obra, mas detectar o que poderia se chamar de autor atribuído da obra, aqui entendido como uma apropriação do termo *implicit author* cunhado por Wayne Booth⁶. Autor atribuído pode ser definido como sendo aquele identificado como responsável por um determinado filme ser o que é.

Nos primórdios do cinema, o filme era um produto, não muito diferente de, digamos, um iogurte. Por ser o resultado de um trabalho, ele pertencia à empresa produtora.

⁴ A afirmação é de Tom Gunning, em seu artigo *D. W. Griffith: Historical Figure, Film Director and Ideological Shadow*.

⁵ *New York Dramatic Mirror*, 13/12/1913, p. 36

⁶ Booth, *Rhetoric of Fiction*.

Dizer que um filme era da Lumière ou da Biograph Company não era muito diferente de dizer que um iogurte é da Nestlé ou da Danone. Essa noção não desapareceu de todo ao longo dos anos. Quem nunca se referiu aos musicais da Metro ou às chanchadas da Atlântida?

Da mesma forma que um filme podia ser identificado com a empresa que o produziu, ele podia muito bem ser creditado a personagens. Por mais que Charles Chaplin tenha escrito, produzido, dirigido, atuado e composto a trilha sonora, entre outros afazeres, para muitos dos seus filmes, quando foram lançados, bem antes do surgimento do autorismo, eles eram filmes do Carlitos. Resquícios desse tipo de autoria atribuída, estão presentes até hoje, nos filmes dos Trapalhões ou nos da Xuxa.

Muitos atores também se tornaram autores atribuídos. Pouco importava que *Ninotika* tivesse sido dirigido por Ernest Lubitsch, ou que *Anna Karenina* fosse uma adaptação de um clássico da literatura de Tolstói, ou ainda que *As you desire me*, tivesse suas origens na dramaturgia de Pirandello. O público se referia a eles como filmes de Greta Garbo, não porque a diva realmente tivesse poder de fazer chover, como na escalação de elenco, diretor de fotografia e até do diretor e do produtor, mas porque era a presença dela que garantia que os filmes fossem o que eram e são até hoje. Mesmo os atores que não tinham tanto controle criativo, também foram autores atribuídos. Casablanca será para sempre um filme de Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

Com exceção de atritos específicos e ferimentos em egos mais sensíveis, a atribuição da autoria, assim de forma tão variada, nunca foi um problema. Pelo contrário, era salutar porque abria um grande leque de opções na hora de levar o público ao cinema. Se um filme era um produto, pouco interessava como ele seria vendido, desde que ele vendesse. Tanto que a autoria atribuída era o que definia a estratégia de marketing de cada filme.

Apesar de resquícios da autoria atribuída terem sobrevivido nos dias de hoje, essa multiplicidade teve o fim decretado em janeiro de 1954, quando foi publicada a 31ª edição da revista *Cahiers du Cinéma*, que trouxe o artigo *Uma certa tendência do cinema francês*, um raivoso texto assinado por um jovem crítico polemista e diretor de cinema em gestação chamado François Truffaut. Ele, ao mesmo tempo em que afirmava que o cinema era arte,

reivindicava para o diretor a assinatura do artista, tomando-o como única legítima força criativa por trás de um filme.

Entre todos os incontáveis livros, teses, ensaios e artigos sobre o autorismo no cinema – um fenômeno que explodiu após os princípios defendidos pelo jovem Truffaut terem conquistado corações e mentes por todo mundo – são raros os que não tenham em sua bibliografia dois textos: *A morte do autor*, de Roland Barthes, e *O que é um autor*, de Michel Foucault. Esta tese não será uma exceção. Não há porque querer primar pela criatividade ao buscar fundamentos teóricos para uma idéia. O que não impede que seja perseguida a originalidade.

Até que biógrafos bem informados digam o contrário, ou que críticos iluminados objetem, os dois textos, apesar de escritos em 1968 e 1969, respectivamente, portanto já num momento em que o autorismo tinha se sedimentado como verdade, dizem respeito ao autor literário, ao escritor de livros. Mas podem, perfeitamente, serem analisados sob a ótica do autor cinematográfico.

A morte do roteirista

Esse é um filme de suspense. Em 1968, Roland Barthes declara que o autor morreu enquanto força individual originária do texto. Foi assassinato, suicídio, morte natural? Se é caso de assassinato, quem matou? Em quais circunstâncias? Com que arma? Por quê? Mas afinal, quem era o autor? Será que morreu mesmo? Somente especialistas forenses podem descobrir as provas científicas que levem à solução do caso. Vamos às evidências, tendo Barthes por principal testemunha.

Reza no manual da polícia e na convenção dos escritores policiais, que toda investigação criminal deve começar pela vítima. Pois bem, essa vítima escrevia, criava universos próprios, habitados por pessoas que nunca existiram, vivendo situações igualmente imaginadas, mas experimentando sentimentos e emoções próprias dos seres humanos. Como, no cinema, quem escreve é o roteirista, pelas regras da dedução, ele é a vítima, mas ainda não dá para avaliar se houve um assassinato, ele pode muito bem ter morrido de causas naturais ou ter cometido suicídio. Tudo depende agora da *causa mortis*.

Tudo o que o médico-legista consegue afirmar é que ele sofreu uma parada cardíaca. Ok, companheiro, mas vamos combinar que essa é a causa de todas as mortes matadas e morridas do universo. Não dá para ser mais específico? É nessa hora que o depoimento de Barthes começa a ganhar peso. O roteirista morreu porque um filme não precisa de um escritor-autor – alguém dotado de paixões, humores, sentimentos e impressões – só de um *scriptor*, uma rele mão que desenha símbolos no papel, cujas muitas possíveis compreensões repousam em cada um dos espectadores. Vale aqui reproduzir uma afirmação de Barthes que consta dos autos. “A unidade de um texto não repousa nas suas origens, mas no seu destino⁷”.

O investigador, então, começa a pensar com seus botões. Teria o roteirista morrido de desgosto? Um raciocínio legítimo, porque ele passou a vida a escrever histórias que nunca seriam suas. Mas tem algo que não bate: ele tinha plena consciência disso. Sempre soube que suas histórias seriam transmutadas em filmes, e, ao serem transmutadas, ele dificilmente teria legitimidade para reivindicar para si o poder supremo sobre todas as motivações e intenções que escreveu e, vamos ser objetivos, sua capacidade de criar mundos, coisas e pessoas nunca foi historicamente reconhecida. Por que jogar a toalha justo agora? Não faz muito sentido.

O depoimento de Barthes prossegue, afastando de vez a hipótese de suicídio. Segundo ele, a escritura foi a arma do crime. O filme tornou-se um sujeito independente da identidade do roteirista. A identidade de quem criou o que foi colocado em páginas é agora é indesejável e inútil. No entanto, é preciso que outras mãos, conscientes apenas de que são mãos, pertencentes a meros *scriptors*, cubram outras páginas. Caso contrário, nenhuma outra folha de papel ganhará tintas e estaremos diante do fim da própria escritura. Só restam, portanto, duas hipóteses: ou o roteirista se matou de tanto escrever, ou foi assassinado.

Pouco antes de se recusar a dizer uma só palavra sem a presença de seu advogado autoralista, Barthes deixa escapar uma informação, a última frase transcrita nos autos. “O nascimento do leitor deve ocorrer às custas da morte do autor”⁸. Você está querendo dizer

⁷ Barthes, *A morte do autor*.

⁸ Idem.

que os leitores mataram os autores? O silêncio é a única resposta à pergunta do investigador.

Sentindo-se numa encruzilhada, o investigador faz o que manda o manual, revê evidências, relê os testemunhos. Muitas evidências físicas e testemunhais não se encaixam. O que mais lhe incomoda é saber que só poderia considerar fidedigno o testemunho de Barthes por ser ele quem é. Fossem as mesmas informações passadas por um Zé Maria ou por uma Maria José qualquer, tal depoimento jamais poderia ser aceito num tribunal. E aquilo lhe martelava a cabeça como uma britadeira, o que ficaria para sempre na história policial conhecido como o primeiro caso de uma britadeira martelante.

É um trabalho estafante o do investigador, porém, nas histórias policiais, tudo o que parece ser um procedimento não oferece sua recompensa. Havia uma contradição no depoimento de Barthes. O domínio do autor continuava poderoso. Reproduzindo os autos:

O autor ainda reina nas histórias da literatura, biografias de escritores, entrevistas, revistas, assim como na consciência dos homens de letras ansiosos em unir a pessoa e sua obra por intermédio de diários e memórias. A imagem da literatura encontrada na cultura comum é tiranicamente centrada no autor, sua pessoa, sua vida, seus gostos suas paixões (...)”⁹.

Como todas as contradições, esta também é reveladora. É só uma questão de unir os fatos e tirar deles algum sentido. O grande beneficiado pela morte do autor/roteirista é o leitor/espectador. Porém, ao mesmo tempo, o leitor/espectador não abre mão do autor. Ele deseja o homem ou a mulher por trás da obra, suas motivações, suas visões de mundo suas idiossincrasias. Quem disse que a liberdade é sempre desejável? No entanto, no caso específico do roteiro de cinema, há um leitor privilegiado: o diretor. Cabe a ele orquestrar a transmutação do filme de papel num filme de imagens. Ao fazê-la, ele imprime os sentidos, as motivações, as emoções e os afetos que lhes são próprios.

Era de se supor que, agindo assim, ele se tornasse um intérprete, ou até um realizador no mais estrito senso da palavra, alguém que dá materialidade a algo que não tinha existência física antes de sua intervenção. Mas, não. Ele dá um passo além. Sabendo do desejo dos leitores/espectadores pelo autor e por suas explicações para a obra, o diretor/leitor assume a função de autor.

⁹ Ibidem.

Mas ainda não há um cadáver. E sem ele, não há como dar materialidade a um assassinato. E quem disse que houve assassinato? O diretor/leitor, transformado em diretor/autor, fez do roteirista/autor uma rele mão, sem rosto, sem vontades e sem desejos, e o prendeu nas entranhas do texto. Não acima, não ao lado, não por trás, mas dentro, invisível e impotente em meio a um emaranhado de palavras.

E o investigador dá o caso por encerrado.

Como é próprio da dramatização, várias licenças, compressões e distensões foram feitas para transformar as idéias de Barthes em ação. Muitas liberdades foram tomadas, mas não houve leviandade.

Desde que o cinema firmou-se como veículo privilegiado para a narração de ficções audiovisuais, três idéias foram formuladas sob as mais diversas formas de enunciação e são tidas até hoje como dogmas em variadas cinematografias.

1. Um bom roteiro não implica necessariamente em um bom filme.
2. Mas, sem um bom roteiro, não se faz um bom filme.
3. Um bom filme é aquele que tem um bom roteiro bem dirigido.

Curiosamente, estes três dogmas nunca foram capazes de garantir que o roteirista gozasse dos privilégios de autor. Se, na era do cinema produto, eles eram considerados como meras peças de uma linha de produção, no cinema arte, eles passaram a ser considerados técnicos a serviço da mente criadora do diretor.

A questão é: se o cinema de então não era arte, apenas espetáculo e produto, ninguém poderia reivindicar para si o papel de criador. Eram todos, mais ou menos felizes, trabalhadores da produção cinematográfica. Mas, no momento em que o cinema torna-se arte, apenas o diretor ganha status de artista, de criador, de origem primeira e única de uma obra cinematográfica. Por que só ele? Acaso o roteirista/autor não criou no papel o mesmo universo que o diretor/autor transmutou em imagens, e sem essa criação primeira jamais existiria o filme, ao menos aquele filme?

Chegou a hora do roteirista/autor revelar a verdade. No que diz respeito ao cinema, ele nunca morreu; foi feito refém. Mas ele não precisa e não quer se libertar às custas da morte de alguém, como deixa claro o uso do artigo indefinido no manifesto redigido pelos roteiristas europeus:

“Afirmamos que:

1. O roteirista é UM autor do filme, o criador primeiro do trabalho audiovisual.
2. O uso indiscriminado do crédito possessório é inaceitável¹⁰”.

A função diretor-autor

Não foi por acaso que o diretor assumiu a função de autor na parte anterior deste capítulo. Para além de questões centrais, como a que serve a atribuição da autoria, quem é ou não o verdadeiro autor, ou mesmo se existe ou não um autor; o que está em jogo é quem vai assumir a função-autor, como definida por Michel Foucault, em *O que é um autor?*, apresentado em 1969, um ano após a publicação do texto de Barthes. Em outras palavras, trata-se de saber a quem será atribuída a autoria no cinema. O filósofo coloca a questão de forma objetiva. Se é aceitável que o autor, de uma forma ou outra, desapareceu, é preciso descobrir o que aconteceu com o espaço que ele ocupava. É preciso saber o que ficou em seu lugar. Uma resposta bastante plausível é a função-autor.

“A função-autor está atada aos sistemas legal e institucional que circunscrevem, determinam e articulam o universo dos discursos; ela não opera de forma uniforme em todos os discursos, em todos os tempos e em uma determinada cultura; não é definida pela atribuição espontânea de um texto a um criador, mas através de uma série de precisos e complexos procedimentos; ela não se refere, pura e simplesmente, a um indivíduo real, pode dar lugar a vários egos de forma simultânea, uma série de posições-sujeitos que possam ser ocupadas por diferentes tipos de indivíduos”¹¹.

Foucault deixa claro que, toda sua análise é centrada no autor de livros, mas ele próprio dá seu aval para ela seja aplicada em outros campos. “Sem duvida alguma teria sido necessário falar do que é a função-autor na pintura, na música, nas técnicas, etc...”¹² É questão de retomar dos caminhos apontados, mas não trilhados, por Foucault para tentar empreender uma análise no campo do cinema.

Ao assumir a função-autor, o diretor se estabelece como o gênio criador de um filme e senhor das intenções e sentidos que ele carrega. De fato, tal convicção romântica é bastante limitadora e controladora da proliferação de sentidos que deveria ser própria dos

¹⁰ Manifesto dos Roteiristas Europeus (<http://www.scenaristes.org/manifesto.htm>).

¹¹ Foucault, *O que é um autor?*

¹² Idem.

trabalhos artísticos. Por mais talentoso que um criador seja, ele jamais terá controle absoluto sobre a criatura. Nem Deus conseguiu. No entanto, não é possível imaginar no mundo de hoje, que um filme possa circular sem ou autor, ou, pelo menos, sem ter quem nominalmente assuma a função-autor, mesmo que, na prática, ela seja desempenhada por mais de uma pessoa.

Tanto Foucault quanto Barthes, mesmo sendo ambos autores cujas palavras são respeitadas, inclusive nas imprecisões e lacunas, vêem a autoria sob o prisma do leitor – seja ele um crítico ou um cidadão comum – do texto, do discurso e de sua função social como produto ideológico. Jamais do ponto de vista de quem ocupa ou pretende ocupar a função-autor. E aqui vale a pena aproveitar o caminho aberto por Foucault para buscar uma trilha nova, que parte basicamente de duas perguntas: o que está em jogo quando se disputa a autoria no cinema? Por que vale a pena disputá-la?

Enquanto o cinema não era arte, muitos escritores e dramaturgos de sucesso e talento reconhecidos trabalharam nele. O movimento já era forte ainda no cinema mudo, quando a tarefa do roteirista era desenvolver argumentos, estruturar a narrativa e escrever as cartelas, e tornou-se ainda maior no cinema falado. Porém estes profissionais, que se consideravam e eram considerados artistas em seus próprios meios, em geral, viam o cinema como algo menor, inferior aos talentos criativos que tinham dentro de si. Mas aceitavam trabalhar pelo dinheiro. De modo geral, criou-se a imagem do dramaturgo ou escritor que se prostituía em Hollywood – sempre por um bom dinheiro – não produzia nada que prestasse e tornava-se um alcoólatra inveterado, mas mito é mito; realidade é realidade.

Possivelmente, eles não se tornavam alcoólatras em Hollywood; já o eram. A diferença é que quando caíam de bêbados em alguma esquina de Nova York, poucas eram as testemunhas. Mas, quando vomitavam em cima da mesa principal de um jantar que reunia os principais chefes de estúdio, atores e atrizes do momento, e imprensa especializada, o faziam diante de muitos e multiplicadores olhos.

Outro ponto altamente contestável diz respeito à produção. Certamente, o melhor de William Faulkner está nos livros, mas ele trabalhou em roteiros de vários filmes, alguns considerados clássicos, como *The Big Sleep*. Apesar do imenso talento que tinham para o teatro e a literatura, Lillian Helman e Dorothy Parker saíram-se bem como roteiristas de

respectivamente, *The Little Foxes* (adaptação da peça da própria Helman) e a primeira versão de *Nasce uma estrela*, e foram duas vezes indicadas ao Oscar. O mesmo pode ser dito de Tennessee Williams, que não só roteirizou peças teatrais de sua autoria, como também escreveu diretamente para o cinema, caso de *Baby Doll*.

O problema é que a imagem da prostituição é real. Estes artistas em suas áreas de origem não viam o trabalho que desenvolviam no cinema como arte. Estavam ali para ganhar dinheiro fácil, não com preocupações estéticas. Assim como a prostituta que se apaixona pelo cliente que a tira da vida é um personagem mais freqüente na literatura e a dramaturgia do que no mundo real, os escritores e dramaturgos, em geral, não esperavam do cinema mais do que os zeros nos cheques que recebiam. O modo de produção hollywoodiano, principalmente na era dos grandes estúdios – equipes de roteiristas trabalhando ao mesmo tempo num mesmo filme, temas determinados, estruturas dramáticas consagradas que se tornavam intocáveis, poder tirânico do produtor – também não colaborava para elevar a auto-estima dos artistas da palavra. Mas, por outro lado, as fórmulas de sucesso às quais eram obrigados a se conformar tornavam o trabalho da escrita tão pouco criativo quanto fácil para os escritores de talento, como pode ser ilustrado por um telegrama enviado por Herman Mankiewicz, roteirista de *Cidadão Kane*, para Ben Hetch, que viria a receber o primeiro Oscar dado a uma história originalmente escrita para o cinema (em 1927) e a escrever *Notorious*, um dos mais notáveis filmes dirigidos por Alfred Hitchcock.

“ACEITA 300 POR SEMANA PARA TRABALHAR NA
PARAMOUNT PICTURES? TODAS AS DESPESAS PAGAS, OS
TREZENTOS SÃO NINHARIA, PODE-SE PÔR A MÃO EM
MILHÕES AQUI, E A ÚNICA ONCORRÊNCIA É DE IDIOTAS, NÃO
ESPALHA”¹³

Apesar de menos generosamente documentada e comentada em livros, a cinematografia francesa da primeira metade do século XX oferece casos, que sugerem grandes diferenças em relação à realidade dos escritores americanos. Apesar de uma adorável tendência francesa a transformar tudo em arte, o cinema demorou a se estabelecer como tal dentro dos limites do hexágono. Talvez as tentativas tenham sido mais numerosas, mas ainda não suficientes para uma idéia semelhante se estabelecer como verdade

¹³ Kael, Pauline. *Criando Kane*, p. 171

indiscutivelmente aceita. O produtivo e talentoso diretor Alain Resnais lembra como o cinema era visto em seus anos de juventude.

“... no fim dos anos 30, a gente jamais falaria sobre filmes durante um jantar. Era coisa de criança! (...) No colégio, se a gente fizesse alguma alusão ao cinema numa redação francesa, (o trecho) era sublinhado em vermelho. Os professores viam aquilo com muito maus olhos! O teatro era tolerado, o cinema, não. Havia uma idéia pré-concebida de que os diretores de cinema eram todos incultos”.¹⁴

Menos suave, é a posição do escritor Georges Duhamel, reproduzida por Walter Benjamin em *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*.

“... um passatempo para a ralé, uma diversão para criaturas iletradas, miseráveis, gastas pelo trabalho e consumidas pelas preocupações... um espetáculo que não exige concentração nem pressupõe qualquer capacidade de raciocínio... que não ilumina nenhum coração e que, de forma alguma, desperta qualquer esperanças a não ser a esperança ridícula de vir a ser um dia estrela em Los Angeles”.¹⁵

No entanto, a falta de status artístico do cinema, não impediu que ele atraísse artistas talentosos da escrita, como Jean Cocteau, ainda nos anos 20. Outros dramaturgos, romancistas e poetas, como Jacques Prévert, Antoine de Saint-Exupéry, Colette e Marcel Pagnol escreveram filmes. Prévert e Pagnol foram especialmente produtivos, principalmente entre os anos 30 e 50.

Mas aqui entra uma diferenciação enorme. Mesmo sendo a fonte de produtos, o cinema francês não trabalhava na escala industrial americana. Se, nos Estados Unidos, havia a linha de montagem, na França, havia a indústria artesanal, determinada tanto por questões econômicas – o mercado dos filmes americanos era e ainda é infinitamente maior do que o francês – quando por características nacionais. Afinal, os americanos inventaram o fast-food, enquanto os franceses se inventaram como os primorosos produtores de vinhos, queijos e perfumes. Deixando a perfumaria de lado, o fazer artesanal abriu inúmeras portas para os autores de livros e peças de teatro. Se em Hollywood, raramente, eram bem-vindos num set de filmagem, na França, eles se colocaram rapidamente atrás da câmera, também como diretores. Muitos deles, além de escrever para outros filmarem, também dirigiam – e até produziam, caso de Pagnol, seus próprios roteiros.

Os escritores do entre guerras abriram caminho para outros que vieram na onda da Nouvelle Vague, como Alain Robbe-Grillet e Margueritte Duras, que começaram

¹⁴ Alais Resnais em entrevista a Aldo Tassoni. *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague?*, p. 219

¹⁵ George Duhamel, in Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 108

trabalhando para Alain Resnais como roteiristas, e terminaram dirigindo, eles próprios, vários filmes.

Quando se tenta descobrir uma nova trilha, não há porque não se dedicar alguns segundos do percurso para apreciar a beleza das pequenas descobertas, no caso, Resnais. Em sua longa carreira e produtiva carreira, que começa em 1936, o talentoso diretor de filmes de curta e longa-metragem, que sempre afirmou que os roteiristas tinham papel decisivo num filme, nunca incluiu seu próprio nome nos créditos de escritura dos 48 filmes que lançou até hoje.

Retomando a trilha, pode-se concluir que, enquanto o cinema não foi arte, não havia interesse em saber quem era o artista por trás de um determinado filme. Tampouco havia interesse dos artistas envolvidos em reivindicar sua autoria. Mas, quando finalmente o cinema começa a ser aceito como meio de expressão artístico, imediatamente surge a disputa pela autoria. Como, por sua natureza colaborativa e multi-criativa, nomear o autor de um filme é infinitamente mais difícil do que, que nomear o autor de um livro ou uma pintura, ganhou quem se apresentou primeiro: o diretor. Mesmo que daí tenha surgido uma claudicante teoria, chamada autorismo, mesmo que daí tenham sido consolidadas idéias românticas, como a do diretor senhor de todas as intenções ocultas de um filme, essa apropriação da função-autor sempre criou problemas com vários outros envolvidos na produção/criação cinematográfica e atingiu em cheio os roteiristas.

Vamos à primeira pergunta formulada: o que está em jogo quando se disputa a autoria no cinema? São muitas as respostas possíveis, mas creio que a mais sucinta seja: o reconhecimento da potência criadora. Sobre a segunda pergunta, por que vale a pena disputá-la? Novamente, abre-se todo um leque de possibilidades, mas creio que a mais simplista, mesquinha, vaidosa e sincera delas seja: porque é bom, muito bom mesmo, ser reconhecido como artista de gênio. Que o digam os gregos que faziam da apresentação teatral de tragédias e comédia, uma competição no melhor estilo olímpico¹⁶.

Queiram ou não os puristas, esperneiem os críticos do capitalismo, que roguem pragas os nostálgicos: há muito, a arte é mercadoria – por mais que sejam duros os golpes desferidos pela pirataria, não há sinais de que deixe de ser tão cedo. Já o era na Antigüidade. Na Roma de tempos milenares, Horácio, em sua *Arte Poética*, deixou

¹⁶ Lesky, *A tragédia grega*.

registrado que sua criação literária reproduzida em livros artesanais o cobria de glórias e enchia os bolsos de seu editor, Sorsii, de dinheiro¹⁷. Muito antes da era de sua reprodutibilidade técnica, os lucros simbólicos já eram passíveis de serem convertidos em benefícios materiais. Com a reprodutibilidade técnica, a arte passou a ter um alto potencial de lucro econômico.

Como toda mercadoria, tem valor de troca, como colocaria Marx; de exposição, na terminologia de Walter Benjamin. No entanto, faz sentido pensar que, a introdução do autorismo recuperou muito do valor de uso e do valor de culto dessa arte-mercadoria chamada cinema.

Quem sou eu para discordar de Benjamin – afinal, sou só uma roteirista. Mas nunca consegui comprar totalmente a idéia do desaparecimento da aura no cinema. Creio que não seria de todo absurdo pensar que o que houve foi um deslocamento da aura. Prefiro pensar que, se tivesse vivido para ver a apoteose do autorismo a partir da segunda metade do século XX, Benjamin poderia reavaliar sua posição.

Ainda no campo das artes plásticas, é justo dizer que a aura se alimenta da reprodutibilidade técnica. As incontáveis reproduções da Mona Lisa em chaveiros, canecas e camisetas, reforçam a aura da tela original. É como se ela, sorrindo de dentro de sua gaiola de vidro no Louvre, dissesse: *Podem me admirar. Eu sou a original! Eu sou a autêntica!*

No cinema – filmes, por imposição da técnica, sequer têm original; o que mais se aproximaria disso seria o negativo – não seria tão absurdo pensar que possa haver uma transferência da aura para quem ocupa a função-autor. E, como no exemplo da Mona Lisa, esta aura se alimentaria das reproduções. Sendo o autor o princípio, o meio e o fim de um filme, ele seria sua única fonte de originalidade ou autenticidade. Com isso, se tornaria possível a transferência do valor de culto de um filme para o autor – a força primeira, a força motor – ficando o valor de exposição para o filme em si. Talvez a língua tenha sido mais sábia que os sábios analisadores de mundo ao criar a expressão *cult movies*, que pode ser lida como filmes realizados por diretores cultuados.

Esta visão pode parecer confrontativa com Benjamin, mas ela se encaixa perfeitamente com sua argumentação, feita, curiosamente, numa nota de pé de página.

¹⁷ Horácio, *Arte Poética*.

“Na medida em que o valor de culto da imagem se seculariza, as noções de substrato de suas singularidades tornam-se mais indefinidas. Cada vez mais a singularidade da manifestação dominante na figura de culto, é suplantada pela singularidade empírica do artista, ou da sua realização plástica, na concepção do observador. Claro que tal não se verifica integralmente; o conceito de autenticidade nunca cessa de se projetar para além da que se lhe atribui. (Isto é particularmente claro no caso do colecionador que conserva sempre algo de servidor do fetiche e, através da posse da obra de arte, participa na sua força de culto). Apesar de tudo isto, a função do conceito do autêntico na observação da arte mantém-se inequívoca: com a secularização da arte, a autenticidade toma o lugar do valor de culto”¹⁸.

O exemplo do colecionador torna-se especialmente importante neste ponto. Com a substituição de colecionador por espectador, pode-se entender como o cinéfilo em especial contribui para o valor de exposição (vai ao cinema) e, ao mesmo tempo fomenta o valor de culto, cultuando aquele que ocupa da função-autor. Isso vale para quem quer que lá esteja, um personagem como Carlitos, uma atriz como Greta Garbo ou um diretor de cinema.

Quando o roteirista entra na disputa pela ocupação da função-autor, ele está reivindicando para si o valor de culto. Este não se mede em dinheiro, mas no reconhecimento de um poder de criação, que por eras foi um dom exclusivamente divino. Quando a secularização colocou os deuses em seu devido lugar, foi possível ao homem finalmente revelar sua potência criadora; e não há nada mais frustrante que não vê-la reconhecida. Por ela, vale a pena entrar numa disputa.

Mas não só por ela. O valor de exposição também tem um papel fundamental na disputa pela autoria. Quanto mais fortemente alguém for identificado como ocupante da função-autor, maior será a recompensa financeira que terá sobre o valor de exposição de um filme. Começando, é claro, pelo cachê, passando pela participação na receita líquida do produtor e terminando com uma cota de lucro sobre todos os subprodutos que possam ser gerados a partir dele. E ainda há uma cereja sobre o bolo: em geral, o valor de culto aumenta sensivelmente o valor de exposição futuro: novos projetos, novos filmes.

O melhor dessa equação é que, no cinema, o valor de culto e o valor de exposição podem ser conjugados ou independentes. Numa situação ideal, um se alimenta do outro. Porém, quando atuam em separado, um não anula a possibilidade do outro.

Enfim, é bom, muito bom-mesmo, ocupar a função-autor.

¹⁸ Walter Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, p. 82-83

Autorismo, uma teoria de ficção

Se há uma coisa extremamente cara para quem escreve ficção, principalmente para fins de dramaturgia, é descobrir aquela frase, aquela ação, aquela decisão aparentemente boba, que teve potência para alterar tudo que se desenhava como caminho natural para um personagem ou uma história. Para o drama da disputa pela autoria no cinema esse ponto aconteceu em 1954, com a publicação de *Uma certa tendência do cinema francês*, pelo jovem Truffaut. Ele não foi o primeiro a defender o diretor como único e legítimo postulante ao cargo de função-autor de um filme. A expressão *caméra-stylo*, por exemplo, já havia sido cunhada por Alexander Astruc, em março de 1948, na *L'écran français*, que defendia esteticamente a prevalência do diretor na realização de um filme. Mas foi o aspecto raivoso, persecutório e, por isso, polêmico do longo artigo de Truffaut que lhe garantiu, para efeito da história do cinema, o que se pode chamar de primazia sobre o discurso do autorismo.

No entanto, lido hoje, com mais de meio século de distância de sua publicação original, *Uma certa tendência do cinema francês* é menos um manifesto e mais um ataque frontal e pessoal a dois roteiristas, Jean Aurenche e Pierre Bost, que assinaram grande parte dos filmes que tinham sido produzidos no país, do pós-guerra até aquele momento, muitos deles adaptações clássicas e esquemáticas de obras literárias, o chamado Cinema de Qualidade. Eram dois homens sendo sacrificados como exemplos da classe de roteiristas, apontada por Truffaut como origem de todos os males do cinema francês de então. Somente depois de ler muitas páginas de ataque ao *cinema de roteirista*, é que se encontram as frases como alguma menção aos princípios que levariam à política dos autores.

“O objeto dessas notas se limita ao exame de uma certa forma de se fazer cinema, exclusivamente do ponto de vista dos roteiros e dos roteiristas. Mas é conveniente, creio eu, deixar claro que os diretores são e desejam ser responsáveis pelos roteiros e diálogos que ilustram”.

Depois de um pouco mais de bile...

“... esses personagens abjetos, que dizem frases abjetas, conheço um punhado de homens na França que seriam incapazes de concebê-los, alguns cineastas, cuja visão de mundo é ao menos tão valiosa quanto a de Aurenche e Bost (...) São, no entanto, cineastas franceses que calham – curiosa coincidência – de serem autores que, freqüentemente, escrevem seus próprios diálogos, e alguns inventam eles mesmos as histórias que dirigem”.

Algumas gotas de veneno, até que...

“Não posso acreditar na coexistência pacífica da Tradição de Qualidade e de um cinema de autor”.

Estava declarada a guerra. O primeiro front foi, obviamente, aberto contra os roteiristas. Um segundo veio logo a seguir, em outro artigo publicado na revista *Arts*, em 1955. O título é auto-explicativo: *Os sete pecados capitais da crítica*, e sob o intertítulo “A política dos autores” trazia a seguinte acusação:

“Os críticos julgam os filmes de acordo com a *intenção* de seus autores. O desconhecimento da história e da técnica do cinema, bem como da condição de escritura de filmes e de sua execução, faz com que eles (os críticos) sejam incapazes de alcançar as intenções, a menos que elas sejam evidentes, anunciadas no cartaz, na entrada do cinema”.

O ataque em dois fronts preparou o caminho para a agenda que estava por trás da política dos autores, abrir espaço para uma nova geração de críticos de cinema que queriam mesmo era fazer cinema, geração da qual Truffaut fazia parte. A estratégia ficaria clara, em outro artigo *Vocês todos são testemunhas desse processo, o cinema francês define sob falsas lendas*, publicado na *Arts* de 15 de maio de 1957, que mostra que o verdadeiro inimigo era um sistema arcaico que estabelecia regras absurdas – ter cumprido uma série de etapas e anos em outras funções do ramo do cinema – até ter autorização para dirigir um filme na França. Apesar do tom ainda bastante raivoso, este artigo, em seus últimos parágrafos, guarda a semente da delicadeza que Truffaut viria a mostrar como o excelente diretor de cinema em que se transformou.

“Os filmes de amanhã, me parecem então, mais pessoais ainda que um romance; pessoais e autobiográficos como uma confissão ou um diário íntimo. Os jovens cineastas vão se exprimir na primeira pessoa e nos contarão o que lhes aconteceu: seja a história de seus primeiros amores, ou do mais recente; a tomada de consciência política; o relato de uma viagem; uma doença; o serviço militar; o casamento; as últimas férias; e isso agradará quase que forçosamente, porque será verdadeiro e novo (...) O filme de amanhã será um ato de amor”.

Um ato de amor, sem dúvida, mas nascido da conhecida estratégia da terra arrasada. O plano deu certo, e creio que uma boa demonstração de que havia realmente um plano é comparar a opinião do Truffaut crítico com o do diretor de cinema. Separadas por cerca de duas décadas de distância, elas mostram que convicções podem mudar ao longo do tempo e serem moldadas de acordo com as contingências. A primeira foi escrita no citado artigo de 1957, a segunda foi dita durante uma entrevista por um diretor de cinema aclamado e, ao

mesmo tempo, acusado de trair o espírito da Nouvelle Vague com o classicismo de alguns filmes realizados.

“O papel de um roteirista-dialoguista, comparado ao de um grande diretor, se limitará ao de um técnico, um pequeno toque na construção dramática, uma astúcia para complicar uma intriga, indicações de diálogo; o roteirista conversa com o diretor e lhe *devolve a bola*”.

“ (...) agora é preciso voltar atrás, reabilitar, por exemplo, os roteiristas, diminuir a importância e o papel do diretor, voltar a dar importância aos atores e roteiristas. Os diretores tornaram-se um pouco narcisistas e egoístas”¹⁹.

Se faço de Truffaut um porta-voz privilegiado de todo um movimento político, deixando de lado outros diretores de cinema *in the making* na época, como Godard, Rohmer, Chabrol, entre outros, é porque estou aplicando o método que eles mesmos desenvolveram como críticos: individualizar um autor para descobrir as intenções e motivações da obra. No mais, tenho a dizer que, se devo meu gosto por cinema a *Dumbo*, devo minha irremediável paixão aos filmes dirigidos por Truffaut.

O preâmbulo foi um tanto quanto longo, mas necessário para marcar que o que mais tarde ficaria conhecido como teoria do autor não nasceu da teoria, nasceu da política e, como usualmente acontece com as teorias derivadas exclusivamente de dogmas políticos, sofre de problemas de sustentação.

A troca de um termo por outro foi obra de Andrew Sarris, que propositalmente traduziu política dos autores por teoria dos autores ao introduzir o conceito nos Estados Unidos, com o ensaio *Notes on the auteur theory in 1962*, publicado na *Film Culture*. Justificando a troca como sendo “para evitar confusão”, confusão foi exatamente o que ele arrumou. Mesmo sabendo que Truffaut já havia feito a primeira de suas várias *meas culpas*, dizendo que a política dos autores fora apenas um artifício polêmico usado num determinado momento²⁰, e que André Bazin partira para a revisão dos muitos excessos cometidos, Sarris insistiu em vestir com roupas de teoria algo que só tinha substância política. Para isso, criou uma curiosa explicação baseada em círculos concêntricos, que formariam algo parecido com um alvo de jogo de dardos.

Seriam três círculos, o mais amplo corresponderia à competência técnica do diretor; o do meio, a seu estilo balizado por sua personalidade ímpar; o menor seria a esfera do

¹⁹ Tassoni. *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague*.

²⁰ A afirmação é feita pelo próprio Sarris no citado artigo. *Theories of Authorship* p. 62

significado interior da obra, que, segundo Sarris, resultaria da tensão entre a personalidade do diretor e seu material. Qualquer um que não acertasse seu dardo em algum dos círculos estaria mais bem parado se trocasse de profissão. Os do círculo maior seriam técnicos, aqueles do meio seriam estilistas e, finalmente, os dos círculos menores seriam os verdadeiros autores. Sarris ainda foi além: havia mobilidade em sua teoria e as características não eram necessariamente cumulativas.

Pauline Kael, anti-autorista de primeiro dia, não tardou a ridicularizá-lo, no delicioso artigo *Círculos e quadrados*, de 1963, afirmando que seus fundamentos teóricos eram tão bons que descartavam, de cara, a possibilidade de um diretor-roteirista ser um autor. Afinal, para além de questões psicanalíticas, que tensão haveria se o diretor e o autor de seu material de trabalho fossem a mesma pessoa, principalmente em se tratando de um roteiro original?

Por mais insustentável que fosse, o teorismo de Sarris fez escola tanto no âmbito da crítica, quanto no da academia. Como a geometria não é feita só de círculos, surgiram triângulos, losangos e dodecaedros para todos os lados.

Primeiro houve a fase romântica, centrada na personalidade do diretor e em seu gênio iluminado por uma centelha divina ou inspirado por um suspiro de musa. Mais do que buscar significados, a questão era descobrir os conflitos de alma do diretor que resultava no filme ou numa obra. De forma menos sarcástica: tratava-se de usar o pessoal como padrão de referência na criação artística. Em seguida, deu-se a fase estruturalista e a cisão entre aqueles que defendiam a análise da forma e os que cerravam fileiras pelo conteúdo. Até aqui, a questão ainda era centrada no individual. Num terceiro momento, digamos, pós-estruturalista, as tensões entre o individual e o social começam a florescer.

Não é o caso de analisar linha por linha e identificar seus erros e acertos – a opção pela função-autor já foi feita na segunda parte deste capítulo. Se Sarris mereceu individualização foi porque ele foi o agente de um daqueles pontos de virada que constroem uma narrativa ficcional. O crucial é constatar que, seja qual for a linha de análise seguida, a centralidade está, quase sempre, exclusivamente no diretor. É preciso desconhecer completamente o fazer de um filme, para achar que o diretor não é merecedor de tal centralidade. O problema está na exclusividade e na primazia. Elas fazem do autorismo, não uma teoria da ficção fílmica, mas uma ficção de teoria cinematográfica, cuja prática

tornou-se tão difundida e naturalizada que eu mesma tenho que ter um extremo domínio do movimento dos meus dedos sobre o teclado para escrever *um filme dirigido por Truffaut* no lugar de *um filme de Truffaut*.

A herança política

Se, como teoria, o autorismo deixa a desejar – principalmente ao simplificar a atribuição da autoria – como prática política, foi provavelmente a mais bem-sucedida do século XX no que diz respeito ao campo das artes. A política dos autores naturalizou os principais conceitos que forjou, a começar pela própria legitimação do cinema como arte.

O ponto de partida da política dos autores foi contrapor o cinema francês de entretenimento, tido como esquemático, comercial, no qual a única intenção era ganhar dinheiro fácil com um prestígio de verniz, a um novo cinema autoral, artístico, repleto de motivações, visões e opiniões sobre a vida. Nisso, com a ajuda posterior do autorismo, ela conquistou muito mais do que imaginava. Primeiro, estabeleceu o cinema que postulava como arte e conseguiu criar toda uma vitoriosa estratégia de marketing para tornar possível o comércio de filmes do gênero.

Dizem os marqueteiros que há consumidor para todos os gostos, o pulo do gato está em saber como vender os produtos específicos. Ao marcar sua diferença em relação ao filme-produto, o cinema de arte fez o apelo ao novo, ao real, à discussão de idéias. Não era mais um clássico da literatura, facilitado e reduzido para a tela; não era mais um filme em que o mocinho salvava o mundo, ou sua cidade, ou sua rua, ou sua loura família de olhos azuis de um perigo iminente; não era mais uma historia de amor do tipo garoto encontra garota, garoto perde garota, garoto ganha garota. Era a vida real, ou que se imagina real, com seus dramas e comédias cotidianos; eram atuações mais realistas para personagens que pareciam de carne e osso; era um cinema feito para falar à emoção e à razão; era um cinema que, se bem realizado, podia entreter e fazer pensar. Graças aos esforços da política dos autores e do subsequente autorismo, esse cinema encontrou seu público, bem menor que o do cinema comercial, é claro, mas, de certa forma, fiel. Criou-se no espectador que se quer

culto, sofisticado e letrado, praticamente a obrigatoriedade de consumir filmes de arte. A cinefilia tornou-se epidêmica.

Só que, com o tempo, a idéia do cinema como arte, não ficou circunscrita aos filmes de arte; contaminou o cinema como um todo. Talvez a brecha para tal contaminação tenha sido aberta quando os primeiros agitadores políticos da *Cahiers du Cinéma* partiram para o estudo de diretores americanos que trabalharam na era dos grandes estúdios – sabidamente, sem nenhum ou muito pouco controle criativo sobre os filmes que dirigiam – para ilustrar a política dos autores, hábito que se tornou o coração mesmo do autorismo. Em relação aos seus estudos de caso, não seria injusto dizer que o autorismo é um dos bons exemplos do eterno mais do mesmo. Se levarmos em conta todas as universidades do mundo, é bem provável que, a cada meia-hora, seja produzido um artigo ou ensaio sobre Alfred Hitchcock.

Seja por osmose ou qualquer outro processo, a arte chegou ao cinema como um todo. Hoje se pode estudar o cinema de James Cameron como quem estuda o cinema de Ingmar Bergman.

A expressão *um filme de*, antes usada como marca de propriedade intelectual e estratégia de marketing dos filmes de arte, uma espécie de selo de qualidade, está no material promocional de filmes de cinematografias do mundo todo, do mais pipoca ao mais cabeça. O outro lado da moeda, é que, ao ver sua principal estratégia de marketing generalizada, os filmes de arte perderam a exclusividade do discurso. Talvez essa seja uma das muitas razões para, hoje, eles causarem um frisson menor que o de outrora.

Ao ser incontestavelmente promovido a arte – hoje os que lhe negam esse status são tão pouco numerosos quanto os que antes o defendiam como tal – o cinema, que começava a sofrer com o impacto da televisão nos anos 50 e 60, ganhou nova força comercial e, com a inestimável ajuda da política dos autores, conseguiu, enfim, passar o bastão de mero produto, entretenimento de massa sem nenhum valor estético para a televisão.

A política dos autores foi vitoriosa naquilo que mais lhe interessava: romper como o modo de produção do cinema francês dos anos 50 e permitir que a geração de críticos que criou seus princípios pudesse, enfim, dirigir filmes.

“A Nouvelle Vague, contrariamente ao Neo-realismo, não trouxe nenhuma filosofia ou estética nova; ela trouxe somente uma mudança no método de produção”²¹.

Embora a declaração de Roberto Rossellini, ponto de referência de nove em cada dez diretores da Nouvelle Vague e citado aqui por Eric Rohmer, esteja bem próxima da verdade, não há como negar que a mudança no modo de produção sempre implica em algo de renovação estética, sendo ela intencional ou não. No entanto, o ponto alto do movimento foi mesmo no campo da produção e teve impacto mundo afora, até nos Estados Unidos. O sucesso da Nouvelle Vague permitiu que toda uma geração de diretores cinéfilos surgisse por lá também e crescesse longe das garras do sistema de estúdio hollywoodiano, que, por sua vez, já dava sinais de decadência. O movimento francês reforçou o que John Cassavetes começara a fazer ainda no fim dos anos 50 e trouxe para o cinema americano comercial toda uma geração de diretores de formação universitária e com ambição autoral que explodiu nos anos 70. Dela fazem parte nomes como Francis Coppola, Steven Spielberg e Martin Scorsese.

Apesar de todas as conquistas, nada foi mais poderoso e, ao mesmo tempo devastador, ao menos sob o ponto de vista do roteirista, do que a atribuição exclusiva da função-autor ao diretor de cinema. Nascida de um dogma, a idéia se naturalizou de tal forma que hoje parece loucura contestá-la. Lembro-me de ter quase sido linchada numa mesa de bar ao expor para amigos que se contaminaram pela cinefilia nos anos 60 e 70 o tema desta tese. O dogma se naturalizou como verdade não forjada, a ponto de fazer os profissionais do cinema, mesmo aqueles que, racionalmente, discordam veementemente da exclusividade do diretor como autor de um filme, responderem: *eu estou trabalhando no filme do fulano (nome do diretor)*, quando perguntados sobre o que andam fazendo da vida.

A crítica foi a primeira a cair nessa esparrela. Totalmente compreensível. Todo o discurso engendrado na política dos autores nasceu da crítica e, ao mesmo tempo, a valorizou, porque deu aos críticos o poder de decifrar o que se passava pela cabeça do diretor ao dirigir um filme. Como abrir mão do poder de dar significados ao mundo, mais do que isso, dar o significado do mundo, ainda que este mundo seja só um filme ou um grupo deles? A estratégia trazia benefícios tanto para os críticos vocacionados, quanto para os diretores de cinema em formação. Para os últimos, o objetivo maior era fazer cinema,

²¹ Tassoni, *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague*.

mas, se acaso este não fosse alcançado, ao menos estava garantida alguma nobreza para o ganha-pão futuro. Afinal, o autorismo deixou na mão da crítica a chave de todos os segredos, motivações e intenções que se escondem num filme. Não há grande incorreção em dizer que, o autorismo permitiu ao crítico revelar, acima do que seria a visão de mundo do diretor de um filme, a sua própria visão de mundo. O nome do crítico passou até para o cartaz do filme. São muitos os que trazem sua assinatura, chancelando uma frase elogiosa sobre a obra, coisa como *Um filme imperdível, Fulano de Tal, nome do jornal ou revista*.

Se raros são os críticos que conseguem ler um filme para além da doutrina autorista, mais raros são os jornalistas que não a interiorizaram. O jornalismo, tido como factual, é independente até o limite do departamento de circulação. Não vai aqui nenhuma crítica ao jornalismo em si. Não há porque acreditar inocentemente que o jornal é muito diferente de uma caixa de biscoito. Ele é um produto industrial, não como outro qualquer, mas privilegiado do ponto de vista mercadológico. Vende e ajuda a vender. E, quanto mais vende, mais ajuda a vender. Portanto, não é de se estranhar que qualquer publicação jornalística que queira sobreviver para além do número zero, adote e vá se adaptando ao ponto de vista da circulação que tem ou almeja ter²². Tudo isso torna o jornalismo de todo e qualquer tipo de mídia o local privilegiado de reprodução do senso comum.

E, se o senso comum aceitou a autoria de um filme como designação única do diretor de um filme, qual o jornal ou revista de grande circulação que vai contradizê-lo? Seja nos perfis altamente elaborados de revistas feitas para fazerem arder as vaidades; seja nas notinhas dos jornais populares produzidos para serem lidos em meia-hora, a expressão *um filme de* está presente. Quer para dizer que a perfilada em questão conseguiu se reinventar quando foi a protagonista do filme de cicrano; quer para dar voz à mulher-fruta da estação que afirma ter recebido um convite para fazer uma participação no próximo filme do diretor beltrano.

Se o diretor, ocupante supremo da função-autor, está presente de A a Z nos produtos jornalísticos é menos por ter realizado individualmente trabalhos brilhantes, do que por ter se tornado uma pessoa famosa por ser muito conhecida²³, a definição mais célebre do que é

²² Muitas publicações, inclusive jornais brasileiros de circulação nacional, têm traçados por institutos de pesquisa o perfil de seu assinante padrão e o dos leitores assíduos de cada editoria. As redações e os jornalistas que fazem parte dela, não são ignorantes deles.

²³ Boorstin, *The Image*.

a celebridade, cunhada por Daniel Boorstin, praticamente ao mesmo tempo em que o mundo conhecia os primeiros filmes da Nouvelle Vague. Essa, no entanto, é uma tautologia muito pouco tautológica. Por trás do jogo de palavras, há algo que permite a suposição de diferentes níveis de reconhecimento, coisa para quem dá valor a círculos concêntricos.

A partir da política dos autores, os diretores se fizeram conhecidos, em seguida adquiriram fama ou notoriedade, aqui tomada como na definição da língua inglesa para má reputação, para, num terceiro momento, se tornarem verdadeiras celebridades. Para o diretor que atingiu o círculo mínimo, não há um tapete vermelho de festival de cinema no qual não pose – para efeito puramente publicitário – com seu elenco. Não há material promocional de lançamento de filme (*press kit*) no qual a principal entrevista não seja a sua. Quando abrem inscrições, muitos festivais de cinema solicitam, junto com o material obrigatório de envio – technicalidades como uma cópia do filme em DVD – ao menos uma lauda de material escrito que contenha a visão original que ele tem do filme, como se fosse o diretor o único criador e guardião de sentido.

Enfim, um diretor bem-sucedido nos dias de hoje é uma celebridade que recebe, ao mesmo tempo, o tratamento que era reservado às estrelas e aos medalhões do passado. E, se o diretor ganhou tamanha projeção, foi às custas do ofuscamento do roteirista. Não vamos esquecer que ele foi o bode expiatório de toda a estratégia de tomada de poder da política dos autores.

Duas questões de autoridade

Este capítulo ficaria incompleto se não houvesse uma ou 2.165 palavras sobre a questão da autoridade, que, um dia, foi a razão de existir do autor. A autoridade no cinema pode ser analisada de várias formas diferentes. No entanto, para o benefício desta tese, vou me limitar a duas abordagens, levando em consideração roteirista, diretor e produtor. A primeira diz respeito ao controle criativo, expressão que permeia praticamente todas as discussões sobre autoria no cinema. O segundo está relacionado com sua interpretação jurídica.

Basicamente, controle criativo pode ser entendido como o poder de tomar decisões sobre tudo o que diz respeito à *cara* do filme em todas as etapas de produção. Na pré-produção, ele diz respeito basicamente ao roteiro, à escolha de elenco e de equipe técnica e à aprovação de decisões de produção (cenários, figurinos, locações, etc...). Na filmagem, o controle criativo está relacionado ao que vai ser filmado, como vai ser filmado, quando vai ser filmado. Na pós-produção, ele está mais intimamente ligado a edição, trilha sonora, mixagem, finalização de imagem. Como se vê, o raio de abrangência do controle criativo é imenso e a decisão sobre quem irá detê-lo depende basicamente no modo de produção cinematográfico.

É aí que começa o problema. Modo de produção é algo que varia de cinematografia para cinematografia de momento histórico para momento histórico e – o que torna tudo mais confuso – de filme para filme. Sendo assim, é impossível estabelecer uma espécie de cartografia geral do controle criativo. O que se pode fazer é traçar pequenos mapas indicativos que o localize num determinado contexto. Serão dois os mapas. Por seu poder incomparável, o da era dos grandes estúdios de Hollywood. Pelo que representou de ruptura e paradigma para o que viria a ser chamado de cinema independente, o da Nouvelle Vague.

No que muitos chamam de a época de ouro de Hollywood, o produtor detinha o controle criativo quase total em todas as etapas de produção. O quase está na frase anterior para salvaguardar um caso específico de controle criativo maior, o da estrela de cinema. Elas tinham o poder de escalar ou vetar elenco, nomear o diretor de fotografia, e até o de decidir sobre quem seria o diretor. Na vasta bibliografia sobre a Hollywood deste período, são muitas as saborosas histórias sobre exigências das grandes divas do cinema²⁴. Diante delas, o produtor tinha sempre que, ou ceder, ou negociar, pois mais valia – financeiramente falando – tê-las no filme do que perdê-las em nome do controle absoluto. Estrelas do calibre de Greta Garbo, por exemplo, tinham, por contrato, o direito de escolher o próprio produtor²⁵.

Sobre diretores e roteiristas, estes, pouco podiam diante dos mandos e desmandos do produtor. Não era raro um diretor, receber um roteiro no domingo com ordem para se

²⁴ Tais histórias podem ser encontradas em diversas biografias de estrelas e em muitos outros livros sobre a Hollywood daquele tempo, como os de Garson Kanin. Muitas podem não passar de pura ficção, mas boa parte dela está documentada.

²⁵ Selznick, *Memo from David O. Selznick*, p.103

apresentar no set na segunda-feira, pronto para dar início às filmagens com elenco escalado e equipe técnica escolhida. Só em casos especiais era-lhe permitido trabalhar também na pré-produção. As filmagens eram acompanhadas de perto pelo produtor, que, ou ia ao set, ou acompanhava o material filmado em projeções diárias, baseado nas quais determinava todo o tipo de mudanças: enquadramento, iluminação, interpretação. Tudo. Apenas em raríssimos casos, o diretor tinha acesso à sala de montagem.

Os poucos que conseguiam algum controle criativo eram aqueles que, ou se tornavam eles mesmos produtores, como Hitchcock fez depois de uma meia dúzia de filmes; ou davam um jeitinho de contornar as regras, como o diretor britânico também fez. Enquanto a maioria dos diretores oferecia o máximo de possibilidades para o produtor na montagem, fazendo a mesma cena em vários planos diferentes, Hitchcock só filmava o que havia sido decidido na sua decupagem. Assim, não havia como montar a cena, senão do jeito que ele a planejava.

Se para o diretor havia a possibilidade de um jeitinho, para os roteiristas não havia nenhuma saída. Eles trabalhavam diretamente com os produtores no dia-a-dia, e freqüentemente tinham seu trabalho reescrito pelo próprio produtor ou por algum outro – ou outros – colega. Controle criativo, nem pensar. Muitos não faziam grande questão de tê-lo, para eles, era tudo pelo dinheiro; outros ficariam felizes se o tivessem, mas não tinham outra alternativa, senão se conformar.

Um deles era Ben Hetch, o mesmo que, na década de 20 recebera o telegrama do colega Herman Mankiewicz, convidando-o para Hollywood. Hetch, que viveu o apogeu e a derrocada do sistema de estúdio, já em 1959, apontou o tratamento dado aos escritores como um dos fatores que levou à quebra do sistema.

“Quem deveria ser o responsável pela tarefa de contar histórias? A resposta que Hollywood deu a esta pergunta foi o que a condenou. Eles tiraram da cartola a idéia que escrever histórias não era tarefa para escritores (...) Uma indústria baseada na escrita tem que ruir quando dá ao escritor o status de garoto de recados”.²⁶

Dá para entender o impacto causado no momento em que os defensores da política dos autores passaram do discurso para a ação. Em apenas cinco anos, entre 1958 e 1952, mais de uma centena de diretores estava comandando um set pela primeira vez. Aldo

²⁶ Hecht, *Elegy for Wonderland*.

Tassoni, autor do livro *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague?*, faz um inventário desta explosão.

“Um número especial da Cahiers du Cinéma (dezembro de 1962) publica triunfalmente um imponente dicionário dos 162 novos cineastas franceses (...) O tom é das campanhas napoleônicas. Ninguém na Cahiers desconfia que dois terços desses neófitos não farão uma verdadeira carreira e que o movimento tem os dias contados”²⁷.

Como acontece com as boas ondas, muitos tentaram, mas poucos conseguiram ficar nela até o fim. Porém, mais importante do que saber quem sobreviveu e quem morreu na praia é entender porque tantos tiveram a chance de surfar. Assim como conquistou os críticos tornados diretores, a paixão pelo cinema contaminou toda uma geração de cinéfilos no pós-guerra. Gente que descobriu, vendo filmes de Rossellini, que era possível fazer cinema nas ruas, sem atores conhecidos e caros, com o equipamento que barateava e dava agilidade à filmagem.

Não dá para ser ingênuo a ponto de se dizer que o cinema tinha ficado barato – a mesma ilusão que se teve com a entrada da tecnologia digital – mas, pelo menos, tinha ficado um pouco menos caro e mais fácil de fazer. Além disso, entre os articuladores da política dos autores, tinha gente com dinheiro, que conhecia gente com dinheiro, que, por sua vez, sabia que, quanto mais dinheiro se faz aplicando pouco dinheiro, maior é a lucratividade. Se dinheiro foi quatro vezes repetido na frase anterior, é para deixar claro que, sem ele, não se faz cinema, nem no Brasil de hoje, nem na França na virada dos anos 50 para os 60.

Por mais que escrevessem sobre a arte e a estética do cinema, os jovens turcos nunca deixaram de pensar no negócio cinema. Aos produtores estabelecidos não interessava baixar o custo dos filmes, justamente porque o trabalho deles consistia em levantar a soma necessária junto a financiadores e administrar o dinheiro em troca de uma porcentagem do orçamento global, independentemente do resultado do filme na bilheteria. Então, os diretores partiram, eles próprios, para levantar o financiamento e conseguiram. Boa parte dos primeiros filmes deu lucro.

Ao interferir na economia da produção, os jovens franceses assumiram integralmente o controle criativo dos filmes que passaram a dirigir. Numa época em que eles ainda eram mais ou menos amigos, uns colaboravam com os outros, uns opinavam nos

²⁷ Tassoni, *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague*, p 10

trabalhos dos outros, sem que houvesse nenhuma ou pouca interferência externa. Eles dirigiram os filmes que quiseram fazer, do jeito que quiseram ou que souberam fazer. Provavelmente contaram a história que quiseram contar, mas que não sabiam escrever, pelo menos não sozinhos. Todos os ideólogos da política dos autores escalaram um co-roteirista para trabalhar com eles. No caso de Godard, o reforço foi Truffaut. Mas isso não importava, eles eram todos os *auteurs* inventados por eles mesmos e reconhecidos pela crítica, da qual também faziam parte. Com o sucesso, os filmes subsequentes foram se tornando mais caros e menos radicais – à exceção de Godard – mas eles permaneceram no controle criativo, com roteiristas a lhes servir.

Os dois exemplos, o americano e o francês, não passam de mapas indicativos, mas, vistos assim, um em seguida do outro, é fácil notar um ponto em comum: a alienação do roteirista de qualquer tipo de controle criativo. No caso americano, a ideologia do filme-produto promoveu a operação. No caso francês, a anulação se deu pela ideologia do filme-arte. O sistema de estúdio não virou a primeira metade do século XX. A Nouvelle Vague teve sobrevida até o início dos anos 60. No entanto, muito do que é hoje conhecido como produção comercial, aplica estratégias do velho método americano; o mesmo acontece com a produção independente ou de arte, em relação ao método francês. Existem também aqueles que criaram um híbrido com o melhor dos dois mundos, como Spielberg. Mas, seja lá como for, só com muita briga e muitas cláusulas contratuais, o roteirista consegue que reconheçam sua paternidade em relação à criatura que carrega também o seu DNA.

Os dois modos de produção têm efeito direto na definição legal de autoria da obra cinematográfica. Durante praticamente toda a metade do século XX, não houve nenhum tratamento especial dado à produção audiovisual no que diz respeito ao direito autoral. Considerado legalmente um produto de entretenimento, não havia por que existir um autor no cinema. A bem da verdade, principalmente no início do século, o cinema foi apenas réu em ações de autores de obras literárias e teatrais que reclamavam de adaptações cinematográficas não licenciadas ou autorizadas.

Em 1957, enquanto os articuladores da política dos autores escreviam inflamados libelos defendendo o diretor como a fonte criadora exclusiva de um filme, a legislação

francesa criava uma definição bem menos dogmática de autoria de obras cinematográficas. Nela, o diretor não era o único, nem o primeiro, da lista de autores.

“Ont la qualité d'auteur d'une oeuvre cinématographique la ou les personnes physiques qui réalisent la création intellectuelle de cette oeuvre.

Sont présumés, sauf preuve contraire [*charge de la preuve*], coauteurs d'une oeuvre cinématographique réalisée en collaboration :

1° L'auteur du scénario ;

2° L'auteur de l'adaptation ;

3° L'auteur du texte parlé ;

4° L'auteur des compositions musicales avec ou sans paroles spécialement réalisées pour l'oeuvre ;

5° Le réalisateur.

Lorsque l'oeuvre cinématographique est tirée d'une oeuvre ou d'un scénario préexistants encore protégés, les auteurs de l'oeuvre originale sont assimilés aux auteurs de l'oeuvre nouvelle [*oeuvre dérivée*]”²⁸.

A lei teria uma modificação em 1985, com a substituição da palavra cinematográfica por audiovisual, para assumir a definição que está em vigor até hoje, que abrange tanto direitos patrimoniais quanto morais. Esta definição de autor de obra audiovisual é bastante semelhante a que vigora na maioria dos países europeus. Deve-se notar a ausência total do produtor no rol dos co-autores, o que pode ser explicado pelo fato de, desde praticamente sempre, seu papel ter se concentrado somente na captação e no gerenciamento de recursos.

Se, na França e em grande parte da Europa, o produtor não é reconhecido como autor, nos Estados Unidos ele é o único detentor dos direitos autorais de um filme. Isto porque os americanos partem do princípio do copyright, que deve a sua origem à proteção dos editores de livros, não de seus autores. De forma geral, ele não difere muito do direito autoral, mas há uma exceção à regra que altera completamente a perspectiva quando o assunto é cinema. Os filmes entram na definição de *works made for hire*, produtos realizados por contratados em nome de um contratador, que será reconhecido como o único detentor de seus direitos. Este contratador é o produtor, e, sendo assim, é considerado, para efeito legal, o único autor de um filme.

Fica claro que a lógica que criou esta legislação não difere muito da que criou o sistema de estúdio de Hollywood. Por mais que haja variados investimentos criativos na realização de um filme, no fim das contas, ele é só um produto. Um produto do maior parque industrial audiovisual do mundo. E é justamente o peso que ele tem na economia

²⁸ Legislação francesa de 1957.

americana que lhe garantiu este direito, proteção que os editores de livros, por exemplo, não têm.

Vale lembrar que a legislação brasileira se aproxima mais da francesa no que se refere à definição de autor. Abrange o diretor, o criador do argumento e o autor da trilha sonora original. No entanto, inexplicavelmente, dá a exclusividade do direito moral ao diretor.

Esta não é uma tese de direito, mas o enfoque legal – mesmo que superficialmente articulado – é extremamente valioso, porque a atribuição da função-autor implica no reconhecimento criativo e na recompensa econômica. E, como fez notar Foucault, os códigos legais colocaram o autor como o sujeito da punição, mas, em contrapartida, lhe deram os benefícios da propriedade.

No entanto, a letra da lei é insuficiente para garantir a reivindicação dos roteiristas. No cinema contemporâneo, o escritor de filmes é um autor desautorizado e desautorado.

GRIFO DO AUTOR E GRIFE DE AUTOR

Muitos dos que tentam diminuir a importância do papel do roteirista no resultado do produto final o fazem sob o argumento de que um roteiro não é filme. Ele é só papel e, por mais bem escrito que seja, poderá chegar a ter potência de filme, mas nunca será o objeto em si. A afirmação tem alguma pertinência. De fato, isto é da natureza do roteiro, conter o filme sem sê-lo. No entanto, muitas outras manifestações artísticas, de ordem, digamos performáticas, operam de modo semelhante, e nem por isso seu criador primeiro é anulado; pelo contrário, é valorizado.

A música clássica é um ótimo exemplo. Por mais ou menos talentosos que sejam os regentes, por mais ou menos virtuosos que sejam os solistas, a *Sinfonia Nº 9* será sempre de Beethoven. No entanto, ela não nasceu sinfonia, em sua origem ela não passava de pontos e traços anotados sobre folhas de papel, um papel que, apesar de não ser a música, a continha sob outro formato. Mas de que adianta escrever a mais bela das sinfonias se ela ficar aprisionada na partitura, codificada num tipo de linguagem – ainda mais seletiva que a da palavra – que impede totalmente sua apreciação sonora. Por certo, Beethoven ouviu a música em seu cérebro enquanto estava compondo, as muitas combinações de sopros, cordas, percussão e vozes, mas a sinfonia só se concretizou quando se tornou audível para grupo de pessoas na platéia de uma sala de concertos.

Para isso, dezenas de pessoas trabalharam sobre as folhas de papel, interpretando o que nelas estava escrito. E não poderia ser diferente, mesmo que soubesse tocar todos os instrumentos à perfeição, o compositor alemão não poderia executar a sinfonia inteira, pelo menos não com os meios técnicos do seu tempo. Muito menos fazer todas as vozes do último movimento. Nem mesmo o que era normalmente reservado aos compositores nas noites de estréia Beethoven pôde realizar. Os graves problemas de audição o impediram de reger a orquestra.

De 1824 para cá, incontáveis regentes, músicos e cantores, se debruçaram para oferecer diferentes versões da famosa sinfonia, umas aclamadas, outras achincalhadas. Arranjos diferentes, como o que Herbert von Karajan fez para que o último movimento se tornasse hino da União Européia, foram executados. Ninguém impede, inclusive, que se introduza uma bateria de escola de samba neste mesmo movimento ou em qualquer outro.

Pode-se bagunçar a música original a tal ponto que ela se torne praticamente irreconhecível. Não importa. O importante é que a autoria da *Sinfonia Nº 9* será sempre atribuída a Beethoven, e, cada nova execução, ela assim será anunciada, junto ao nome do homem que um dia ouviu uma maravilhosa combinação de sons em seu cérebro, a escreveu num papel e morreu sem sequer conseguir ouvi-la como emissão sonora. Não importa, ela já era música na partitura; música de papel, mas ainda assim música. Este mesmo papel, o manuscrito original da sinfonia, foi vendido num leilão da Sotheby's de Londres por US\$ 3,4 milhões no ano de 2003²⁹.

Não se trata de uma comparação de talentos. Afinal, o exemplo foi Beethoven. Mas, apesar de usarem linguagens completamente distintas, as folhas de uma partitura sinfônica guardam muitas semelhanças com as páginas de um roteiro. Ambas são sem ser e só se realizam plenamente na execução. Entre uma coisa e outra, várias pessoas trabalham para lhes dar materialidade e existe a possibilidade de sofrerem intervenções ao longo do processo. No entanto, enquanto o compositor jamais perde a centralidade da função-autor, somente com muita insistência o roteirista consegue se fazer reconhecer numa função coadjuvante após o filme concluído.

Nesse ponto, a ópera parece se apresentar como uma parenta próxima do cinema. Uma mariola e uma paçoca para quem souber quem foi o libretista de *Norma*. A muito poucos irá ocorrer o nome de Felice Romani. Afinal, para todos os efeitos, *Norma* é de Vincenzo Bellini. No entanto, esse seria um exemplo inadequado, porque, sem querer ferir o ego dos libretistas, embora a história e sua encenação sejam próprias do gênero, a música tem a total primazia na ópera. Ela se sustenta por si só. Tanto se sustenta que eu posso estar escrevendo esse parágrafo, ouvindo Maria Callas cantar *Casta diva*, sem entender uma palavra de italiano, ou sem saber nada da história que *Norma* conta, e, ainda assim, posso apreciá-la enormemente. Esta ária ou a ópera inteira. O mesmo é impossível no cinema. Quando se retira a dramaturgia, não existe mais um filme, não um de ficção.

Pulando diretamente para o teatro, arte dramática mais comumente comparada ao cinema. Seria até covardia fazer qualquer comparação com as peças de Shakespeare, por exemplo. A fama do bardo é tamanha, que o torna inaplicável como exemplo. No entanto, o autor de teatro não precisa ter a fama, nem o talento, do inglês para garantir para si o

²⁹ www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2003/not20031027p1901.htm

reconhecimento da autoria. Basta abrir o caderno cultural de qualquer jornal e ver como é estruturado um tijolinho de teatro.

No jornal *O Globo*, por exemplo, ele é ordenado da seguinte forma: título da peça, texto, direção, elenco, sinopse, serviço. De uma tragédia de Sófocles, a uma comédia de costumes de João da Silva, todos os espetáculos em cartaz recebem o mesmo tratamento, e assim será enquanto forem montados. Apenas por ilustração, vale citar que, no mesmo jornal, o tijolinho de cinema é assim organizado: título brasileiro, título original, de: *nome do diretor*, país e ano de produção, elenco, sinopse e serviço. O uso implícito da expressão *um filme de* diretamente ligada ao nome do diretor anula por si só a possibilidade de reconhecimento de qualquer outro agente criativo do filme.

Há ainda um outro aspecto interessante de se notar que diz respeito à forma do texto teatral, que, por não destacar aspectos de encenação, privilegiaria a profundidade da palavra escrita para ser dita. Enquanto, hipoteticamente falando, o diálogo no cinema abriria mão da profundidade, em nome de sua funcionalidade dentro da ação dramática. Porém, nem uma coisa, nem outra é verdade absoluta.

É certo que Shakespeare, o benchmark no que se refere à autoria teatral, pouco uso faz das rubricas, além do entra e sai habitual ou de anotações mínimas sobre ações indispensáveis e objetos de cena. Mas muitos outros autores teatrais são extremamente precisos no que se refere às rubricas, tanto em termos de encenação quanto de descrição de ação dramática. Gostaria de oferecer dois exemplos: o de Nelson Rodrigues, em *Vestido de Noiva*, e o de Luigi Pirandello em *Seis personagens à procura de um autor*.

O texto de *Vestido de Noiva* abre com uma rubrica que apresenta, ao mesmo tempo, elementos de cenografia e a concepção da encenação.

“Cenário – dividido em três planos: primeiro plano: alucinação; segundo plano: memória; terceiro plano: realidade. Quatro arcos no plano da memória; duas escadas laterais. Trevas”³⁰.

A peça começa com ruídos que sugerem um acidente de automóvel, seguidos pela voz de Alaíde em off que chama desesperada por Clessi. Vem a segunda rubrica, que além da cenografia, descreve adereços, figurinos, iluminação e orientação de interpretação.

³⁰ Rodrigues, *Teatro Completo Vol 1*.

“Luz em resistência no plano da alucinação. Três mesas, três mulheres escandalosamente pintadas, com vestidos berrantes e compridos. Decotes. Duas delas dançam ao som de uma vitrola invisível, dando uma vaga sugestão lésbica. Aláide, uma jovem senhora, vestida com sobriedade e bom gosto, aparece no centro da cena. Vestido cinzento e uma bolsa vermelha”³¹.

Toda a primeira cena segue intercalada por rubricas a cada uma ou duas falas de personagem até o último bloco de diálogo, que comporta 12 falas curtas e coloquiais. Ao todo, a abertura de *Vestido de Noiva* tem 20 falas, incluída aí a dita em off, e dez rubricas. Não consigo pensar em nada mais próximo do esquema de um roteiro.

Outro bom exemplo está em *Seis personagens...* Nela, Pirandello abre o texto com uma série de sete rubricas, divididas em parágrafos curtos, tal qual um roteiro. Porém, os mais deliciosos exemplos de descrição de ação dramática encontram-se no momento da chegada dos seis personagens ao teatro – são, novamente, sete rubricas, só que extensas e detalhadas – e quando eles invadem o palco.

“Dizendo essas palavras (O Pai), irá dar a mão à Mãe para ajudá-la a subir os últimos degraus e, continuando a segurar-lhe a mão, conduzi-la com uma certa solenidade trágica até o outro lado do palco, que subitamente será iluminado por uma luz fantástica. A Menina e o Rapazinho seguirão a Mãe; em seguida o Filho, que ficará afastado, ao fundo; e depois a Enteada, que se afastará ela também mas para frente do palco, apoiada na ribalta. Os atores, antes estupefatos e depois admirados com essa evolução, prorromperão em aplausos como se saudando um espetáculo que lhes tenha sido oferecido”³².

Não fosse a flexão verbal no futuro e a concentração das ações num único parágrafo, o texto de Pirandello poderia estar num roteiro de um filme.

Além de terem freqüentado salas de cinema, Nelson e Pirandello não eram preferencialmente diretores de teatro. Eram escritores. Isto sugere que a estrutura roteirizada de seus textos pode tanto ter sofrido influência do cinema – mais forte em Nelson – como ter sido motivada apenas pela necessidade de comunicar ao diretor como ele, autor, vira a encenação no momento em que escreveu. Já Shakespeare, que sequer conheceu a luz elétrica, dirigia e atuava em suas peças. Não havia porque ser tão detalhista sobre a encenação. Mesmo que quisesse sê-lo, de nada adiantaria escrever algo como *uma ainda pálida luz surge no fundo do palco* para passar a idéia de que o dia está amanhecendo, enquanto dois jovens enamorados namoricam no balcão. Os meios técnicos

³¹ Idem

³² Ibidem

disponíveis nos tempos do teatro elisabetano eram extremamente rudimentares. Era preciso trazer a rubrica para dentro dos diálogos. Para marcar que o dia estava amanhecendo, nada melhor do que colocar Romeu e Julieta falando de rouxinóis e cotovias.

A necessidade de comunicação com o encenador e com os muitos outros profissionais envolvidos na realização de um filme faz o roteiro ser o que é: um texto em que as rubricas têm grande importância e estão intrinsecamente ligadas aos diálogos. Esta questão ocupará um capítulo inteiro. Por hora, o que vale a pena ressaltar é que, embora se tratando de meios dramáticos bem diferentes, o texto teatral e o cinematográfico podem, sim, apresentar semelhanças estruturais. E mais que isso: ambos têm ciência de que não são teatro, nem filme; ou melhor ainda, os são na versão papel. Só que esta versão papel, no teatro, é considerada sua razão de existir; enquanto, no cinema, é encarada apenas como estágio obrigatório do existir de um filme. O texto teatral, já nasce borboleta; o cinematográfico é considerado lagarta. Essa diferença de enfoque faz acreditar que o escritor de teatro seja um autor, e escritor de cinema, um técnico qualificado, sem direito a reivindicar a função-autor.

Mesmo levando-se em consideração a enorme importância da imagem e dos elementos que a compõe no resultado final de um filme, é difícil encontrar justificativas para tamanho disparate. É justo que o diretor de cinema reclame e tenha reconhecido sua função-autor, mesmo se tiver seguido o roteiro como uma receita de bolo, mas raramente a autoria é toda ou primordialmente sua, como observa Bruce Kawin, no artigo *Authorship, design, and execution*.

“Há algo muito errado sobre dar crédito ao diretor pelos *insights* e pela imaginação estrutural de um escritor, especialmente se o diretor trabalhou a partir de um roteiro concluído. E, mesmo que se veja a essência do cinema no tratamento e na montagem do material – o discurso como sendo superior à narrativa ficcional – tudo isso ainda é feito por outros profissionais que têm seus interesses e habilidades próprios”³³.

Resta saber por que a existência do escritor de cinema foi tão facilmente aceita como mera necessidade colateral. Pode-se levantar várias hipóteses, porém uma parece interessante. Ela está relacionada ao caráter irreprodutível da experiência de fazer um filme. Uma vez dado como concluído, ele está pronto. Existirá para sempre, imutável, idêntico ao que era no momento em que foi dado como terminado e será assim exibido em toda e

³³ Kawin, *Authorship, Design, and Execution*, p. 198

qualquer sala, salvo se for vítima de problemas de ordem técnica. Não importa quantas vezes um mesmo plano tenha sido filmado. A partir do momento que um determinado *take* foi escolhido, a protagonista vai sempre esfregar a testa ao dizer uma determinada fala. De forma semelhante, o momento de um carro sendo estacionado na garagem vai ser sempre mostrado do ponto de vista de quem olha para a garagem, porque foi esse o eixo que o diretor decidiu filmar e ou montar.

Essas são escolhas que, sendo aleatórias ou racionalizadas, estão intimamente ligadas ao trabalho do diretor. É como se ele estivesse dando a versão definitiva de uma história, a interpretação cabal e única de um filme. Com o teatro isso não acontece. Cada montagem é uma montagem; cada apresentação é uma apresentação. O mesmo se dá com a música, quando ela é um registro sonoro gravado. Não importa quantas vezes se ponha o CD para tocar, a música nele registrada vai ser sempre reproduzida do mesmo jeito. No entanto, nada impede que a partitura que a originou seja reproduzida em outro CD com um arranjo completamente diferente. E quanto maior for o número de interpretações de um texto (musical ou teatral), mais a função-autor cola-se à imagem do escritor, que funcionaria como elemento unificador das várias versões.

Com o cinema, até onde se há registro, nenhum roteiro é filmado duas vezes. Fazer um filme é caro demais para isso. Existem as refilmagens, mas todas são feitas a partir de um roteiro diferente, não de um mesmo texto original. Querendo ou não, o filme é extremamente autoritário no que tem de imutável. E este autoritarismo, que lhe é tão inerente, torna mais fácil empossar o mais democrático dos diretores na função-autor. Infelizmente, enquanto não surgir um patrocinador louco o suficiente para financiar a filmagem simultânea de um mesmo roteiro por, digamos, três diferentes diretores, não há como extrapolar o terreno das hipóteses.

Os escritores de cinema não gozam dos privilégios de grife partilhados por colegas de outras áreas artísticas, mas o grifo do autor existe e está presente tanto no papel quanto no filme pronto.

Mais do que um autor, um criador

A comparação de status de roteirista de cinema com o de televisão merece se tornar um caso a parte, de tão diferenciado que são os tratamentos dispensados a um e a outro. Popularizada no momento em que o cinema finalmente conseguia se estabelecer como arte, a televisão mostrou-se um campo aberto à ficção desde seus primeiros dias. Nos casos brasileiro e americano, aqui tomados como exemplos, criou-se mesmo uma relação de dependência. Hoje as narrativas são os principais carros-chefe do veículo.

Tecnicamente, um roteiro de televisão pouco difere de um similar produzido para o cinema. Apesar da fragmentação, que exige gancho entre blocos e capítulos, é uma história contada sob a forma audiovisual, com descrição de ação e diálogos. Porém, enquanto quem escreve para as salas de exibição é tratado como um mal necessário, quem escreve para o domínio da televisão é tratado com rei. Na TV, a centralidade da função-autor é ocupada pelo escritor. O papel do diretor é coadjuvante. Por quê? Para tentar descobrir uma resposta, é curioso começar pela experiência brasileira.

O formato privilegiado da ficção na televisão brasileira é a telenovela, um produto cujas origens remontam ao rádio. E é por aí que se pode tentar entender como a autoria na TV já nasceu vinculada ao escritor. No rádio, o nome do autor já era uma grife. A frase *uma novela de Janete Clair*, por exemplo, já ecoava em ondas acústicas, antes de ser importada pela televisão. Além disso, nas radionovelas, tudo o que era ação ou ilusão visual, era criado, ou por narração ou por sonoplastia. Para além da competência e talento de técnicos e artistas, a importância do texto escrito era vital. Ao ser transposta para a televisão, a novela de rádio pouco evoluiu tecnicamente, apenas ganhou imagens e, com o tempo, foi perdendo a narração, que ainda podia ser encontrada em produções pioneiras, principalmente nas hoje extintas cenas do próximo capítulo. No entanto, ainda se pode acompanhar uma novela brasileira na íntegra sem nunca precisar olhar para a tela da televisão. Basta a audição.

Quer por limitações da ordem de produção motivadas pela combinação de tempo, dinheiro e produtividade, quer pela necessidade de promover um nivelamento pelo mais baixo para ampliar o público, o aspecto visual da televisão concentrou-se no desenvolvimento de uma linguagem básica, ao mesmo tempo, facilmente assimilável,

barata e sem grandes dificuldades de produção se comparada ao cinema. Por mais que, vez por outra, surja um ou outro produto que tente algo novo em termos visuais, eles são apenas exceções que confirmam a regra. A maior parte das inovações introduzidas na telenovela brasileira até hoje foi da ordem da estrutura dramática, não da visual.

A novela brasileira é basicamente um produto de estúdio, com poucas cenas externas gravadas em locações reais. Tudo feito para facilitar as gravações com múltiplas câmeras. Neste aspecto, uma cena de novela está mais próxima do teatro filmado do que o cinema. Por mais que o diretor de novela procure fazer uma decupagem prévia à gravação, o máximo de envolvimento criativo que tem no processo é o posicionamento de câmera e a marcação cênica dos atores. A decupagem real acontece mesmo na ilha de edição. Não há tempo para a sofisticação no que se refere a movimentos focais e de câmera. Uma cena básica será sempre filmada com uma câmera no plano geral e duas outras, no plano e contra-plano. Também não há tempo para a direção dedicada aos atores. Parte-se do princípio que eles já sabem – ou deveriam saber – o que estão fazendo ali.

A limitação do papel do diretor aumenta a importância do escritor. Novela é, em geral, mais do mesmo. São sempre os mesmos temas, questões e situações dramáticas arranjados de diferentes formas. Seria de se supor que a repetição da fórmula implicaria numa menor demanda da criatividade do escritor. Pelo contrário, ela obriga o autor a estar constantemente em busca de elementos que tragam frescor a tramas e sub-tramas que se repetem *ad nauseam*. Estes elementos acabam por definir um estilo, uma marca pessoal que possibilite diferenciar um produto de outro.

Há ainda a questão da interatividade. Diferentemente do cinema que apresenta um produto fechado – mesmo levando-se em consideração a interferências que sofre em sessões de teste, formais ou informais, um filme chega às telas como um produto acabado – a novela é, como o inevitável clichê, uma obra aberta, sujeita a interferências do mundo real durante o período de sua exibição. Essa interferência pode ser feita por intermédio de acontecimentos e, principalmente, pela reação do público ao produto. Embora as novelas sejam periodicamente submetidas a pesquisas qualitativas, a audiência em seu dia-a-dia é o termômetro que mede a reação do espectador. Cabe ao autor responder a ele e adequar a novela ao gosto do consumidor. Ou seja, quem vê novela dialoga diretamente com quem a escreve.

Muitas outras possibilidades poderiam ainda ser levantadas, mas estas três (herança radiofônica, interatividade e repetição da fórmula) oferecem caminhos para entender a razão para um escritor de novelas ocupar a centralidade da função-autor. Por mais que trabalhe com uma equipe de co-roteiristas e, no fim das contas, seja contratado de grandes conglomerados de comunicação, um escritor de novela tem controle criativo sobre seu produto. Ele escreve, aprova ou desaprova elenco, aprova ou desaprova trilha sonora, aprova ou desaprova o próprio diretor-geral da novela³⁴. Uma novela é sempre de fulano ou cicrana, aos quais, não só é permitido, como é praticamente exigido, revelar marcas autorais. Uma novela de Manoel Carlos é diferente de uma de Glória Perez, que por sua vez é diferente de outra de Gilberto Braga, apesar de, no fundo, serem todas iguais.

A experiência americana sugere outro fator para a primazia do escritor. Os americanos têm lá suas *soap operas*, mas as produções que ocupam o horário nobre da TV aberta são os seriados. Estes, basicamente, se dividem em dois tipos de produtos: *sitcoms* e séries, produzidas para serem exibidas semanalmente, em pacotes de 13 ou 24³⁵ episódios por temporada. Em termos de formato, estrutura dramática e forma de realização, eles são bem diferentes entre si.

A *sitcom* é um formato todo fechado, cuja origem está mais próxima do teatro. Um reduzido grupo de personagens que convivem num pequeno número de cenários e vivem situações cômicas cotidianas. Os personagens são engessados, não apresentam nuances nem possuem arco dramático próprio. São unidimensionais. O bobo é sempre bobo, o esperto é sempre esperto o espirituoso é sempre espirituoso, e por aí vai. Também não há preocupação em criar um arco dramático geral por temporada. A *sitcom* exige apenas que seja apresentada uma história diferente completa e engraçada a cada semana com os mesmos personagens. Geralmente, elas são 100% gravadas em estúdio, como presença de platéia e com o uso de várias câmeras, que, assim como nas novelas brasileiras, se contentam com o básico da linguagem visual.

Já as séries se aproximam um pouco mais do cinema e, devido à força da indústria cinematográfica americana, nada mais natural que tal aproximação. Cômicas ou dramáticas – com ênfase numérica no segundo tipo – elas, em geral, sustentam-se por meio de um

³⁴ Em 2005, Glória Perez, descontente com a direção da novela América, de sua autoria, pediu e levou a saída do diretor-geral Jaime Monjardin.

³⁵ O número de capítulos pode variar ligeiramente para mais ou para menos.

grande arco dramático que perpassa toda uma temporada e de outros arcos independentes que se desenham integralmente a cada episódio. Seus personagens são multifacetados e sua linguagem visual é mais apurada, porque, via de regra, trabalha-se com uma única câmera em um número de cenários mais variados, mesmo que haja uma locação-mãe, como o hospital de *ER* ou a ilha de *Lost*.

As séries americanas também têm uma forte característica de repetição da fórmula, que pode ser vista de duas maneiras. Ao assistir a um episódio de CSI, o espectador já sabe o que vai acontecer: um ou dois crimes serão cometidos, os especialistas forenses se debruçarão sobre as evidências e os casos serão solucionados. Outro tipo de repetição diz respeito ao gênero. Hoje, a maioria das séries pode facilmente ser enquadrada em uma dessas categorias: tribunal, hospital, investigação policial, investigação científica, conflitos de núcleos familiares e/ou de amigos.

Porém, ciclicamente, surge uma ou outra que rompe com esses paradigmas e abrem um novo filão a ser explorado. *Lost* e *24 horas*, duas séries cujo núcleo é a temporalidade, podem ser aprontados como exemplos. Ambos rompem com o modelo de episódio fechado e são estruturados em capítulos, nos quais não há desfecho, mas gancho para o capítulo seguinte. *24 horas* ainda traz um fechamento a cada temporada, mas *Lost* até o início do sexto ano de exibição ainda não apresentou nada que se avizinhasse de uma conclusão. Ambos articulam suas narrativas em torno da surpresa e do suspense.

O universo das séries americanas, ao mesmo tempo em que aposta na repetição de fórmulas, também comporta e necessita da subversão dessas mesmas fórmulas para criar novos tipos de produtos que tenham possibilidade de gerar novos filões. E aqui está a palavra-chave que conduzirá o escritor à função-autor: criação. O valor de um criador está, não necessariamente em sua habilidade para escrever roteiros, mas em sua capacidade de inventar universos próprios. Não que uma possa abrir mão da outra.

No mercado americano, o criador é aquele que inventa o argumento da série, desenvolve os perfis dos personagens e estabelece, de antemão, o arco dramático de uma temporada. Ele pode ou não escrever o roteiro de um ou mais episódios – o mais comum é que o faça – mas trabalha de forma estreita como uma equipe de roteiristas, sob sua supervisão, que escreve de acordo com as regras estabelecidas quando da criação do universo dramático, numa relação similar a que o autor de telenovela brasileira tem com

seus colaboradores. Algumas vezes pode mesmo se encarregar da direção de algum episódio. No entanto, o que lhe garante de fato e de direito o controle criativo é ser o ou um dos produtores executivos da série. Isto é possível porque, no modelo americano, elas não nascem dentro da emissora de TV, mas em empresas de produção que as vendem para os canais exibidores.

O status de criador é tanto artístico quanto comercial, ou talvez até mais comercial do que artístico. Ao mesmo tempo em que zela pelo que de original possa haver na série, o ocupante da função-criador é o encarregado de manter sua viabilidade comercial, oferecendo um produto que agrade ao consumidor, ou pelo que trás de ruptura, ou pelo que oferece de novo como releitura de gênero. Nessa equação, o diretor é um elemento de menor peso, tanto que uma mesma série pode um número igual de diretores e episódios.

Quando já era um diretor-roteirista aclamado, Quentin Tarantino dirigiu – por gosto, não por necessidade – um episódio de *ER* (*Motherhood*, 1995). Com exceção daquilo que pode ser considerado *private joke*, não há nada que o diferencie em estilo visual e conteúdo dramático das centenas de outros episódios da série, dirigidos por várias dezenas de diretores diferentes.

Uma questão semântica

Nomear é um ato muito pouco inocente. As palavras julgam, cristalizam e perpetuam, pelo menos por um determinado período temporal, o sentido que delas se pretende ou se consegue tirar.

Ao analisar os nomes próprios, Foucault ressalta que um nome nunca é apenas um nome.

“Obviamente não uma pura e simples referência, o nome próprio (assim como o nome de autor) tem mais do que funções indicativas. É mais do que um gesto, um dedo apontado para alguém; é, até certo ponto, o equivalente de uma descrição (...) O nome próprio e o nome de um autor oscilam entre os pólos da descrição e da designação”³⁶.

Palavras como roteiro, guião, *guión*, *script* e *scénario* são aparentemente apenas substantivos comuns, que fazem referência ao resultado final do trabalho dos escritores de

³⁶ Foucault. *O que é um autor?*

cinema em línguas como o português (na variante brasileira e portuguesa), o espanhol, o inglês e o francês. Mas, como os nomes próprios, assumem diferentes funções e, ao assumi-las, oferecem uma visão tendenciosa do que seriam as páginas escritas para o cinema, uma visão que desvaloriza e muito esse ofício.

Os cinco termos contêm a idéia de que a escrita que precede a realização de um filme seria, pelo próprio nome que as designa, inferior ao filme. Seria um trajeto, um planejamento, um manual, uma simples orientação, a programação ou a previsão de uma ação. Há em todas essas palavras um sentido de incompletude, de algo que não é; somente auxilia alguma coisa a vir a ser.

Há nelas um sentido bem diferente de seu equivalente teatral, por exemplo. O autor teatral escreve o próprio objeto a ser apresentado no palco, a peça. A palavra usada para designar o resultado de seu trabalho é a mesma que define o trabalho encenado. No caso do inglês, por exemplo, isso vai além, ela diz respeito ao ato mesmo de representar.

Por certo um roteiro não é o objeto filme, mas ele é seu equivalente, porém sob outra forma, a da escrita. Pode não sê-lo, mas representa-o integralmente e o contém. O roteirista não escreve um guia; escreve um filme. Quando lhe cai nas mãos um bom roteiro, um dos grandes méritos de um bom diretor de cinema é saber ler o texto e ver o filme que existe dentro do papel. Como Guillermo Arriaga fez notar com propriedade, é extremamente duro para um escritor de cinema ver seu trabalho ser desvalorizado enquanto criação artística, em função da nomenclatura adotada pelo cinema.

“A palavra *guión* – ou roteiro – é humilhante (...) Por que a obra de cinema tem que ser considerada apenas um guia para que alguém construa uma obra? (...) Quando faço uma obra para cinema, chame isso de roteiro ou *guión*, tenho o mesmo trabalho na linguagem que teria como se estivesse escrevendo um romance”³⁷.

A questão da nomenclatura é um reflexo da compreensão – o melhor, da falta dela – do que seja um roteiro de cinema, tema de todo o próximo capítulo. Por enquanto, é importante perceber como a nomenclatura interfere na percepção que hoje se tem do papel de um escritor de cinema. O exemplo francês mostra que nomear também pode ser uma operação que, propositalmente ou não, confunde significados e significantes.

Toda a terminologia francesa ligada à escrita para o cinema fragmenta o trabalho em várias atividades, criando uma sensação de incompletude ainda maior do que, por si só, já

³⁷ Palestra na Jornada Literária de Passo Fundo, 2009.

sugeria a palavra *scénario*. Não é raro encontrar nas produções, principalmente as realizadas a partir da Nouvelle Vague, os créditos da escrita divididos em, pelo menos, quatro tipos de atividades: argumento, adaptação, roteiro e diálogo.

A atribuição de funções de acordo com cada uma das três atividades é bem confusa, mas, de uma forma geral, sugere que o argumentista é quem inventa ou tem a idéia de contar uma história para o cinema, adaptador é o responsável por fazer o mesmo a partir de obras preexistente, o roteirista é aquele que estrutura a narrativa de acordo com os princípios da dramaturgia, sobrando para o dialoguista a óbvia tarefa de escrever as falas. Seja lá como for que essa divisão de tarefas opere no mundo real, o fato é que ela contribui de forma decisiva para a desvalorização do roteirista.

Fragmentando a criação primeira de um filme entre vários sujeitos que desempenham diferentes tarefas, singularizar o autor-escritor torna-se bem mais penosa, senão impossível. Se, mesmo quando há um único roteirista vinculado a obra, muitos diretores são tentados – e freqüentemente cedem à tentação – a assinar *um filme de*, o que dizer quando são várias as mentes criativas por trás da escritura? É difícil não enxergar nessa estratégia de pulverização uma tentativa deliberada de fortalecer a posição do diretor na função-autor, em detrimento do papel determinante de um roteirista. Como os créditos normalmente relacionam o nome do diretor do filme a uma dessas funções torna-se mais fácil e mais natural transferir a ele a autoria sem mais detalhado julgamento.

Creditar é, de fato, uma decisão política, tão política quanto determinar que o diretor é o único autor de um filme.

Ainda no campo das palavras, outra peculiaridade da língua francesa é digna de nota. Nela a palavra autoria não existe como derivação de autoridade e de autor. No país que viu nascer a política dos autores, é sintomático que autoria se traduza como paternidade. Justamente porque paternidade é um conceito aberto a apropriação. Existe o pai biológico, o pai adotivo, o pai afetivo, o pai intelectual, etc...

A tradução de autoria como paternidade torna mais fácil assimilar a idéia de um diretor-autor, mesmo sendo esse diretor incapaz de escrever um roteiro sem a colaboração de um roteirista. Não é um caso de atribuição necessariamente biológica da paternidade, mas adotiva, porque somente por adoção pode haver um pai sem que haja uma mãe. Do mesmo modo, somente por apropriação da atividade criativa do roteirista um filme pode ser

exclusivamente creditado a seu diretor, porque apenas os escritores financeiramente muito necessitados ou extremamente insensíveis em relação ao que criam são capazes de permitir que seus trabalhos sejam postos para adoção.

Submeter todos os filmes já produzidos a um exame de DNA é tarefa hercúlea e praticamente impossível. A extensa pesquisa de Pauline Kael sobre a paternidade do roteiro de *Cidadão Kane* exemplifica como é difícil tracejar as origens genéticas de um único filme. Por ousar fazê-lo num momento em que a idéia do diretor-autor vivia seu apogeu, uma chuva de pesadas críticas desabou sobre sua cabeça. Esta pode até ser uma tarefa inglória, mas necessária. Hoje, esta mesma pesquisa, que chegou a ser vista como profanadora e até sacrílega, é tida como um inegável documento de jornalismo investigativo que comprova que Orson Welles fez seu nome constar em créditos que não lhe eram devidos, notadamente como autor do roteiro. Em momento nenhum, Kael tenta desmerecer a paternidade e o talento do diretor; ela apenas mostra que *Cidadão Kane*, o filme que fez toda uma geração querer fazer filmes, não é fruto de reprodução agâmica; também tem o DNA do roteirista Herman Mankiewicz.

Para não desperdiçar uma metáfora oferecida pela paternidade, faz sentido pensar que a disputa autoral se aproxima do estabelecimento legal da guarda de filhos de casais separados. Por razões explicáveis do ponto de vista sociológico e histórico, até havia bem pouco tempo, julgava-se que a guarda cabia à mãe das crianças. No entanto, o conceito e a prática da guarda compartilhada vêm se estabelecendo como princípio de justiça na questão. Os roteiristas são como pais que historicamente só recebiam o direito de visitação e hoje reivindicam o compartilhamento da função-autor.

Criação e Recriação

Se a questão da autoria/paternidade já é polêmica quando analisada apenas do ponto de vista do diretor e do roteirista, o que dizer quando ela envolve um terceiro elemento criativo, o autor de uma obra preexistente, em geral, um romance ou uma peça de teatro?

Quando decidi que seria este o tema de minha tese, estava segura de que apenas falaria sobre roteiros originais, porque somente eles apontariam para o roteirista como fonte primeira e ponto de origem da realização de um filme. Estava obcecada pela questão da

idéia primeira. No entanto, na medida em que a pesquisa foi caminhando, a obsessão foi me abandonando. Embora continue tendo um apreço especial pelos escritores que criam suas histórias diretamente para o cinema, o papel de um roteirista que trabalha sobre material preexistente é tão fundamental para a realização do filme quanto o de qualquer outro, porque, como os péssimos contadores de piadas nos ensinam todos os dias, saber contar uma história é tão importante quanto criá-la.

Para tratar da adaptação é preciso, de antemão, estabelecer do que se está falando, o que seria um roteiro original, um roteiro adaptado e um roteiro baseado em fatos reais. Esta não é necessariamente a tipologia dos manuais de roteiro, tampouco é a diferenciação usada para criar categorias de premiação. Ela tem como base a origem e a forma das idéias que viram roteiros, que geram filmes.

Barthes não deixa de ter razão quando afirma que um texto é formado por uma variedade de escritas que nele se misturam e colidem e que, por sua vez, foram igualmente formadas por outros textos e assim em diante³⁸. No entanto, embora não tenha como reivindicar para si o status de enunciador da palavra divina – ainda que considere, a si próprio, divindade – o autor de um texto original escrito para o cinema pode ser definido como aquele que cria um universo ficcional único, habitado por seres únicos, que vivem uma história única. Passando por cima de discussões sobre a permeabilidade entre ficção e realidade e sobre o espaço deixado para a criação do novo pela colagem, esta definição é propositalmente ampla para poder abarcar desde os devaneios quase psicodélicos de *Quero ser John Malkovich* até a mistura de melodrama e catástrofe de *Titanic*. Tanto quanto de uma história original, este tipo de roteiro parte de uma idéia original e é a combinação de trama, personagens, ambiente e estrutura narrativa que lhe confere originalidade.

Já o roteiro adaptado parte de uma ficção anterior, em geral, um romance ou uma obra teatral, que já trazem em si um universo ficcional único, habitado por seres únicos, que vivem uma história única. O que o diferencia de um roteiro baseado em fatos reais é justamente o elemento ficção. O primeiro vai da ficção para a ficção; o segundo transforma o documental em ficcional, seja esse documental uma biografia ou uma notícia de jornal. Nenhum dos dois parte de uma história original, o que não os impede de apresentar muita originalidade em seu desenvolvimento. O número de adaptações cinematográficas de

³⁸ Barthes, *A morte do autor*.

Romeu e Julieta, por exemplo, extrapola e muito os dedos das mãos de qualquer ser humano, mas cada uma torna-se única pelo que traz de elementos originais, principalmente em relação à estrutura narrativa e ao ambiente.

Desde que sua inegável vocação para contar histórias ficou óbvia, o cinema foi buscar ficções onde quer que elas estivessem. Por um lado, essa fome se justificava, e até hoje se justifica, pela escassez do produto. Boas histórias não ocorrem com grande frequência na natureza, e mesmo talentosos escritores podem cometer obras fracas e desinteressantes. Mas era preciso encontrá-las em algum lugar. Por outro, era claro, e ainda é, o desejo de vampirização. A adaptação de livros e peças populares agrega valor ao filme, ao chamar para as salas de exibição o público que conhece e admira a obra preexistente e, principalmente no caso dos clássicos, cria para o próprio cinema um lustro de qualidade.

Obviamente, a recíproca é verdadeira. Um filme como *As Horas* pode sacudir a poeira acumulada nos exemplares de *Mrs. Dalloway* – livro que deu origem ao livro que deu origem ao filme – assim como *Rebecca* pode manter até hoje uma legião de leitores que chegam até ele motivados muito mais por sua adaptação cinematográfica, que por seus méritos literários. Mas é inegável que a transposição de um livro ou uma peça teatral para o cinema empresta ao filme tanto o grifo (os méritos) quanto a grife (o nome) do autor da obra preexistente.

Quando David O. Selznick jogou no colo de Hitchcock o livro *Rebecca*, para que ele se tornasse o primeiro filme do diretor produzido nos Estados Unidos, o fez ciente dos milhões de leitores com os quais o livro já contava e, por isso, foi extremamente duro com o diretor britânico numa longa carta escrita após receber o primeiro tratamento da adaptação, que, aparentemente, se distanciava do livro.

“Nós compramos *Rebecca* e temos a intenção de fazer *Rebecca*. Os poucos milhões de pessoas que leram e adoram o livro nos atacariam violentamente, e com propriedade, pelas profanações indicadas pelo tratamento; mas, para além dos sentimentos desses poucos milhões, nunca fui capaz de compreender por que as pessoas do cinema insistem em descartar algo de apelo comprovado e substituí-lo pela própria criação”³⁹.

Dentre os muitos dogmas da indústria cinematográfica está a crença de os livros de pouca qualidade literária resultam em melhores filmes que os adaptados de grandes obras. Como todos os dogmas, este também é altamente discutível. O problema parece estar

³⁹ Selznick, *Memo from David O. Selznick*, p. 284

menos na questão da qualidade literária do que na própria natureza do cinema. Um filme adaptado é não apenas a materialização de um livro. É também a cristalização de uma leitura. Tudo o que foi imaginado na cabeça do escritor da obra original e processado de incontáveis formas na imaginação de cada um dos leitores, subitamente, ganha a materialidade de uma única interpretação, o filme, o que certamente causa conflitos com os leitores e, não raramente, com os escritores das obras prévias. Para dar um exemplo banal, vai sempre existir quem não consiga imaginar uma Madame Bovary ruiva e sardenta, independentemente do imenso talento dramático de Isabelle Huppert.

Outro elemento que deve ser levado em consideração é que as obras literárias ditas de qualidade, se comparadas as ditas menores, deixam mais espaço para a interferência da interpretação do leitor, porque trabalham tanto o subtexto quanto a ação dramática, enquanto os livros do segundo tipo privilegiam a ação em detrimento do subtexto, como poderia dizer Clarice Lispector, eles são mais propensos a esmagar com palavras as entrelinhas. Quanto maior for seu comprometimento com o entretenimento, mais um filme se aproxima da literatura do segundo tipo. Portanto, seria mais justo dizer que é mais fácil adaptar uma obra de baixa qualidade literária do que um grande livro.

Existem adaptações de todos os tipos, das mais fieis às mais profanadoras e não é necessariamente a opção por um caminho ou outro que garante a qualidade do filme. Cada uma das correntes de adaptação surgidas até agora tem seus defensores e detratores. Não vem ao caso julgá-las por suas diferenças – isso ficaria melhor num manual sobre roteiro – mas apreciá-las pelo que têm em comum. No caso, a interferência do roteirista no processo de recriação.

A grande diferença da adaptação está em partir de um universo ficcional ou real externo e preexistente para criar um universo dramático no qual aquilo que um dia, já foi livro, peça de teatro, poesia, notícia de jornal, se sustente como filme. Cabe ao roteirista conformar esse universo para as especificidades da tela: o que será mantido, o que será descartado; o que será comprimido e o que será distendido em termos de ação; ser fiel ou profanar. No fundo, a grande pergunta é a mesma que aqueles que trabalham com material original freqüentemente se fazem: qual a melhor forma de se contar essa história?

Para ela, todas as respostas são possíveis. Não importa que se opte por uma adaptação que subverta o original, como *Appocalipce Now* o faz em relação à *No coração*

da Selva, de Joseph Conrad; não importa que seja uma adaptação extremamente fiel, como *As horas* é em relação ao livro homônimo de Michael Cunningham, a construção da estrutura dramática, a base estética do filme, junto como todas as intenções pretendidas são presentes no roteiro.

Associar ao roteirista de uma obra adaptada méritos que o credenciem a ser reconhecido como co-autor de um filme está longe de ser uma impostura. O princípio deste raciocínio é o mesmo que sustenta a existência do diretor como co-autor. São diferentes instâncias de transposição de uma mesma história. A real impostura existiria se o roteirista quisesse fazer crer que seu trabalho nada ou pouco deve ao original, como tantas vezes os defensores do autorismo sustentam ao comparar o trabalho do diretor com o do escritor de cinema. As adaptações expõem ainda mais a autoria compartilhada e não é por acaso que em algumas legislações, como a francesa, o autor da obra preexistente também entra no rol dos co-autores de um filme.

Mas a letra da lei nem sempre se reflete nas letras impressas no material de divulgação de um filme. E é aí que acontece a maior das imposturas. Sustentado por uma política engendrada na década de 50, um diretor se acha no direito de fazer imprimir seu nome em seguida da expressão *um filme de*, sem se importar com o ridículo da situação a qual se expõe. Existem vários exemplos deste tipo de impostura, porém, o caso mais clássico citado em quase todos os estudos anti-autoristas, é o do filme *Play it again, Sam*.

Por si só, o filme é um daqueles casos exemplares de retroalimentação textual sobre a qual falava Barthes. O ponto de origem é *Casablanca*, que, de acordo com os relatos de seu *making of*⁴⁰, é um daqueles raros casos de polifonia caótica que acabam por criar um grande sucesso, começando pelo fato de não ser uma obra original, e sim uma adaptação de uma peça teatral não encenada. É do resultado desta confusão que Woody Allen parte para escrever outra peça de teatro na qual o protagonista, um homem dos anos 70, sem saber como voltar a ser solteiro depois de ser abandonado, ouve conselhos de Ricky/Bogart sobre como lidar com as mulheres.

A peça, também foi dirigida por Allen, obteve sucesso nos palcos, e acabou levada aos cinemas, roteirizada por Allen, que, assim como no teatro, defendeu o personagem principal. Ele só não dirigiu o filme. A tarefa coube a Herbert Ross. E não é que todo o

⁴⁰ Harmetz, *The Making of Casablanca*.

material promocional de *Play it again, Sam*, trazia a frase um filme de Herbert Ross!? Não é de se admirar que, depois desta experiência, Woody Allen não mais permitisse que nenhum outro profissional, além dele mesmo, dirigisse seus próprios roteiros.

.

FILME DE PAPEL

Praticamente ninguém no mundo sabe como um filme é feito. Esta afirmação não se refere a um espectador geral que quer do cinema apenas as duas horas de ficção que vive dentro da sala escura, o mesmo que sequer se dá conta que um filme tem roteiro, direção e tantos outros elementos básicos. Ela diz respeito também àqueles que julgam saber por aprendizado teórico ou experiência prática como se faz um filme.

Este é um conhecimento impossível porque, apesar das incontáveis histórias armazenadas em celulóide ou em meios digitais, os processos criativos e técnicos que resultaram num filme jamais são repetidos, são procedimentos e experimentos únicos. Nem mesmo pode-se dizer que as pessoas envolvidas num mesmo processo têm como afirmar com certeza absoluta que sabem como aquele filme foi feito, porque eles detêm apenas parte do conhecimento, não todo. Pode-se saber tudo o que se passou num set de filmagem, mas nada sobre o que o antecedeu ou o seguiu.

Mesmo no caso de um todo-poderoso roteirista-diretor-produtor, vai sempre haver algum nível de desconhecimento sobre o produto final, seja porque ele nunca vai ter controle do processo criativo que levou um ator a fazer um determinado gesto, num determinado momento, seja porque ele nunca saberá os detalhes da extensa negociação do time de produção para o fechamento de uma estrada, que serviu de locação. Sem contar que há sempre o imponderável, aquele algo que ninguém previu, tanto no roteiro, quanto na filmagem que subitamente aparece no filme. Pode ser uma borboleta que, sem pedir cachê, invade o quadro num momento particularmente bucólico do filme; pode ser um subtexto novo, criado a partir da montagem.

No entanto, há que se tentar entender como um filme é feito. Para tanto, cria-se um *modus operandi* generalizante, que jamais vai dar conta de todas as variáveis que operam no processo de criação e produção, e que corre o risco de ser desmentido pela experiência de todo e qualquer filme já feito ou que está por ser feito.

O mesmo acontece com o roteiro, o filme de papel, que trás em si algumas perguntas de um milhão de reais, começando pela mais pedida: *de onde saiu essa história?* Luigi Pirandello tem uma ótima não resposta para ela, registrada no prefácio de *Seis personagens a procura de um autor*.

“Posso somente dizer que, sem ter a consciência de ter sequer lhes procurado, encontrei vivos, diante de mim, vivos a ponto de poder tocá-los, vivos a ponto de poder ouvir suas respirações, esses seis personagens que agora vemos no palco. E eles estão lá, cada qual com seu tormento secreto, (...) esperando que eu os faça entrar no mundo da arte, transformando suas personas, suas paixões, suas aventuras num romance, num drama ou, ao menos, numa noveleta. Nascidos vivos, eles querem viver”⁴¹

Não há como responder como nasce um roteiro. Também não há como dizer o que faz um roteiro ser bom. Fosse fácil, não haveria uma profusão de manuais tentando ensinar um conhecimento intransferível, não por egoísmo, mas pelo caráter tão pessoal, que torna a experiência de escrever algo que está fora do alcance das palavras. A única pergunta para qual é menos penoso encontrar uma resposta é: *o que é um roteiro?* Mesmo assim, ela não escapa dos riscos das generalizações e das armadilhas das explicações metafóricas.

Certamente, o roteiro é um texto escrito que conta uma história, mas ele não tem a beleza da articulação de palavras tão própria da (boa) prosa. Ele também é um texto dialogado, mas que não necessariamente busca o sentido das palavras decisivas e a profundidade das falas tão próprias, ao menos, de um certo tipo de teatro. Formalmente falando, o roteiro se vale dos recursos da prosa e do teatro para criar um texto de aspecto híbrido. Mas é preciso não se deixar levar pelas aparências. O roteiro não é um texto que é texto; ele é um texto que é filme.

Muita gente, inclusive escritores, acredita que se escreve para se tirar um peso da alma. Outras tantas defendem que escrever é comunicar aos demais uma visão única de mundo. Também existe o escritor que encara o ato de escrever como sendo apenas a singela necessidade de contar para si mesmo a história que ninguém foi capaz de lhe contar. Há ainda os que acreditam em todas as três hipóteses ou em nenhuma delas. O roteirista de cinema também pode rezar por todos esses credos ou ser um fervoroso ateu, mas seu grande diferencial é: ele escreve porque vê um filme. Um filme que é exibido, com exclusividade, numa sala de projeção interior, como na imagem criada por Jean-Claude Carrière.

“... é onde se exhibe, de uma maneira ainda hesitante e imperfeita, a primeira projeção do filme que nós estamos imaginando. É nesta visão solitária, difícil de descrever, na qual maravilhar-se, confiar e ter amor próprio são atos que tentam uma boa convivência, que as regras são criadas e transgredidas, sob uma luz incerta, às vezes, mesmo sem o nosso conhecimento”⁴².

⁴¹ Pirandello, *Seis Personagens em busca de autor*, p. 12-13

⁴² Carrière, *Exercices du scénario*, p. 32

Neste filme, o escritor é mais polivalente que Charles Chaplin. Ele é roteirista, diretor, produtor, figurinista, maquiador, cabeleireiro, diretor de fotografia, diretor de arte, editor, enfim, ele ocupa a função de todos os profissionais criativos envolvidos no fazer de um filme. Obviamente ele é também ator. Quem escreve pensa, sente e vive todos os personagens, dos protagonistas àqueles que só tem um mísera fala. Isso não significa que o roteirista tenha o talento de todos estes profissionais. Se tudo correr bem, o filme que será projetado nas telas reais tem que, forçosamente, se beneficiar do talento de todos eles, e não do limitado talento de quem escreve.

Curiosamente, esse filme interior é também filmagem, graças à existência dos personagens. Eles são como atores inteligentes, sempre questionando a direção que lhes é dada, sempre duvidando das escolhas do autor. Os personagens, como os atores inteligentes, rejeitam as cenas e as ações que lhes parecem impertinentes e, com grande frequência, têm motivos de sobra para fazê-lo. Eles disputam entre si o privilégio de ser o centro do drama. Cabe ao autor o papel de juiz e conformar as vontades às necessidades da história que está sendo contada.

Há nisso tudo um enorme e delicioso pirandelianismo, mas que levante a mão um escritor que não tenha ouvido de um personagem algo semelhante a:

“Um personagem, senhor diretor, tem todo o direito de perguntar a um homem quem ele é. Porque um personagem tem de fato uma vida própria, uma vida que tem a sua marca, e por isso é sempre *alguém*. Já um homem – não estou falando do senhor – mas um homem qualquer, em geral, pode perfeitamente não ser *ninguém*”⁴³.

Nessa sala de projeção imaginária, o roteirista é, com certeza, o cineasta, mas também ocupa a única poltrona disponível na platéia. Autor absoluto e espectador solitário dentro do mesmo corpo. Essa dupla função se dá porque, como escreve vendo o filme, inevitavelmente, o escritor se coloca no lugar de quem o assiste. Não é impossível que haja, nesse momento, uma dissociação de personalidades. O espectador pode muito bem funcionar como um superego do escritor, questionando a todo momento as escolhas estéticas feitas e os caminhos tomados; ou pode servir de claque, dependendo do tamanho do ego de cada um. Porém, mais frequentemente, o escritor se faz espectador, menos em busca do aplauso do que por ter a consciência de que está escrevendo para ser lido e, na medida do possível, compreendido.

⁴³ Pirandello, *Seis Personagens em busca de autor*, p. 122

Apesar de altamente questionáveis do ponto de vista racional, todas essas operações não são destoantes do ato da criação. Mas todo roteirista bem o sabe – ou deveria saber – elas não são reais. O filme existe, mas é de papel e de papel será até que seja transposto para o suporte audiovisual. E nessa passagem, incontáveis variáveis podem entrar em cena, agregando ou retirando valor de um roteiro. Mesmo no melhor dos mundos, o filme realizado nunca será igual àquele filme projetado na sala imaginária.

No entanto, o roteiro já é o filme.

Uma literatura para poucos

De todas as formas de escrita criativa, o roteiro talvez seja a menos vaidosa. Esta frase colocada aqui, no ponto central de uma tese que não descarta a vaidade como um dos fatores que levam à disputa pela função-autor, parece até provocação. Mas não é. Ao escrever para o cinema, o roteirista tem de fazer ouvidos moucos ao canto de sereia da literatura tradicional. Frases belíssimas nas páginas de um romance ou de um conto soam ridículas num roteiro. Quando se trata de um filme de papel, todo e qualquer subjetividade literária é transformada em imagem e ação. Um bom roteiro tem, não o estilo literário, mas o estilo cinematográfico de quem o escreve.

Todo o roteirista tem – ou deveria ter – duas grandes preocupações: contar uma história e fazer com que seus leitores consigam visualizar o filme exibido em sua sala imaginária. Estes são movimentos diferentes que podem ser realizados simultaneamente ou em separado, mas sempre pensados um em função do outro. Histórias estão para personagens assim como o ovo está para a galinha. Discutir quem nasce primeiro é uma grande perda de tempo, até porque os nascimentos podem ser simultâneos. Mas ter uma boa idéia e bons personagens não bastam, não são garantia de nada, como bem sabe qualquer um que já se viu diante de uma situação que o fez pensar *Hum, isso dava um filme...*

É preciso estruturar dramaticamente essa história. Tanto faz que se reze pela Bíblia de Aristóteles, ou pelo evangelho de qualquer um de seus seguidores, ou que se decida enviar todos eles para fogueira como castradores da criatividade alheia, há que se escolher uma forma de contar a história. Nesse ponto, o escritor se vê percorrendo um jardim de

Borges. Cada vereda aponta para novas bifurcações. É possível se deixar perder no labirinto de possibilidades ou se pode percorrê-lo tendo um objetivo claro em mente. Afinal, forma e conteúdo não são necessariamente instâncias estanques e independentes. Até aqui, o roteirista pouco se distancia do romancista. É a partir de agora que as diferenças se estabelecem. Existe uma bifurcação na forma de escrever. O escritor de cinema tem que ter o dom, o talento, a competência – chame-se como quiser – de contar histórias, aliado ao domínio mínimo da técnica do fazer cinematográfico e a habilidade específica para descrever imagens com o mínimo de palavras.

O formato padrão de um roteiro comporta, pelo menos, quatro tipos de registros diferentes. A nomenclatura é variada e, para que se distancie ao máximo da terminologia teatral, a variante usada nos Estados Unidos será adotada. Além disso, como já foi mencionado anteriormente, o nome que se dá às coisas pode ser muito revelador. O primeiro item diz respeito ao *setting*, que poderia ser livremente traduzido como situação de cena. Somente o básico é informado: interna ou externa; dia ou noite e cenário onde ela se passa. Tudo, muito simples; tudo muito objetivo, algo como EXT. – PRAIA DE COPACABANA – DIA.

Um segundo elemento é o diálogo. Aqui vale uma clara distinção com seu equivalente teatral. O teatro comporta tanto diálogos coloquiais quanto falas, que guardam algo de poético, solene e funcionam quase como enunciados. Apesar disso, quando alguém fala do texto maravilhoso de Shakespeare, em geral, está fazendo referência às falas, não aos diálogos. São elas as que mais peso têm. O cinema também comporta os dois – os filmes de Bergman estão repletos de belas falas – mas a maioria dos filmes adota o diálogo em sua forma mais coloquial e prosaica. É como se o diálogo fosse uma ação como outra qualquer: a ação de falar com o outro.

Mas nem tudo é diferença. O cinema pega emprestado do teatro as pequenas rubricas, que costumam indicar emoções e pequenas ações, colocadas antes do texto a ser dito pelo ator. O nome disso em inglês é *personal direction* (direção pessoal). É como se o roteirista estivesse dirigindo o ator, sugerindo emoções, gestos, ênfase em determinados subtextos, etc...

Por fim, temos o mais importante, o texto que descreve as ações, chamado de *screen direction*, direção de tela, direção de cena. É aqui que o roteirista faz o papel de diretor.

Sem usar uma única palavra da terminologia própria da decupagem técnica (close, *travelling*, pan, zoom, plano médio, lentes, etc...), ele dirige a cena a seu modo. Ao menos a cena que viu no filme exibido em sua sala de projeção interior. Se essa decupagem vai ser aproveitada ou não, é outra história; algumas vezes até acaba sendo. O poder da sugestão é grandioso e, afinal, por mais medíocre que seja como cineasta, um roteirista está longe de ser um analfabeto em linguagem cinematográfica.

Os manuais de roteiro estão repletos de exemplos de como fazê-lo. Coisas como, se o roteirista pretende que a cena seja filmada em dois planos diferentes, deve escrever cada plano num parágrafo. Exemplo:

Maria entra apressada no apartamento e corre até a janela.

Pela janela, ela vê o homem que a seguia parado do outro lado da rua.

As duas frases assim separadas remetem a dois planos dentro da cena. O primeiro mostraria Maria do momento da entrada até se aproximar da janela. O segundo sugere que a câmera ficaria no ponto de vista de Maria, mostrando o homem do outro lado da rua através da janela.

Outro exemplo clássico é o do relógio.

João pára os pêndulos do relógio da parede para marcar a hora exata da morte de Maria: 4h17.

De que outra forma essa ação poderia ser mostrada, senão com um plano fechado? De qual outra forma saberíamos que Maria morreu as 4h17?

Estes são exemplos quase caricatos do trabalho de decupagem feito pelo roteirista. Há outros bem mais belos e sutis. Um deles pode ser encontrado no roteiro de filmagem de *A Liberdade é a Azul*, assinado por Krzysztof Piesiewicz e Krzysztof Kieslowski. Nele, a cena 47 é assim descrita:

“Julie está num parque. Ela respira profundamente, com um prazer evidente. Ela fecha os olhos, inclina seu rosto em direção ao sol.

Uma velha pobremente vestida se aproxima de um container de vidros, carregando uma garrafa. Ela fica na ponta dos pés e tenta colocar a garrafa no container. Mas ela é tão velha e tão curvada, que não consegue. Ela saltita, em vão. A garrafa fica agarrada na boca de borracha.

Julie mantém os olhos fechados, um leve sorriso. Ela alonga-se; não liga”⁴⁴.

⁴⁴ Roteiro do filme.

Foi exatamente assim que a cena foi filmada e montada. Dois planos: um de Julie, mais fechado para mostrar os olhos cerrados, o sol no rosto, etc... outro da velha junto ao container, aberto o suficiente para registrar todo seu esforço para enfiar a garrafa na grande lixeira para vidros. Na montagem, os dois planos foram intercalados de forma a ficar exatamente na ordem prevista no roteiro.

A partir deste exemplo, um espírito-de-porco pode logo objetar que o roteiro de *A liberdade é azul* também é assinado pelo diretor, portanto, nada mais natural que ele soubesse como descrever exatamente a cena que iria filmar. Mas não é bem assim. A leitura deste mesmo tratamento do roteiro mostra que várias cenas escritas, se foram filmadas, não entraram na montagem final. Mostra ainda que, muitas das cenas que entraram no filme foram escritas de forma bem diferente de que como foram filmadas. Mesmo não sendo aproveitada em sua integridade, a canhestra decupagem técnica feita na direção de cena, pelo roteirista, descortina novas possibilidades para o diretor e o diretor de fotografia trabalharem na decupagem que vai valer. De uma idéia boba, pode sempre surgir uma idéia melhor. O ideal é que aconteça sempre.

Quando tudo corre bem, um bom roteiro nas mãos de um bom diretor, nunca se transforma em outra coisa. O filme pronto é essencialmente o filme de papel, só que enriquecido pelo saber técnico e talentos artísticos dos profissionais que fazem o tornam concreto, inclusive o próprio roteirista, que tem como contribuir até praticamente o último momento. Esse processo será mais detalhado na parte final deste capítulo. Por enquanto, o mais importante é entender que é para esses leitores, e só para eles, que o roteirista escreve.

Não é uma questão de agradar ou não agradar o leitor; é uma questão de fazer cada um dos envolvidos no processo de realização de um filme, inclusive seus financiadores, entenda do que se trata. Tudo é pensado e feito para que estes leitores privilegiados, que o são por opção (querer trabalhar naquele filme) ou necessidade (precisar do cachê), consigam ver em suas salas de projeção interiores o filme pronto emergindo do papel, tal qual o roteirista fez no momento em que escreveu, mesmo que seja para descartar opções feitas no momento da escrita e enriquecê-las como outras conformações, que vão surgindo durante todo o longo processo de realização de um filme.

Escrever para o cinema tem muito do que Schopenhauer, num dia muito anterior ao nascimento do primeiro dos irmãos Lumière, apregooou como sendo fundamental na arte de

escrever filosofia. Como mostram dois trechos tirados de seu ensaio *Sobre a Escrita e o Estilo*, nada impede um grande filósofo de ser um grande autor de manual de redação.

“Não há nada mais fácil do que escrever de tal maneira que ninguém entenda; em compensação, nada mais difícil do que expressar pensamentos significativos, de modo que todos os compreendam”⁴⁵.

“... o estilo não deve ser subjetivo, mas objetivo e para tanto é necessário dispor as palavras de maneira que elas forcem o leitor, de imediato, a pensar exatamente o mesmo que o autor pensou. No entanto, só é possível que isso ocorra quando o autor tem sempre em mente que os pensamentos obedecem à lei da gravidade, de modo que o caminho da cabeça para o papel é muito mais fácil do que o caminho do papel para a cabeça, então é preciso ajudá-los no segundo percurso com todos os meios à nossa disposição”⁴⁶.

A excessiva objetividade de um roteiro é fundamental para ele possa se comunicar com seus leitores privilegiados, mas cria uma imensa barreira, com todos aqueles não envolvidos com cinema. O problema é querer ler um roteiro como um livro; quando ele é mais facilmente lido como um filme. Não é muito difícil dar profundidade a personagens descrevendo seu estado de espírito e seus pensamentos, como no romance. O duro é imaginar ações e pequenos movimentos que dêem conta disso, como no roteiro. Nele, a descrição de uma ação aparentemente despretensiosa, como *Maria abaixa os olhos; enquanto comunica sua decisão a João, ela roda uma pequena moeda sobre o tampo da mesa*, tem a pretensão de ser o equivalente de páginas e páginas de um romance e pode chegar lá. A atriz que faz Maria pode nunca vir a abaixar os olhos, pode nunca rodar uma moedinha sobre o tampo da mesa. No entanto, ao ler o roteiro ela terá uma visão concreta do estado mental de sua personagem naquela cena específica. É essa a mágica do roteiro: fazer o leitor se converter em espectador e conseguir ver o filme. Nas palavras de Carrière:

“As pessoas acham os scripts secos demais, frios demais; acham que a psicologia dos personagens não está suficientemente desenvolvida, que eles são esboços, que toda a emoção está apagada. Essas são críticas que um roteirista ouve ao longo de toda sua vida, e é normal, porque um roteiro não é um romance. É preciso aprender a ver o filme através dessa coisa escrita, mesmo correndo o risco de se enganar, de ver um outro filme”⁴⁷.

⁴⁵ Schopenhauer, *A arte de escrever*, p.83

⁴⁶ Idem, p. 111

⁴⁷ Carrière, *Exercices du scénario*, p. 36

Nem todos os roteiristas pensam do mesmo jeito. Há aqueles, como Guillermo Arriaga, que defendem o roteiro como uma literatura que se sustenta por si só⁴⁸. Pare ele, roteiros deveriam ser publicados e lidos como são publicadas e lidas as peças de teatro. Acho um pouco excessivo. Até porque não tenho tanta certeza de que textos teatrais sejam freqüentemente lidos por quem não faz parte do ambiente cênico. Mas há algo bem interessante na proposta de Arriaga. Já seria mais do que reconfortante para os roteiristas se os profissionais envolvidos com a produção cinematográfica tivessem o hábito de ler roteiros, digamos, por esporte, e não apenas por estarem procurando, sendo procurados ou trabalhando num projeto.

No momento em que os diretores começarem a estudar os roteiros de obras clássicas do cinema do mesmo jeito que roteiristas assistem a elas, os filmes vão melhorar e muito. Mas antes disso, é preciso que se publiquem e se disponibilizem roteiros – roteiros de verdade, roteiros de filmagem – e não a mera transposição para o papel do filme concluído, como muitas vezes acontece.

Os leitores privilegiados

Infelizmente, poucas pessoas lêem um roteiro por esporte. Pelo contrário, trata-se de uma motivação específica e bastante egoísta. Em geral, há uma primeira leitura que usualmente define se o profissional quer ou não participar do projeto. Esta não chega a ser obrigatória. Há sempre um ou outro que se junta à equipe técnica e até trabalha arduamente sem sequer ler o roteiro. No estágio inicial, é mais uma questão de visualizar e estabelecer algum tipo de afinidade com filme que salta do papel. A partir daí, cada profissional que tem algum tipo de função criativa dentro do processo lê o roteiro a seu modo. O produtor está preocupado com o orçamento e o desenho de produção; o ator busca seu personagem, o diretor de arte trabalha para construir o universo cenográfico, e por aí vai...

Seria desnecessariamente extenso mostrar como cada uma dessas pessoas – e são numerosas – lida com o roteiro, mas vale a pena avaliar a importância do roteiro em relação a algumas atividades que são centrais na realização de um filme – produção, direção,

⁴⁸ Em entrevista à autora.

interpretação e montagem – e que, de certa maneira, representam diferentes etapas: pré-produção, filmagem e pós-produção.

Desde o momento, ainda em seus primórdios, que o cinema percebeu sua inevitável inclinação para a ficção, o roteiro tornou-se importante basicamente por duas razões: organizar a narração de uma história e ser um instrumento que permitisse saber quanto contar uma determinada história iria custar. Ao longo do tempo, o contar a história foi se modificando, muito em função das inovações técnicas, principalmente o cinema falado, e estéticas; mas desde os primórdios até os dias de hoje, a função orçamentária do roteiro se manteve inalterada. Sem o filme de papel não há como prever quanto um filme irá custar e, sem esta previsão, é muito difícil realizar uma obra cinematográfica.

Como já foi apresentado anteriormente, os produtores desempenham papéis e detêm níveis de controle diferentes de acordo com o modo de produção. Mas independentemente do poder que tenham cabe a eles apresentar o desenho de produção e o orçamento de um filme. E os elementos para isso estão praticamente todos no roteiro. É no filme de papel que estão, personagens, locações, cenários, figurinos. Também é a partir do roteiro que se levantam as necessidades técnicas do filme, tais como maquinária, equipamentos, tamanho da equipe.

Por mais compromissado que seja com a arte, um produtor dificilmente banca ou se alia a um projeto sem um roteiro. Seja ele um produtor investidor, caso dos estúdios americanos; seja ele um produtor captador de recursos, caso do cinema independente, sem um roteiro não há como começar a se mexer. É o roteiro que vai informar sobre a viabilidade de execução do filme e também sobre sua possibilidade de retorno financeiro. E é exatamente a esses dois pontos que investidores públicos e privados se atêm na hora de assinar um cheque.

No modelo americano tradicional, dificilmente um roteiro chega às mãos de uma empresa produtora diretamente pelas mãos de um roteirista. Esse trabalho é geralmente feito por agentes. No modelo europeu, que é mais próximo do brasileiro, há espaço para que o roteirista tenha acesso ao produtor, mas, quase sempre, o contato é feito, ou por intermédio do diretor, ou junto com ele. Mesmo no caso de diretores não roteiristas.

A relação entre diretores e roteiristas é uma das mais delicadas e das mais fundamentais para a realização de um filme. Ela pode ser uma experiência traumática ou

um processo criativo delicioso, ou as duas coisas ao mesmo tempo. Muito já se escreveu sobre os casos traumáticos envolvendo traições, desrespeito, golpes baixos; mas há ainda muito o que se falar sobre as delícias da criação, sobre os verdadeiros processos colaborativos, sobre parcerias que funcionam, porque há o respeito mútuo pelo trabalho do outro no momento da realização. Respeito que, se for verdadeiro, impede o diretor de fazer a expressão *um filme de* preceder o seu nome, nem que seja apenas no material promocional do trabalho pronto para ser exibido.

Mesmo quando um roteirista escreve uma história original e nela trabalha sozinho durante semanas, meses ou anos, quando o roteiro encontra um financiador e a pré-produção começa pra valer, o roteirista inevitavelmente tem que trabalhar junto com o diretor, porque, afinal, é ele (o diretor) que vai concretizar o filme, o que implica em propor alterações no roteiro. Obviamente que o roteirista tem sempre a opção de vender o seu trabalho, colocar o dinheiro na conta bancária, dar as costas, deixar o diretor fazer o que bem quiser do filme de papel e partir para outra. Quando age assim, forçosamente, um ou mais roteiristas entrarão na jogada para rever o material, criando muitos dos pavorosos mostrengos que chegam todas as semanas às salas de exibição. Mas, se quiser exercer o pouco de controle criativo que, contemporaneamente, tem ou pode vir a ter sobre o produto final e garantir a integridade de sua criação, o roteirista começa a exercitar três virtudes que, em geral, o diferenciam profundamente do que se imagina dos autores literários: desapego, humildade e diplomacia.

Desapego significa entender que criar um filme de papel pode ser uma tarefa individual, mas concretizá-lo é trabalho coletivo. Por mais que um roteirista descreva o filme que viu nas páginas de um roteiro, quem as lê tem, como qualquer outro leitor no mundo, o direito de imaginar suas próprias imagens. E são essas diferentes leituras – principalmente a do diretor – que vão dar concretude ao produto final. Se o roteirista tiver a ilusão de que o filme final será idêntico ao filme visto em sua sala de projeção particular, é melhor escrever romances, onde terá controle quase total sobre o produto, ainda que jamais venha a controlar as leituras. Um filme pronto também é aberto a leituras e pode ser interpretado de diversas maneiras, embora não seja mais alterado. O roteiro é o filme ainda não concretizado e é natural que ele traga para dentro de si parte das leituras que proporcionou em seu processo de realização.

Humildade significa reconhecer que as projeções internas feitas por outras pessoas a partir da leitura do roteiro podem apresentar soluções cênicas melhores que as feitas durante sua própria projeção. É isso que o diretor pode trazer para o filme. E elas não se originam apenas a sua própria leitura, mas das leituras de outros profissionais envolvidos, especialmente atores e fotógrafos.

Tudo isso pode agregar valor ao filme de papel ou aniquilar todo o trabalho feito. A diferença entre um resultado ou outro, depende em grande parte do talento do roteirista na arte da diplomacia, porque, diante de diretores inteligentes – e os que não o são dificilmente são bons no que fazem – é sempre possível negociar. Separar as boas sugestões, que melhoram o filme, dos palpites estapafúrdios que alteram o universo ficcional, narrativo e dramático criado pelo roteirista, sua visão criativa. Aceitar aquilo que enriquece o filme de papel e recusar tudo o descaracteriza é função de quem escreve para o cinema. Reciprocidade é um dos princípios básicos da diplomacia. Se não for só por dinheiro ou qualquer outra justificativa de ordem semelhante, o diretor está ali porque gosta e acredita no filme de papel. Ele também cede; cede porque sabe que, para ter a palavra final sobre um filme, é preciso respeitar a palavra primeira.

O bom diretor faz diferente porque faz o filme ser melhor do que era na sala de projeção interna do roteirista; o mau diretor torna o filme pior porque quer porque quer fazer diferente do filme que está no papel. A separação entre um e outro pode ser sutil como um jogo de palavras, mas tem efeitos devastadores.

Muitas das alterações feitas nos vários tratamentos de um roteiro podem acontecer antes, durante e mesmo depois da filmagem; podem também ser provocadas por contingências que nada têm a ver com visões/leituras pessoais. Um personagem pode ser descendente de suecos até o momento que se descobre que o ator ideal para interpretá-lo é um tipo extremamente latino. Todo um bloco de cenas pode ter de ser alterado porque a cachoeira prevista como locação teve de ser substituída por uma praia, em função de questões logísticas-orçamentárias.

Se esse processo conseguir ser levado a cabo sem nenhuma crise incontornável, a reescritura de um filme é feita pelas próprias mãos do roteirista original. Diretor, atores e outros membros da equipe apontam problemas, fragilidades e fazem sugestões de melhorias, muitas vezes pertinentes na intenção, mas canhestras no arranjo. É tarefa do

escritor pegar as sugestões alheias e remodelá-las para encontrar as melhores soluções, porque é nele que mora a história, porque a história é sua personagem.

Existem histórias originais, mas elas jamais serão virginais. Há sempre a lembrança de outras histórias. Há sempre, mesmo na produção literária, a intromissão dos primeiríssimos leitores, aquelas pessoas às quais podemos confiar o relato de uma criação que ainda é apenas intenção. Em geral, as interferências que serão determinantes para o futuro de uma história acontecem justamente aí, muito antes do livro ou do filme de papel existir. Guillermo Arriaga costuma dizer que sua mulher é quem faz as mais pertinentes sugestões de alteração nas histórias que escreve, livros e roteiros⁴⁹.

É bom lembrar que desapego é diferente de abandono. Todo o mundo do cinema vive em busca de um bom roteiro e, quando o encontra, quer que o roteirista desapareça por mágica ou seja abduzido por ETs. Só que a vida não é um episódio de *Arquivo X*, nem bons roteiros dão em árvores. É extremamente doloroso para quem escreve ver seu trabalho alterado sem ser sequer consultado. Isso pode provocar desavenças que se tornam públicas, como o desentendimento entre Charlie Kaufman e George Clooney, que dirigiu um roteiro seu, *Confissões de uma mente perigosa*, adaptado do livro de Chuck Barris.

“O problema que eu tenho com esse script, que eu demorei uns três anos para terminar, é que, quando a produção do filme começou, eu meio que fui cortado do processo. Algumas partes foram reescritas sem minha participação e sem que eu concordasse (...) Isso é algo difícil para um escritor. O filme de Clooney é mais... Quer dizer, ele pegou o material e trabalhou como achou melhor, de acordo com sua interpretação. Para mim, não faz sentido trabalhar assim: não gostar de algo que alguém escreveu e depois não procurar o autor e lhe perguntar: *Qual foi a sua intenção?* ou *O que você quis dizer com isso?*. Tudo isso eu acho muito importante para se trabalhar sobre um roteiro, mas não fez parte do processo em *Confissões de uma mente perigosa*.”⁵⁰

Humildade também não deve ser confundida com humilhação. Há uma crença popular extremamente disseminada pela política dos autores que, por interferir no roteiro, o diretor teria o direito de assiná-lo. Se fosse assim, ele teria que assinar também a direção de fotografia, a montagem, a trilha sonora, a direção de arte, o figurino. Teria de fazer seu nome constar ao lado do nome dos atores que deram vida aos personagens, porque ele também interfere em tudo isso. Esse tipo de raciocínio é tão perigoso que poderia até

⁴⁹ Entrevista à autora.

⁵⁰ Entrevista a Bruno Guetti (<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2426,1.shl>)

mesmo levar à conclusão que o roteirista tem o direito de assinar a direção, só porque a *mis-en-scène* está sugerida no filme de papel.

O filme pronto não é igual ao filme de papel escrito pelo roteirista. Também não é igual ao filme planejado pelo diretor na decupagem técnica, porque a filmagem e a montagem acabam mostrando que muito daquilo que foi imaginado e realizado no set simplesmente não funciona. O filme pronto não é, nem o escrito, nem o planejado; é o filme possível, mas é, em essência, tanto o que foi visto na sala de projeção interior do roteirista, quanto na do diretor. No fim das contas, é um animal orgânico que traz em sua constituição genética fortes traços de dois DNAs diferentes. É um filho que cresceu e se tornou quem é por causa e apesar de seus pais.

Essa pode parecer a realidade de um mundo utópico, fantástico, no qual existe um coelho que bota ovos de chocolate. Mas, por incrível que parece, ele existe em ilhas por toda parte. Até nos Estados Unidos, como explica Kaufman.

“Tenho a sorte de ser um dos poucos roteiristas que pode escrever sozinho. Eu sou o autor do texto, mas de qualquer maneira, depois ele vai sendo mudado. Os atores adicionam coisas novas, o diretor pode dar um novo ângulo, um ritmo diferente. Há uma outra coisa: eu costumo me envolver nos filmes em que trabalho, desde o início até a fase de edição. Eu não acho muito justo se dizem que um filme com roteiro de minha autoria é "um filme de Spike Jonze" (*diretor de Adaptação*) ou de "Michel Gondry" (*diretor de Brilho eterno...*), assim como também não é justo se dizem que é um filme só meu. É um trabalho de colaboração, nós o consideramos assim. Eu certamente gosto de ver que o público reconhece o meu trabalho. É bom e até meio surpreendente. Até porque demorou um bocadinho para isso acontecer”⁵¹.

Produtores e diretores são leitores essenciais para quem escreve roteiros. Sem eles jamais haverá um filme. Porém, entre todos os leitores a que se destina o filme de papel, é com o ator que o roteirista desenvolve a relação mais especial. Especial por uma série de razões racionais e não racionais que somente pensadores brilhantes dotados de uma notável fluidez de linguagem se arriscariam a colocar no papel. E mesmo assim precisariam contar com um ambiente de gravidade zero pra conseguir que as idéias escritas percorressem sem desvios o caminho até a cabeça de quem as lê. Segura de ser incapaz de explicar o inexplicável – se tentar, corro o risco de acabar falando de musas, duendes e afins – vou me ater a duas razões para sustentar a preciosidade da relação. Uma é bem racional: a

⁵¹ Idem

qualidade da leitura; outra, nem tanto: a materialização de um personagem. Começando pela mais fácil...

Um ator tem variadas razões para querer fazer um filme. Ele precisa pagar as contas no fim do mês; ele conhece ou tem boas referências sobre as pessoas com as quais pode vir a trabalhar, principalmente o diretor; ele precisa diversificar sua área de atuação; ele é apaixonado por cinema... Enfim, são inúmeros e não excludentes motivos. Porém, se qualquer um deles não for extremamente forte – com exceção talvez do financeiro – muito dificilmente ele vai aceitar fazer o filme se não gostar do roteiro. É o filme de papel que primeiro conquista o ator, que a ele seguirá apegado, na alegria e na tristeza, na saúde e na doença, até que o último dia de filmagem os separe. Até lá, poucas pessoas envolvidas com o filme se relacionarão com o roteiro de forma tão íntima. Talvez nem mesmo o diretor. Talvez sequer o próprio roteirista.

Certamente que as formas de um ator lidar com o roteiro estão diretamente relacionadas às razões que o levaram a querer fazer um filme e com seu próprio método de trabalho. Carinhoso ou brutal, compreensivo ou intolerante, atencioso ou relapso, fiel ou deturpador, o ator, mesmo aqueles que acham que basta decorar falas e marcas, vai se relacionar intimamente com o filme de papel. O roteiro será seu chão, sua rosa dos ventos, seu material de trabalho, porque é lá que mora a história que ele tem que ajudar a contar, porque é lá dentro que está preso o personagem que ele tem que libertar.

Esse tipo de leitura requer a retirada do escritor. A relação é estritamente entre o intérprete e o roteiro, com a mediação do diretor em maior ou menor intensidade. Se ficar muito próximo periga o roteirista inibir o surgimento de novos subtextos que atores sempre trazem para o roteiro. Mas não se trata de bater em retirada, porque o encaminhamento da leitura exige que o roteirista mantenha permanente posição de guarda, sempre a postos para intervir, seja para acolher ou descartar as sugestões que possam surgir, seja para tirar dúvidas que podem vir a emperrar o trabalho. E esse é um processo longo e colaborativo que pode ir da primeira leitura ao último dia de filmagem.

Mesmo que jamais se encontrem durante todo o processo de fazer o filme, mesmo que sequer sejam um dia formalmente apresentados um ao outro, é com o ator que o roteirista vai, provavelmente, estabelecer sua mais íntima relação. Essa intimidade é provocada pelo roteiro, que de certa forma simboliza o laço que une as duas inexplicáveis

ações que um e outro executam num filme: inventar e materializar. O roteirista tem a centralidade da invenção; o ator tem a centralidade da materialização.

E eis que entra em cena o nem tanto racional.

Ainda que um roteirista incorporasse Proust e Shakespeare seria indescritível a emoção que é ter materializado diante dos olhos personagens que só existiam na imaginação e que, algumas vezes a fórceps, foram paridos para folhas de papel. Esse é um deslumbramento porque, gráfica e simbolicamente, atores e autores têm apenas a letra u a lhes separar. Não vale a pena gastar páginas e páginas para explicar canhestramente algo que Carrière descreveu com tanta precisão.

“O roteirista, em qualquer idade da vida e em todo o momento de sua atividade, deve se meter sem receio a realizar os exercícios de atores. Se ele for aberto e lúcido, aprenderá muito com isso. Descobrirá também que sua atividade (a invenção estruturada) é notavelmente próxima daquela do ator. Um deve entender o que interpreta, assim como o outro tem que entender o que escreve, mas sempre deixando certas zonas vagas, caso contrário não estará fazendo nada além do que ilustrar uma análise psicológica prévia e passará ao largo do burburinho insistente da vida (...), quer dizer, o verdadeiro, o vivo, o inesperado, o inexplicável...”⁵²

Roubando a idéia central da epígrafe escrita pelo diretor polonês para o livro *Kieslowski on Kieslowski*, o trabalho de criar histórias e inventar personagens muitas vezes expõe ao ridículo e, não raramente, ao vexatório quem o exerce. Além do que, diante das exigências do dia-a-dia, o roteiro de um filme é muito menos necessário ao mundo do que uma simples aspirina. Mas, por alguns momentos na vida de quem escreve para o cinema, o medo do insignificante, do ridículo e do vexatório desaparece. Um deles é quando, com um único olhar, um ator desnuda a alma de um personagem. Para viver esse momento, vale a pena escrever todo um roteiro.

Um ator pode nunca saber de onde saiu aquele determinado gesto que impregna uma cena de múltiplos e inimaginados significados. Ele não estava previsto no roteiro, não foi sugerido pelo diretor, mas entrará no filme pronto porque foi percebido como um grito na ilha de edição. De todas as teorizações de Truffaut sobre o cinema, uma parece especialmente pertinente, quando ele defendeu que um filme deve ser filmado contra o seu roteiro e montado contra sua filmagem. É uma dialética bem própria do fazer cinema. Contrariar o roteiro é buscar nele novos sentidos a ser explorados; belezas improváveis e

⁵² Carrière, *Excercices du scénario*.

subtextos despercebidos, ritmos diferentes. Contrariar a filmagem é fazer a mesma coisa na ilha de edição.

Da série dogmas sem fim do cinema, há um que afirma que todo filme é na verdade três. Existiria o filme escrito, o filme filmado, o filme montado. Isso até pode fazer sentido quando se trabalha em sistemas como o americano, no qual raramente alguém, além do produtor tem autonomia sobre o produto final; ou quando se trabalha sob o julgo dos antolhos da vaidade e das tiranias autoristas que impedem qualquer tipo de colaboração. Quando há parcerias reais, a leitura feita na montagem acaba sendo a síntese dialética de roteiro e filmagem.

Dentro da ilha de edição, o roteiro tem alguma validade apenas até a conclusão do primeiro corte. A partir daí, ele volta a ser uma escaleta, uma seqüência de eventos dramáticos que pode ser modificada e recombina de diversas formas diferentes. Tão diferentes quando as múltiplas engenharias de cena a partir de planos e takes diferentes. A grande preocupação é não trair, nem a essência do filme de papel, nem a do material filmado. Essa é uma função que, no modelo europeu, é, em geral, ocupada pelo montador acompanhado do diretor, havendo também espaço para a participação coletiva, que pode englobar do produtor até a recepcionista da produtora – fazendo a função de platéia de teste – e, por que não, até mesmo o roteirista.

Em geral, do primeiro ao corte final, uma série de outras leituras vão se agregando ao filme, fazendo do produto final um pouco devedor de todas elas. No mundo dos coelhos de páscoa, todo o processo colaborativo que se estende até a montagem poderia ser representado pela troca de faxes entre Marin Karmitz, o produtor da *Trilogia das cores*, e Kieslowski, a propósito da montagem de *A Liberdade é Azul*.

Paris, 15 de dezembro de 1992. Karmitz assiste ao segundo corte do filme. No dia seguinte, ele manda um fax para o diretor, no qual faz 25 críticas pontuais já sugerindo alterações na montagem.

“Peço, por favor, que me desculpe pelo caráter brutal dessas indicações. É evidente que são apenas sugestões de minha parte e o sentimento que eu fui tendo ao longo da projeção do filme (...) Gostaria de te falar mais longamente sobre isso, tal foi o impacto que ele (o filme) me causou, mas quero que este fax parta o mais rapidamente possível. Com toda a amizade, Marin Karmitz”⁵³.

⁵³ Télérâma hors série, setembro 1993.

Varsóvia, 27 de dezembro de 1992. Kieslowski responde o fax de Karmitz e avisa que está lhe enviando um terceiro corte do filme.

“Agradeço muito por suas notas a partir da projeção da segunda versão do Azul. Como você pode constatar vendo a terceira, levei em consideração várias de suas notas e acho que o filme só melhorou. (...) É tudo por esse fax. Eu pedi ao Jacques (Jacques Witta, o editor) para te explicar alguns detalhes antes da projeção. Agradeceria se você pudesse compartilhar comigo suas notas sobre a terceira versão. Desejo de todo meu coração os melhores votos para o próximo ano. Saudações, Krzysztof”⁵⁴.

O cinema comporta todos os tipos de histórias. Os filmes não se cansam de explorar traições e vilanias, mas também podem ser feitos com sensibilidade e inteligência. Quando as coisas correm assim, todos os envolvidos fazem do cinema um ato de amor.

⁵⁴ Idem

DOIS AUTORES

A reivindicação dos roteiristas de cinema pelo reconhecimento da autoria não é de hoje. Ainda na década de 70, Richard Corliss escreveu um livro mostrando o quanto havia de marca pessoal de roteiristas por trás de filmes tidos como frutos exclusivos da visão de seus diretores⁵⁵. Foi preciso que uma distância de quase meio século se criasse desde a implantação da política dos autores para que os roteiristas começassem a sair do anonimato. Entre os nomes que, desde então, tornaram conhecidos e – o mais importante – reconhecíveis, estão Guillermo Arriaga e Charlie Kaufman.

Há elementos tão semelhantes na trajetória dos dois que, por vezes, eles parecem ter saído diretamente de uma montagem paralela. Têm quase a mesma idade – nasceram no mesmo ano. Graças à criatividade de seus roteiros, ambos se tornaram famosos com os longas de estréia, respectivamente, *Amores Brutos* e *Quero ser John Malkovich*, que entraram em cartaz praticamente ao mesmo tempo, entre 1999 e 2000. Tanto Arriaga quanto Kaufman reivindicam e praticam, sempre que não são impedidos por forças maiores, a participação em todo o processo de realização dos filmes que escrevem e reafirmam a cada entrevista a condição de co-autores de suas obras. Para não ficar só na conversa, eles também se valem de medidas práticas para terem algum controle criativo sobre seus trabalhos: são co-produtores de quase tudo o que escrevem para cinema. Por fim, um último ponto em comum: em 2008, Arriaga e Kaufman, já consagrados e premiados como roteiristas, se lançaram, pela primeira vez, na direção de longas-metragens, com *The Burning Plain* e *Synecdoque, New York*.

Mas, nem a ficção, nem a vida, se fazem apenas de paralelismos. Precisa-se também de transversais, momentos de corte, rupturas. E aqui vão eles, Arriaga é mexicano; Kaufman, americano, o que, por si só estabelece contrastes, mesmo que ambos atuem prioritariamente nos Estados Unidos. O primeiro trabalha num universo ficcional realista, enquanto o segundo escreve filmes que poderiam ser descritos como fantasias adultas. Certamente, ambos conhecem muito bem a estrutura de três atos. Tão bem a ponto de, cada um a seu modo, poder subvertê-la ou criar obras inovadoras a partir dela, que, no entanto, evidenciam criatividade de naturezas distintas. Arriaga inova na narração, enquanto

⁵⁵ Corliss, *Talking Pictures*.

Kaufman traz para tela os absurdos da imaginação. Um se diverte como arquiteto; o outro explora processos mentais.

Por fim, o mexicano, que tem formação em comunicação e história, chegou aos filmes via literatura; já o americano chegou via faculdade de cinema e televisão. Isso faz com que eles representem dois tipos de estratégias de reivindicação da função-autor. Uma é a do escritor-roteirista; outra é a do roteirista-autor.

Buñuel deixou registrado para a posteridade em seu livro de memórias, *Meu último suspiro* – que, aliás, foi escrito pelo seu fiel roteirista Jean-Claude Carrière – que dava boas risadas lendo a *Cahiers de Cinéma*. Compreensível. Afinal, esses estudos de caso, que acabam sendo a razão de sobrevivência do autorismo como teoria, revelam muito mais a visão de mundo do estudante que a do estudado. Sem contar que, eles só realmente funcionam se quem lê conhece os filmes citados tão bem quanto quem escreve sobre eles, ou, pelo menos, se o leitor tem a paciência e o tempo de fazer a leitura em frente a um DVD player.

Então por que cometer, não um, mas dois estudos de caso?! Para tentar provar que os pressupostos que durante anos foram usados para dar verniz teórico à política dos autores – voz pessoal, visão de mundo, posição no mundo – podem muito bem revelar outros autores cinematográficos, que não o diretor. Afinal, se o diretor pode usar a câmera como uma caneta; nada impede o roteirista de usar o filme como uma folha de papel.

Para além da questão do autorismo, o mais crucial dessa análise está na parte final do capítulo, que avalia as estratégias narrativas que credenciam Arriaga e Kaufman a dividir com os diretores dos filmes que escreveram a centralidade da função-autor.

Por fim, para evitar um prolongamento desnecessário do capítulo, apenas três dos filmes nos quais os dois escritores são creditados como roteiristas serão analisados. De Arriaga: *Amores Brutos*, *21 Gramas* e *Babel*; de Kaufman: *Quero ser John Malkovich*, *Adaptação* e *Brilho Eterno de uma mente sem lembranças*. Assim como seus longas de estréia como diretores, *The Burning Plain* e *Synecdoche, New York*. Lembrando o que foi esclarecido na introdução, duas diferentes metodologias foram aplicadas. Com Arriaga, análise dos filmes e entrevista; com Kaufman, apenas análise dos filmes. Os estudos de caso também respeitam o estilo de cada escritor. Para falar de Arriaga, privilegio a descontinuidade. Para falar de Kaufman, a fabulação.

Guillermo Arriaga, o contador de histórias

Um Homem e uma Mulher estão sentados num gramado, sob a sombra de uma árvore, próximos a um estacionamento. Sem que o percebam, um grupo de pré-adolescentes em uniformes escolares, desses que são levados em excursões a encontros literários e afins, os cerca. Assim que os dois se levantam e põem os pés no asfalto descoberto do estacionamento, os estudantes dão o bote. É um enxame tentando se aproximar de uma mesma planta. Todos munidos de papel, caneta e câmeras fotográficas embutidas em telefones celulares.

A Mulher dá uns passos para trás, para ter uma perspectiva mais ampla da cena inesperada. Faz um calor senegalês, sob um inclemente sol de meio-dia. Ela sua, os pré-adolescentes suam. Ele sua, mas recebe com um sorriso as folhas de papel e a caneta que lhes são oferecidas. O Homem, que não fala português, pede à Mulher para fazer as vezes de sua intérprete. Além do português, o enxame só arranha o italiano ou o alemão. É o Sul do Brasil. Ele quer saber mais do que apenas os nomes daquelas abelhas, quer algo de pessoal para que possa escrever palavras diferentes em cada autógrafo.

A Mulher pergunta ao primeiro zangão agraciado se ele sabe de quem acaba de conseguir um autógrafo. O garoto confessa que não, mas, como ele e seus colegas viram que o Homem estava sendo entrevistado por ela no gramado, imaginaram se tratar de alguém importante. A Mulher relata a descoberta ao pé-do-ouvido do Homem na esperança de que esta revelação baste para convencê-lo a saírem dali para um local mais fresco. Mas ele acha graça e não arreda o pé. Ela desiste e se despede. Antes de desaparecer para sempre, olha a cena pela última vez e sorri. É assim que se cria público para novas histórias, sua tonta.

Toda família tem o seu contador de histórias. Desses que orgulhariam Walter Benjamin. Desses que, quando alguém pede *conta aquela do macaco*, acaba sendo brindado com uma meia dúzia de narrativas diferentes que, por critérios temático, espacial, temporal, ou meramente casual, se entrelaçam à história de um chimpanzé criado por uma família de classe média carioca, criando uma dobradura de histórias dentro de histórias. É assim que Arriaga constrói suas narrativas para o cinema. Nunca há uma única história, mas

um tema, um fato, um evento sobre o qual várias outras histórias são articuladas. A lógica de sua construção não difere muito das narrações orais nas quais as temporalidades e espacialidades e pontos de vista tão freqüentemente se atropelam.

A estrutura narrativa de *Amores Brutos* comporta três diferentes histórias que têm um acidente de carro nas ruas da Cidade do México como único ponto unificador. São três repetições do acidente. Cada uma delas abre a história de um núcleo de personagens, retratada tanto antes quanto depois do acidente. Esta opção coloca-o muito próximo daqueles relatos orais em que três pessoas contam como testemunharam um determinado evento. A confrontação das versões não importa; o que está em jogo não é o acontecimento em si, mas o que aconteceu com cada um dos narradores antes e depois do ocorrido. São como três flechas que se cruzam num mesmo ponto, sem se tocar, e cada uma segue sua trajetória, embora esta tenha sido alterada pelo simples deslocamento de ar.

Em *21 gramas*, a estrutura foi se complicando. Novamente são três histórias; novamente um acidente automobilístico une os personagens que vivem numa cidade americana. São três pessoas que, cada qual a seu modo, tiveram que vencer algum tipo de provação prévia até que um atropelamento desestabiliza tudo. Só que, dessa vez as flechas vindas de diferentes direções, colidem, se contorcem, se embolam e seguem juntas e retorcidas praticamente até o desfecho. Mais uma vez as figuras de três pessoas dando seus testemunhos sobre um mesmo evento parece se desenhar, mas rapidamente a configuração se mostra mais sofisticada, porque é como esses três estivessem todos expondo ao mesmo tempo suas memórias desorganizadas e, assim, eliminando completamente a lógica cronológica dos eventos.

Em *Babel*, há não um acidente de carro. É um incidente com uma arma de fogo que transforma, não três, mas quatro histórias. Novamente a temporalidade tem um papel importante. Dessa vez não há planos diferentes, são poucos flashbacks e flashfowards, mas a delimitação de um tempo em que histórias correm simultaneamente, mal sabendo que foram afetadas por um mesmo evento e só se comunicando rudimentarmente. Não são mais pessoas dando um testemunho sobre mesmo acontecimento. São quatro vidas que, por um acaso, se relacionam com um mesmo evento, numa causalidade que mistura efeito dominó com efeito borboleta. Uma arma, que foi do Japão ao Marrocos, esfacela uma família marroquina, atinge uma família dos Estados Unidos e altera a vida de outra família no

México. Não é mais um caso para analogia com flechas, mas para a comparação com um projétil que ricocheteia pelo mundo afora, alterando vidas, misturando as línguas.

O Homem e a Mulher estão no terraço de um prédio. Ela fala acaso, em português, ele, mexicano, não entende a palavra. Venta loucamente. É a primeira sessão de entrevistas. Até agora a combinação eu pergunto em português, você responde em espanhol ia bem. Por sorte, eles têm outras línguas em comum lhes ajudar a restabelecer a comunicação. São pequenos acasos assim que podem tudo mudar.

“Eu tive um acidente de automóvel, e passou a ser uma obsessão tentar explicá-lo. Quando acontece uma coisa assim, a gente começa a repassar os acontecimentos que mudaram tudo. Num determinado momento, há uma célula-mãe que muda tudo, há uma nova concatenação de eventos. E a mim me encanta descobrir qual é esse pequeno momento que tudo transforma. O título original de *Babel* era *The Last Day*. O último dia antes de um evento mudar toda a sua vida (...) Me interessa muito ver qual é o momento prévio à destruição de tudo e qual é o momento posterior. A felicidade prévia e a felicidade anterior. Como a felicidade prévia pode alimentar a felicidade anterior, apesar de uma tragédia”⁵⁶.

O Homem ainda fala, mas a Mulher já não o ouve. Ela revive mentalmente toda a sequência final de *21 gramas*, um lindo exemplo de justaposição de felicidade prévia e posterior. Ela volta à realidade quando o vento joga uma mecha de cabelo em seus olhos, sem saber que o vento de hoje será o sol inclemente de amanhã.

Lá do alto, é possível avistar os campos de soja que dividem o urbano e o rural da cidade. Tudo é plano, tudo é sem fim. É um tipo de horizonte que, ao afirmar o futuro como perene continuidade do presente, evoca as lembranças do passado, que despencam como grãos do cone da memória.

O Homem teve um cachorro chamado Cofi, que um belo dia fugiu de casa, se meteu numa briga de cães e matou seu adversário. Numa das vizinhanças onde morou havia um senhor que vivia cercado de cachorros e sobre o qual se dizia ter sido um músico brilhante. O Homem experimentou a sensação de estar à beira da morte numa cama de hospital, em função de um grave problema cardíaco. Ele também, quando criança, já esteve a discutir com amigos a possibilidade de acertar um carro para comprovar o alcance de uma arma de fogo, embora não tenha puxado do gatilho. A ficção transforma todos os seres da memória em personagens do grande teatro do mundo.

⁵⁶ Entrevista à autora.

O celular do Homem toca, e ele, gentilmente, não o atende. Do que falavam? Os seres da memória e os personagens voltaram para aos mundos aos quais pertencem. O fio da meada se perdeu. Outro é rapidamente achado. Há uma entrevista a ser feita.

Há um que de inspiração shakespeariana, somado a um forte sentido grego de tragédia, em Arriaga, que, também como romancista, pertence a uma tradição ficcional que privilegia a ação. Seus personagens, invariavelmente, querem algo, têm um objetivo e uma motivação igualmente fortes e agem para alcançá-lo. Em função disso, acabam sempre enfrentando situações extremas que trazem suas consequências. E fazem tudo isso através dos verbos de ação, o que é o princípio mesmo da escritura de um roteiro.

“Eu gosto dos personagens que estão sempre caminhando na beira de um abismo, dos personagens que estão sempre nos extremos. Eu gosto de criar personagens que estão prestes a revelar seu verdadeiro caráter, de revelar quem são. Gosto de personagens que têm objetivos claros e poderosos e que assumem as consequências de seus atos. Gosto dos personagens que têm paixão. Para mim, a vida não é uma sucessão de fatos, que caminham devagar. Para mim a vida é de extremos”⁵⁷.

É no limiar do abismo que vive o ex-guerrilheiro cercado de vira-latas, que abandonou sua família pela causa revolucionária e se desumanizou a ponto de hoje viver como assassino de aluguel em *Amores Brutos*. É no abismo que se joga uma amorosa mãe que já foi dependente química, quando suas filhas e seu marido são atropelados perto de casa. Nisso ela não está sozinha. O atropelador, um ex-delinquente renascido em Cristo, também desaba nas profundezas do inferno pessoal por não se perdoar pelo estrago que causou em *21 gramas*. Em *Babel*, é a vontade incontrollável de estar presente no casamento do filho, há anos abandonado no México, que faz a mãe, imigrante ilegal, atravessar a fronteira no caminho inverso de tempos atrás, levando consigo as duas crianças americanas das quais é babá, como imigrantes ilegais.

Nos três filmes, inclusive em outros, como *Os três enterros de Melquiádes Estrada*, invariavelmente Arriaga oferece a possibilidade de redenção para seus personagens, numa articulação inteligente do melodrama. Inteligente porque, sem julgá-los moralmente por seus atos, propõe conclusões sentimentais, nas quais os personagens bem ou mal retornam dos momentos extremos experimentados e têm a chance de curar as feridas, apesar de seguir vivendo com as cicatrizes.

⁵⁷ Idem

O ex-guerrilheiro de *Amores Brutos*, humanizado pela crueldade de um cachorro, tem um gesto de aproximação com a família que abandonara. A mãe e o atropelador de *21 gramas*, chamados de volta à realidade pelo sacrifício do homem que recebera em transplante o coração do marido atropelado que poeticamente lhes devolve o coração, podem voltar para suas vidas e seguir em frente. A imigrante ilegal de *Babel* é deportada, perde a esperança do sonho americano e o afeto das crianças que ajudou a criar, mas tem a chance de recuperar a vida que deixou para trás no México.

O aeroporto de Guarulhos ficou para trás e para baixo, escondido sob as nuvens. Homem e Mulher estão dentro do avião. Eles já se conhecem. Conversaram uma boa meia-hora na sala de embarque. Há vários lugares vazios na aeronave, inclusive ao lado de cada um deles, mas eles mantêm distância. Por quê? Porque uma relação de entrevistador e entrevistado, principalmente fora do contexto jornalístico, não se constrói apenas pela oportunidade. Haverá tempo. Eles terão três dias pela frente. É preciso conquistar a confiança, criar espaços vazios. Primeiro as entrelinhas, depois as palavras.

Os elementos comuns nos filmes escritos por Arriaga – a arquitetura da estrutura narrativa, a obsessão pelo ponto de virada, a criação fortemente baseada na experiência, os personagens postos diante de situações extremas e a possibilidade de redenção – o legitimam como um escritor de filmes únicos, com características próprias. Outros aspectos também poderiam ser apontados, Porém estas características já estabelecem um forte elo de ligação entre sua obra como roteirista e a continuidade com sua estréia como diretor de cinema, em *The Burning Plain*.

De certa forma, Arriaga brinca com o tipo de arquitetura que se tornou sua marca registrada como escritor de cinema. Ele simplifica e ao mesmo tempo sofisticava a idéia de diferentes histórias que, de uma forma ou outra se encontram. Inicialmente, *The Burning Plain* dá a impressão de que a fórmula será seguida; três narrativas são apresentadas. Mas, pouco depois, revela-se a subversão: na verdade, temos uma mesma história contada em temporalidades e espaços diferentes, em meio a flashbacks e flashforwards.

Num passado situado nas vizinhanças dos anos 80, um homem e uma mulher maduros e com famílias constituídas tornam-se amantes e, cada qual a seu modo, vivem os

dramas do amor clandestino, numa cidade americana próxima à fronteira do México. Uma sofisticada mulher contemporânea mora bem mais ao Norte do mapa americano, usa o sexo como uma droga que nunca preenche o vazio que traz em si. Também contemporaneamente, mas do lado mexicano da fronteira, um pai solteiro pulveriza plantações com seu avião dos dois lados da divisa. Porém, o que pode ser considerado o núcleo duro do cinema de Arriaga está presente. O presente conecta-se ao passado pelo incêndio de um trailer que mata o casal de amantes, o ponto de virada que une e igualmente distancia as três histórias.

The Burning Plain também nasce das lembranças pessoais do escritor. Quando menino, entre atraído e chocado, ele assistiu com amigos a uma casa ser consumida pelo fogo. Também soube da história de uma mulher que usava o sexo como autopunição⁵⁸. Ficcionalizados, os personagens caminham sobre o fio da navalha. Os amantes que correm o risco de serem descobertos, a mulher de comportamento auto-destrutivo, o homem que voa baixo espalhando veneno com seu avião. Todos têm uma motivação forte para agir assim. Os amantes querem a felicidade possível; a mulher quer esquecer o passado; o homem quer um futuro para a filha, até que se vêem diante da consequência de seus atos e têm que lidar com elas.

Seu filme de estréia como diretor tem o mesmo senso de melodrama e tragédia grega que seus filmes de papel, dirigidos por terceiros. Melodrama, porque são personagens levados ao extremo. Tragédia, porque, embora o destino não os persiga desde o nascimento, não têm como fugir da consequência de seus atos. Não importam o que digam os créditos, o material de divulgação dos filmes e as matérias e artigos publicados na imprensa, os quatro filmes, mesmo os não dirigidos por ele, têm a assinatura de Guillermo Arriaga.

Aeroportos não são pessoas, mas nem por isso deixam de ter personalidade. Guarulhos tem a sua e vive um dia absolutamente típico. Muita gente pra lá e pra cá, sistema de som que cospe uma nova mensagem a cada dez segundos, filas intermináveis. Numa delas está a Mulher, esperando sua vez de fazer o *check-in*. A fila cresce enquanto ela não sai do lugar. O Homem entra na fila. Ela se surpreende com a altura que as fotos

⁵⁸ Ibidem.

não revelavam, mas o reconhece de imediato. É o mexicano com mais pinta de gringo que viu na vida.

Ela pensa em se apresentar, mas três pessoas e muitas malas os separam. Ela aguarda, faz o check-in e espera por ele fora da fila. Assim que ele despacha sua bagagem e pega o bilhete de embarque, ela o aborda. *Guillermo?* Ele sorri. *Sou Cláudia, aluna da Bia.*

Charlie Kaufman, no reino da fantasia

Gostaria de ter podido entrevistar Charlie Kaufman do mesmo jeito que puder conversar com Arriaga. Mas não foi aconteceu. O escritor mexicano foi mais disponível por duas razões determinantes: ele conhecia minha orientadora e passou alguns dias no Brasil no segundo semestre de 2009. Tentei contato com Kaufman via seu agente listado no IMDB (Internet Movie Database), mas não obtive resposta. No entanto, quando já estava perdendo a esperança de abrir qualquer tipo de canal de comunicação, recebi um e-mail de Donald Kaufman, irmão de Charlie. Nele, ao mesmo tempo em que deixava claro que o gêmeo famoso não me concederia uma entrevista, analisava com alguma minúcia o trabalho do irmão.

Cheguei a pensar em reproduzir trechos do e-mail em forma de citações, mas me dei conta do risco que isso representaria. Afinal, por se tratar de uma carta eletrônica, não havia meio possível de confiar em sua autenticidade. Mas não queria desperdiçar semelhante documento, mesmo que seja apócrifo. Portanto, optei por reproduzi-lo na íntegra, antes de proceder com minha análise. A extensão da missiva me obrigou a desconsiderar as normas da ABNT para esse tipo de situação. Para evitar a morte desnecessária de árvores que tanto fazem falta no equilíbrio ecológico planetário, mantenho a reprodução do e-mail em toda a mancha gráfica da página. Ela encontra-se a seguir em versão por mim traduzida.

“Cara Madame Mattos,

Apesar de lisonjeado por seu interesse em seu trabalho, meu irmão lamenta não poder colaborar com sua tese. Charlie está envolvido com vários compromissos profissionais, que o deixam com tempo reduzido para atender aos inúmeros pedidos de entrevista que recebe diariamente. Apesar disso, deseja todo o sucesso em sua pesquisa.

Melhores desejos,

Donald Kaufman.

Cara Madame Mattos,

Esta costuma ser minha resposta padrão aos pedidos de entrevista que meu irmão recebe. E, creia-me, são muitos. Eu acabo escrevendo todas elas, desde *Adaptação*, ele não me deixa mais escrever os roteiros junto com ele. Acho que ficou enciumado por eu também ter sido indicado ao Oscar. Tudo o que ele me permite fazer é cumprir as funções de um secretário particular.

Estava prestes a enviar o e-mail, em sua versão curta, quando me dei conta que você era do Rio de Janeiro. Lembrei-me de todas aquelas fotos de garotas tomando sol na praia. Ah, também de um documentário de pessoas dançando fantasiadas no meio da rua. Carnaval, não é? Um dia, eu tenho que ir até aí conhecer o Rio. Com todas essas coisas em minha mente, pensei: por que não contribuir com a pesquisa que essa Garota de Ipanema está fazendo, certo? Aqui segue minha contribuição.

Poucas pessoas no mundo conhecem Charlie tão bem quanto eu. Sou seu irmão gêmeo, pelo amor de Deus! Sem contar que não fui indicado ao Oscar por nada. Se não fosse por mim, *Adaptação* seria até hoje um script inacabado. Mas, imagino que, tendo visto o filme você já se deu conta disso.

Diferentemente de Charlie, gosto das coisas bem explicadas, portanto vou seguir a ordem dos temas que você propôs em seu e-mail e comentar apenas os filmes que você sugere. Vou começar pela questão da criação das histórias. Todo mundo sabe que um roteiro de Charlie Kaufman é sinônimo de uma idéia maluca que acaba dando certo. Desde criança, meu irmão tinha uma imaginação meio descontrolada. Nós brincávamos de polícia e bandido, eu (o tira) o perseguia pela casa e, do nada, ele colocava um colar de havaiano (você sabem disso aí no Brasil?) e dizia que ele (o bandido) tinha encontrado um portal que o transportara diretamente para o Havaí, onde tinha deixado sua vida de crimes para trás e se tornado o maior surfista do mundo. Pegou o que eu quero dizer? Era impossível brincar com ele.

Essa imaginação, tipicamente infantil, não o abandonou com o tempo. E, quando vejo os filmes que ele escreve, tenho a sensação de voltar para o quintal da nossa casa de infância. É a mesma capacidade imaginativa; só que agora ele faz fantasias para adultos.

Até eu, que não sou o gêmeo gênio, queria encontrar um portal que me levasse diretamente para a cabeça de um cara famoso, como em *Quero ser John Malkovich*; queria ser o protagonista do meu próprio filme, como em *Adaptação*; queria poder apagar cientificamente as lembranças de um amor especialmente doloroso só para poder começar tudo de novo, como em *Brilho eterno de uma mente sem lembrança*. Só não sei se Jane iria gostar. De qualquer jeito, acho que esses são os equivalentes das fantasias de criança.

Charlie é desses roteiristas que, como tantos por aí – especialmente os que se dão bem – dizem que não ligam a mínima para as regras dos gurus dos manuais de roteiro. Eu, pelo contrário, não tenho nada contra eles, como você pode ver em *Adaptação*, sou um grande fã do Robert McKee. Mas vou deixar uma coisa clara: os roteiros do Charlie têm três atos bem desenhados. Apresentação, desenvolvimento e conclusão.

Pega o *John Malkovich* e vê só do que eu estou falando. Um completo perdedor encontra um portal para a cabeça de Malkovich (ato 1). Ele dá com a língua nos dentes e logo temos uma fila de pessoas querendo a experiência e um grupo menor querendo controlar o ator, entre elas a mulher do perdedor e a garota pela qual ele está atraído. Por um tempo, ele parece ganhar a briga (ato 2). Acontece que as garotas acabam se apaixonando uma pela outra e caem fora da brincadeira. O perdedor ainda tenta uma última jogada, voltar para a cabeça de Malkovich, mas tudo o que consegue é entrar na cabeça da filha das duas garotas, e é obrigado a ver, com os olhos de uma criança, as duas mulheres de sua vida vivendo felizes para sempre (ato 3).

Adaptação: Charlie é um roteirista quente que está numa enrascada. Tem que escrever uma adaptação, mas está com um bloqueio (ato 1). Enquanto ele briga para encontrar algo original, seu irmão, eu, segue todas as convenções de um bom roteiro e entrega em tempo recorde um trabalho elogiado por todos da indústria (ato 2). Só aí que Charlie se toca que precisa da minha ajuda – e eventualmente do meu sacrifício – para injetar drama na história e vencer o bloqueio, o que ele acaba conseguindo (ato 3). Não preciso dizer que eu sou o autor do terceiro ato.

Brilho eterno: Aparentemente, a história vai e volta no tempo, mas, se você olhar bem de perto, vai perceber que isso não anula a estrutura de três atos. Um cara descobre que a ex-namorada, com a qual ele ainda tinha alguma esperança de voltar, se submeteu voluntariamente a um procedimento médico que apagou completamente a lembrança dele

se sua memória. Ele resolve fazer o mesmo (ato 1). No entanto, durante o processo, ele vai se lembrando que na verdade ainda ama a garota e quer desistir. Mas nada é tão fácil. Apesar de lutar com todas as suas forças, a lembrança da garota é apagada de sua memória (ato 2). Sem as lembranças um do outro, os dois se encontram e se sentem mutuamente atraídos. Apesar de saber que vão terminar se detestando, não descartam a possibilidade de recomeçar o relacionamento (ato 3). Pegou o meu ponto?

Tem gente que escreve para contar uma história; tem gente que escreve para contar como funcionam os processos mentais. Eu sou do primeiro time; o meu irmão joga no segundo. Fica até engraçado um cara como eu usar coisas como *processos mentais*, mas é que eu comecei a ler sobre essas coisas desde *Adaptação* e me apaixonei por *processos mentais*. É bom poder usar umas coisas assim. Dá um ar de sofisticação.

De qualquer maneira, é com isso que o Charlie brinca o tempo todo. Se você parar para pensar, vai ver que ele está sempre descrevendo *processos mentais*. *Processos mentais*, isso é bonito. Identificação/projeção (*John Malkovich*), imaginação (*Adaptação*), memória (*Brilho eterno*). Não estou querendo dizer que uma coisa é melhor que a outra, mas isso certamente faz do Charlie um roteirista diferente do que existe por aí.

Foi engraçado ver *Synecdoche, New York*. Não sei dizer se eu gosto do filme. Com certeza não entendi muita coisa. Para saber que Diabo era *Synecdoche* tive que ir ao dicionário. A história é mais uma dessas fantasias sem pé nem cabeça do Charlie. Eu diria que é a história de um diretor de teatro, que passa a vida achando que está criando uma grande obra, mas no fim da contas não dirige nada. Tudo, absolutamente tudo na vida do cara, e na peça megalômana que ele ensaia a vida inteira sem nunca estreiar, é decidido por outras pessoas que não ele.

Mais uma vez, o Charlie pega uma idéia doida e dá um jeito de arrumar tudo em três atos. Um diretor de teatro meio doidão, que está montando *A Morte de um Caixeiro Viajante*, é casado com uma artista plástica que faz pinturas que só podem ser vistas com uma lupa. A mulher, que não tá nem aí pra ele, resolve se mandar para Berlim, levando a filha (ato 1). O diretor pena um pouco até que recebe a bolsa do século. Presta atenção não é uma bolsa, mas a bolsa das bolsas, que permite que o cara passe uns trinta anos encenando um espetáculo que nunca estréia sem nunca ter que se preocupar com grana. A peça reproduz a vida dele tim-tim por tim-tim, numa escala cada vez mais realisticamente

insana. Enquanto isso, sua ex-mulher segue reproduzindo personagens numa proporção cada vez menor.

Tudo o que é alterado no espetáculo que o diretor ensaia acontece em função do que as pessoas/personagens a sua volta decidem por ele, tanto na vida real, quanto na ficção. É como se ele só estivesse lá pra concordar (ato 2). Até que chega ao ponto que as pessoas que decidiam por ele e definiam quem o cara era vão, uma a uma, morrendo. Nem assim o diretor consegue mandar no seu destino. Refém de sua própria megalomania, o diretor só consegue morrer quando um ponto eletrônico dá a deixa: *morre* (ato 3).

É isso que eu entendi, mas posso não ter entendido nada. Sobre o pouco que eu entendi, posso dizer o seguinte. Ele é o contrário daqueles filmes que terminam com *Ah, era só um sonho*. Ele está mais para *Ah, era só a vida*. Dessa vez Charlie resolveu descrever o processo mental da criação, ou do que ele acha que seja a criação. Eu acho. Pelo menos, eu acho que ele acha que era sobre isso que ela achava que era o filme. O que eu quero dizer é que, dessa vez, ele misturou tudo: tem metalinguagem, tem imaginação, tem projeção, tem identificação, tem memória.

Cara, meu irmão é bom no eu faz ou o quê?

Bom, madame, era isso que eu tinha pra te dizer, não sei se vai ajudar na sua pesquisa, mas espero que sim. Só não esquece que, quando eu for ao Rio, vou precisar de amigos.

Melhores desejos.

Donald Kaufman”

Depois desse longo e-mail de Donald Kaufman resta muito pouco a dizer, a não ser que: Donald Kaufman, cujo nome figura como co-roteirista de *Adaptação*, entrou para a história do cinema por ser o primeiro personagem de ficção indicado ao Oscar de melhor roteiro adaptado. Está lá, no site oficial da Academia: ele é um *Oscar nominee*. Só que nunca existiu, a não ser na imaginação de Charlie Kaufman. Tampouco houve de minha parte qualquer tentativa de estabelecer contato com alguém ligado ao roteirista americano. Donald não passa de um artifício narrativo, tanto para Charlie, quanto para mim.

Estratégias narrativas

Nos dois estudos de caso, procurei promover um bem-intencionado, ainda que mal executado, casamento entre forma e conteúdo. A primeira intenção era escrever de acordo com que considero ser o diferencial dos dois escritores, a narrativa descontínua de Arriaga e a despudorada capacidade de fantasiar de Kaufman. Admito que este recurso não é comum em trabalhos acadêmicos, mas desde o início esclareci que as tardes no campo teriam preferência sobre as visitas ao herbário. O que remete à segunda intenção no uso da abordagem, demonstrar o quanto os estilos de um e de outro, por mais diferentes que sejam, intencionalmente ou não, deixam claro para qualquer espectador que, por trás de cada história contada, existe um autor reconhecível. Um se faz notar por uma invejável capacidade de narrar; outro, pela inigualável forma de fabular.

Desde seus primórdios, o cinema cerrou fileiras com a narração em terceira pessoa. Obviamente que há e sempre houve flertes com a primeira pessoa, mas sua eleita é a terceira. No entanto, no cinema, ela é de um tipo bem raro de se encontrar em literatura, que poderíamos chamar de uma terceira pessoa oculta – assim como o sujeito oculto de uma oração – que se faz passar por uma segunda pessoa. Naturalmente, existe sempre um ponto de vista, o da câmera, narradora de qualquer filme, mas esta é falseada como sendo os olhos do espectador. A câmera existe e está lá como narradora, mas ela procura sempre que possível esconder sua presença dentro do filme e, abusadamente, fingir que está sentada ao lado do espectador no escuro do cinema, ou, despudoradamente, convidá-lo para entrar com ela na ação.

Um bom exemplo do abuso é recordar as reações das platéias que assistiram às primeiras chegadas do trem filmado pelos Lumière, ainda no século XIX. São muitos e saborosos os relatos de pessoas que corriam das salas para evitar o atropelamento. Os poucos segundos de *Arrivée d'un train en garre à La Ciotat*, de 1895, mostram uma locomotiva surgindo na direita da tela e cruzando-a até desaparecer na extremidade direita. Não havia a intenção de assustar ninguém, mas foi aí que a câmera mostrou sua potencialidade narrativa. As transformações que o cinema vem sofrendo nos últimos cento e poucos anos, não a diminuíram, pelo contrário, a acentuaram.

Toda a revolução que a montagem trouxe para a narrativa cinematográfica permitiu o despudor da câmera. Ela podia agora convidar o espectador para dentro da ação e fazê-lo experimentar o que se passa na tela, equalizando as posições de narrador e espectador, algo típico do que seria teoricamente o foco narrativo de segunda pessoa. É esse estar na história que faz com que um espectador chore as lágrimas de Ingrid Bergman na cena do aeroporto em *Casablanca*, coloque suas próprias fantasias sexuais dentro da caixinha oferecida a Catherine Deneuve em *A bela da tarde*, exulte com a decolagem das bicicletas das crianças de *E. T.* e solte gritos desesperados no mais tosco filme de terror. Muito da tão falada magia do cinema está nessa capacidade de tornar a câmera uma terceira pessoa oculta que se disfarça de segunda.

Certamente que a equalização entre narrador e espectador é ilusória, como também são ilusórias as primeiras e terceiras pessoas da teoria literária. No fundo, tudo não passa de um maravilhoso ilusionismo focal. Toda obra literária tem um único narrador: quem escreve. E é este quem escreve que se traveste ou não de Eu, Ela ou Ele. Em grande parte dos produtos cinematográficos, a câmera se traveste de espectador, de Você.

Somente esses seres seriamente doentes, que estão no estágio mais avançado da cinefilia, assistem a um filme tentando perceber movimentos de câmera, angulações e o refinado corte e costura da montagem. Os seres não contaminados ou ainda aqueles que não manifestaram sintomas terminais da doença ignoram a câmera e assistem a um filme como se ela fosse sua própria realidade (a do espectador) durante um determinado período de tempo. Via de regra, um filme na tela de cinema é uma história que existe na natureza; não está sendo narrada por ninguém, apenas acontecendo diante dos olhos do espectador.

Os filmes escritos por Arriaga e Kaufman são exceções à regra. E um tipo de exceção que se faz notar tanto por cinéfilos quanto por não cinéfilos. Por diferentes motivos, eles tiram da câmera a exclusividade da narração, e fazem perceber que, por trás daqueles filmes, existe alguém que os concebeu. Este efeito é obtido ao desnaturalizar a história narrada. Ela não é mais um fato dado, mas engendrado por alguém.

Poucos recursos são mais úteis para evidenciar a presença de um alguém que conta uma história quanto o uso de flashbacks e flashforwards. Eles desestabilizam totalmente a ilusão da segunda pessoa narradora.

Quando uma história volta no tempo, em geral, ela está dando um dos dois tipos de sinais. Primeiro: algo importante aconteceu no passado que você, espectador, até agora desconhecia, mas o(s) personagem(s) sabia. Um bom exemplo seria quando a ação de *Casablanca* retorna a Paris para mostrar o último momento de felicidade do casal Rick e Ilsa. Segundo: algo importante aconteceu no passado que a até agora tanto você, espectador, quanto o(s) personagem(s) principais desconheciam. Por exemplo, quando surge uma testemunha de um crime que até então acreditava-se não ter sido visto por ninguém. Seja qual for a estratégia, existe alguém que deixa claro ao espectador que ele não sabe da missa um terço. Até aqui ainda não há uma certeza de que exista um alguém narrador, tudo pode ser apenas a memória de um dos personagens surgindo em cena. Mas a desconfiança é instalada.

É ao avançar no tempo que a figura de um narrador surge plenamente. Quando o futuro dos personagens é apresentado para o espectador, ele passa a dividir um segredo com um alguém narrador. A partir dali, só eles sabem aquilo que os personagens não sabem e que não foi contado pelo olhar indiscreto da câmera, como no famoso exemplo da bomba sob a mesa de Hitchcock. É um algo que não é uma ameaça presente, mas a consequência futura das ações que estão sendo tomadas no presente. O que era desconfiança passa a ser certeza: há um narrador. Porém sua identidade ainda está numa zona nebulosa. Ele pode muito bem ser um roteirista morto, como o personagem narrador de *O crepúsculo dos deuses*, que aparece boiando na piscina da diva decadente nos primeiros minutos de projeção. O filme, aliás, flerta com a primeira pessoa, antes da entrega tradicional à terceira pessoa oculta.

Porém, quando o deslocamento temporal e ou espacial é constante, não resta dúvida: estamos diante de alguém que narra de fora da história, uma terceira pessoa não oculta como a câmera se coloca para criar a ilusão de segunda pessoa, mas trata-se de uma terceira pessoa onisciente. É essa narração que escritor Arriaga traz para o cinema.

Sua incrível habilidade neste tipo de articulação cinematográfica propõe ao espectador um intrincado quebra-cabeças, no qual é possível ter flashes do que vai acontecer, sem contudo saber exatamente como e por que vai acontecer. Do mesmo modo que se deixa levar pela câmera para dentro do filme, nas histórias de Arriaga, o espectador se deixa abduzir pelo jogo narrativo do escritor. Estes não são filmes que existem na

natureza, são criações engendradas pela narração da câmera e de uma terceira pessoa onisciente, e que só funciona quando consegue contar com a participação do espectador.

Em *Brilho eterno de um mente sem lembranças*, Kaufman também faz uso farto dos flashbacks e flashforwards na narrativa, mas, nos seus roteiros, não são estes recursos que desnaturalizam a narração da câmera; o que nele rompe a ilusão da segunda pessoa é sua fabulação, que introduz a magia nos mundos que cria, mas um tipo de magia que não convida ninguém para se deslocar para um espaço encantado; mas uma magia triste, melancólica, que se sabe irreal. Citando Benjamim, o filósofo Giorgio Agamben fala da decepção humana com a própria incapacidade de magia, cogitando mesmo ser ela a culpada por uma certa melancolia infantil⁵⁹.

A idéia de *suspension of disbelief* é extremamente cara à dramaturgia cinematográfica. Ela nasce para explicar como aceitamos acreditar num universo fantástico como possível. Spielberg fez fama e fortuna criando-os sistematicamente e convidando milhões de espectadores em todo o mundo para entrar neles. Mas Kaufman opera num registro diferente. Não se trata de, como em Spielberg, de fazer o espectador acreditar num mundo fantástico ou, como em como tantas comédias fáceis, de tornar verossímil a invasão do fantástico no real. É mais uma questão de acentuar o inverossímil para que ele funcione como uma espécie de metáfora de mil significados do mundo real. Cabe ao espectador encontrá-los.

A narrativa torna-se um jogo, que, para ser jogado, precisa que o espectador interaja com o alguém que lhe propôs a brincadeira. Com isso, fica claro que ali existe outro narrador além da câmera. É uma narrativa muito próxima do foco de uma primeira pessoa, no qual o narrador é um personagem oculto sobre o qual pouco sabemos, e que aquela história não surgiu da natureza, mas da sua imaginação. O cinema, de um modo geral, pede que os espectadores sejam voyeurs da vida alheia, mas os filmes de Kaufman convidam para espiar sua própria capacidade de fabulação.

⁵⁹ Agamben, *Profanações*.

A POLÍTICA DO ROTEIRISTA-AUTOR

Faltando poucos dias para colocar o ponto final nesta tese. Ouvi de um diretor e de um roteirista próximos – de mim e entre eles – duas idéias que, desde então, passam como uma sombra a cada frase escrita. O primeiro, justificando a posição do diretor na função-autor disse: *O diretor é quem toma as decisões sobre o filme*. O segundo, fazendo uma leitura do texto *O autor como gesto*, de Agamben, que por sua vez é uma leitura de *O que é um autor*, de Foucault, disse: *O autor é aquele que corre riscos*. As frases foram ditas em momentos distintos e em situações diferentes sem que os dois soubessem o que um e outro tinham falado, mas estão ligadas por um mesmo raciocínio lógico. Atéia que sou, agradeço ao acaso e à colaboração desses dois homens que fazem cinema, por oferecerem o elemento norteador dessa fase final do estudo, representada por este e pelo próximo capítulo, *Uma certa tendência no cinema brasileiro*.

Diz a sabedoria popular – os escritores também o dizem, de Voltaire a Paulo Coelho – que tomar decisões é correr riscos. Essa idéia basicamente sustenta o hábito de colocar o nome do diretor logo após a expressão *um filme de* mesmo em se tratando do cinema americano em que o poder decisório de um diretor é bastante limitado e em que tudo tem de ser extremamente negociado com os produtores. A lógica é interessante porque dá concretude ao que era apenas a romântica formulação do diretor como única e definitiva alma e voz criadoras por detrás de um filme. E também não está de todo incorreta. E é justamente por ela, e não contra ela, que se pode erguer uma política do roteirista-autor.

Na leitura que faz de Foucault, Agamben chega à conclusão que o ocupante da função autor é aquele que faz o gesto de se jogar, ou de se deixar jogar no texto. Por um lado, o ato de jogar-se pode ser lido como o ato de perde-se. E é isso que aqueles que defendem a exclusividade do diretor na função-autor esperam do roteirista, que ele entregue o roteiro e se perca de sua criação, dando-se por satisfeito por ser vez por outra lembrado como aquele que se perdeu para dentro da criatura.

No entanto, a política do roteirista-autor, pede outra leitura para o ato de jogar-se, o de arriscar-se. Quando reivindica o compartilhamento da função-autor com o diretor, o roteirista está fazendo um gesto que significa querer se arriscar pelo resultado final do filme. O roteirista quer correr risco.

Ao perder-se, um dos poucos riscos que um roteirista corre é o de não reconhecer sua criação na criatura final. Agindo assim, livra-se de incômoda sensação de sentir a corda roçar no próprio pescoço, mas abre mão de compartilhar o resultado do investimento criativo, que Pierre Bourdieu apresenta com muita propriedade como sendo formado por lucros simbólicos (o reconhecimento) e lucros econômicos (o pagamento). Ao arriscar-se, o roteirista põe a corda no próprio pescoço, mas ganha efetivamente a chance de recolher os lucros das duas ordens.

Essa é uma das chaves da política do roteirista-autor. Afirmar que o roteirista escreve mais do que um roteiro, escreve um filme, torna-o responsável por seus defeitos e qualidades artísticas, por suas conseqüências jurídicas e coloca-o como um dos responsáveis por seu fracasso ou sucesso simbólico e econômico. Voltando a um argumento de Foucault, o roteirista-autor quer correr o risco de ser punido para poder ser premiado.

Mas o roteirista-autor não é um insano jogador de pôquer que aposta todas as fichas num mísero par de 2. Para correr o risco, ele tem que ter um mínimo de controle criativo sobre a criatura final. Ainda que a última palavra permaneça na boca do diretor ou do produtor, a sua palavra, que no fundo é a palavra primeira de qualquer filme, tem de ser ao menos ouvida, não só naquilo que lhe é próprio, a escritura, mas em todo o processo de fazer um filme. É ele o especialista em contar histórias, e, no cinema, a história e sua construção narrativa são processadas em todas as etapas de produção, da primeira palavra que se escreve num roteiro ao corte final.

Não se trata, no entanto, de tirar a autonomia do diretor e sua muito merecida cota autoral. A política do roteirista-autor não propõe depor um emissor de palavras finais e substituí-lo por outro. Muito menos transformar o duríssimo trabalho que é fazer um filme numa perpétua comissão que se perde tanto em intermináveis discussões que emperra qualquer possibilidade de deliberação. Trata-se de firmar o roteirista como força criativa presente e atuante num filme, não num papel de fiel escudeiro da imensa quixotagem que, no final das contas, é qualquer atividade artística, mas parceiro de batalhas que luta contra moinhos de vento.

Colocando nos termos mais diretos do *Policy Paper* da Federação dos Roteiristas Europeus, tudo isso equivale a dizer:

“The relegation of the writer to the development phase of production also tends to exclude the writer from the production process itself. Acknowledging, of course, the role of the director, the writer nonetheless often has a capacity to make significant contributions in casting, with rewriting during production and in the post production phase of editing picture and sound. This all too rarely happens, with subsequent damage to the quality of the transition of the script to the screen. The exclusion of the writer from the production process also contributes to sustaining elements of the auteur theory of the sixties and seventies which leads to the ludicrous abuse of the so-called possessory credit which refuses the role of the writer, reducing their status and again impacting negatively on the prospects for the best possible writing”.⁶⁰

Nas últimas duas décadas, ações coletivas propostas por entidades sindicais e associação de roteiristas, começaram a dar pequenos resultados, na Europa e nos Estados Unidos. Até os anos 80, por exemplo, freqüentemente, os roteiristas sequer eram mencionados nas entrevistas de divulgação dadas por diretores e atores de filmes. Mas as greves e os manifestos, apesar de legítimos e úteis como ferramentas políticas, ainda estão longe de garantir para o roteirista um lugar na função-autor.

A vitimização é uma estratégia boa, garantem os gurus do marketing político, porém, se mal usada ou abusada, o feitiço pode se virar contra o feiticeiro. É preciso tirar alguma lição da história de sucesso da política dos autores. Foi ao transformar o discurso em prática que ela conseguiu êxito. Para desacreditar o dogma mor, é preciso começar pelos pequenos, justamente aqueles usados para afastar os roteiristas do processo criativo do filme como um todo, o processo decisório.

Na participação

Criou-se para o cinema a imagem do roteirista como uma mãe excessivamente protetora que não suporta, em hipótese alguma, perder o controle completo sobre o filho. A metáfora é válida, mas apenas parcialmente. Como todo criador que se vê como tal – com exceção de talvez um – o roteirista é preocupado com sua criatura, que é o que está no papel e também o que será filme. No entanto, somente uma mãe muito iludida e, por isso, condenada à mais profunda frustração pode acreditar que os rebentos que colocou no mundo chegarão à maturidade impregnados apenas dos valores de sua progenitora. Para

⁶⁰ www.scenaristes.org.

usar um clichê da maternidade, os roteiristas são como aquelas mães que criam os filhos para o mundo.

Mantendo a metáfora da maternidade, o que é inconcebível na cabeça de um roteirista que se quer autor é parir um filme, ainda que este seja apenas de papel, e entregá-lo por livre e espontânea vontade para a adoção, sem ter sequer o direito de acompanhar seu crescimento e as várias fases de seu desenvolvimento. Afinal, filhos, em qualquer ponto da vida, uma hora ou outra, vão querer o conselho do materno.

Por mais que sofram ao pensar nisso, mães inteligentes sabem que seus filhos encontrarão ao longo de toda a vida pessoas que o influenciarão tanto ou mais que seus próprios progenitores. A grande vantagem dos roteiros em relação aos filhos é que os primeiros não têm como sonegar informações, muito menos, mentir quando indagados sobre as novidades incorporadas em cada estágio de sua vida. Mais disso, é claro, um roteirista só saberá se não for proibido de acompanhar o processo criativo e, ao fazê-lo, ele tem como colaborar com o diretor e muito.

A reescritura é uma etapa óbvia na qual a questão da colaboração já foi abordada. Uma segunda fase, ainda de pré-produção, é a escalação de elenco. Não há porque exagerar e dizer que um roteirista tem o direito de escalar o elenco apenas porque criou os personagens de sua cabeça. Mas também é disparatado alijá-lo do processo seletivo justamente pela mesma razão. Isso sem contar que, muitas vezes quando escreve, o roteirista já imagina um personagem com um rosto de um determinado ator. Afinal, ele sabe que seus personagens receberão carne, osso e sangue de pessoas reais.

Elenco escalado, não há nada mais sensacional do que acompanhar as leituras, porque é delas que efetivamente começa a surgir vida e fervilhar idéias que podem ou não ser incorporadas ao roteiro. Diretores e produtores realmente espertos deveriam obrigar o roteirista a assistir as leituras, principalmente a primeira, porque é ali, vendo os atores dizerem os diálogos por ele escritos, exatamente do jeito que estão escritos, é que ele descobre o quanto de bobagem escreveu. A partir desse choque de realidade, quando é confrontado com a própria imbecilidade, o roteirista torna-se mais maleável ou mais predisposto a fazer qualquer alteração no texto.

Ainda antes de iniciar o filme, o roteirista é uma mão na roda para diretores de arte e figurinistas. Quem escreve para cinema conhece – ou deveria conhecer – por vivência ou

pesquisa, o universo que cria e suas particularidades. Se cria um personagem atacadista de laranja, e escreve cenas passadas dentro do galpão no qual o cidadão trabalha, o roteirista muito provavelmente conhece a rotina do ofício, sua ambientação, o tipo de vestimenta usada no local, etc... Obviamente, que o mesmo resultado pode ser alcançado pondo para trabalhar a equipe de produção, mas ter todas as informações disponíveis na cabeça e anotações do inventor daquela armadilha pode poupar tempo e dinheiro. Tudo isso é válido mesmo em não se tratando de um filme realista. O real é a melhor referência para sua própria desestabilização. Portanto, não é má idéia ter o roteirista presente nas reuniões de análise técnica.

Nas filmagens, em geral, não há muito para o roteirista fazer. Ele está no coração do reino do diretor e qualquer movimento mais espaçoso pode ser desastroso para o filme. É lá, onde tudo é apaixonante – mesmo o terceiro assistente que serve café frio como descreve Carrière – que o filme de papel ganha outro corpo, outro suporte. E por isso a presença do roteirista pode ser importante e mesmo crucial em alguns momentos.

Um deles diz respeito diretamente ao texto. Não se trata de manter uma postura de *ninguém tem o direito de mexer no meu texto*, mas de zelar para que as alterações, mesmo as aparentemente mais inocentes não comprometam ou alterem a integridade da história. Não que o diretor não tenha essa preocupação, mas, num set de filmagem, onde ele é solicitado a respeito de quase tudo – uma bela imagem do calvário do diretor no que diz respeito a isso pode ser encontrada em *A Noite Americana*, dirigido por Truffaut – é bom ter por perto alguém que conhece cada minúcia de uma história. E se há alguém habilitado para isso, esse alguém é o roteirista.

Há outros momentos em que mais vale ter um roteirista no set que toda uma brigada anti-incêndio. Por mais bem escrito que seja o roteiro que vai para a filmagem, haverá sempre uma ou várias cenas que no papel pareciam ótimas e que simplesmente não funcionam. Sabe-se lá por quê. É preciso criar outros diálogos; é preciso criar outra mecânica. Diretores e atores podem tentar uma solução, mas é mais provável que o processo se dê com mais facilidade se eles trabalharem diretamente junto com quem escreveu a história e, teoricamente, é o primeiro responsável pelo problema.

Nada. Absolutamente nada disso tira sequer uma letra da autoridade que o diretor tem no set e da autoria a qual ele tem todo o direito no filme como um todo.

A montagem talvez seja o local mais importante para um roteirista estar, porque é no escuro das congelantes ilhas de edição que ele percebe o que acertou e o que errou na estruturação da história e é novamente discutindo com o diretor e o montador que se pode achar soluções que melhorem o filme ou que, pelo menos, o salvem de um total fiasco. Não há nada mais angustiante do que ver uma cena mal encaixada e nada mais prazeroso do que perceber como um outro encaixe nunca antes imaginado transforma a história para melhor. Quando escreve, o roteirista brinca de montador. Na sala de montagem, ele pode colaborar, brincando de roteirista.

Mesmo com o filme pronto, o roteirista ainda pode ser necessário, nem que seja para escrever e ou revisar alguma coisa do material de divulgação do filme. Ou seja, quem escreve o filme só não é mais necessário quando o filme ganha as salas de cinema. Enfim, diretores e produtores podem rezar pela cartilha do roteirista bom é roteirista morto, mas, quando admitem um roteirista vivo e atuante durante todo o processo de produção, o filme não tem nada a perder e, ao menos, tem a chance de se beneficiar de alguma forma. Apenas a vaidade, o autoritarismo e a insegurança em suas manifestações mais extremadas justificam sua não inclusão no processo.

No crédito

Creditar é, de fato, uma decisão política, tão política quanto determinar que o diretor é o único autor de um filme. O uso do crédito possessório por parte do diretor tornou-se uma prática tão comum que o simples fato de não usá-lo é uma baita declaração de princípios. A questão, que começou a ser discutida mais seriamente a partir dos anos 90, ocupa hoje um papel central na política do roteirista-autor pelo tanto que ela tem de simbólico.

Sindicatos e diferentes tipos de associações classistas de roteiristas têm um discurso pronto contra a expressão *um filme de*. Em geral, começa-se falando do caráter coletivo que fazer um filme tem. E ele é real, seja no modo de produção do cinema independente, seja no modo de produção hollywoodiano. Fazer cinema é uma brincadeira para muito mais que

um jogador, e cada jogador, seja ele um peão ou uma rainha, desempenha um papel extremamente importante naquele tabuleiro.

A lógica, então, desdobra-se para um segundo movimento, o de caracterizar o roteirista como peça fundamental nesse xadrez, algo como uma rainha ou as duas torres. E ele efetivamente o é por razões mais numerosas do que as expostas ao longo das cerca de cem páginas que precedem este parágrafo.

As duas afirmações apontam para uma conclusão. O certo e justo seria então creditar da seguinte forma: um filme dirigido por (nome do diretor); um filme escrito por (nome do roteirista). Desta forma, ao menos nos créditos, ficaria declarado que existe um filme físico e um filme de papel que o precedeu. E, independentemente da qualidade artística que apresentam, ambos são trabalhos criativos, ambos são trabalhos autorais.

Tudo muito correto; tudo muito justo. Mas existe um fio solto nessa história.

Todo o discurso contra o crédito possessório parece ter o objetivo de retirá-lo das telas do cinema e do material de divulgação dos filmes, restringindo-o a raríssimas exceções. No entanto, visto dentro do contexto da agenda ampla da reivindicação autoral dos roteiristas a idéia de dar posse de um filme a uma ou mais pessoas, ainda que meramente para efeitos simbólicos ou de marketing, não apenas se mantém como permeia praticamente tudo.

O manifesto dos roteiristas europeus, assinado por diversos profissionais em todo o mundo, expõe claramente a contradição. Em seu oitavo artigo, sob a rubrica *apelamos*, surge a seguinte frase.

Aos festivais, cinematecas e outras instituições, para que nomeiem os roteiristas nos seus programas e planejem e projetem tributos a roteiristas, do mesmo modo que o fazem com diretores, atores e países”⁶¹.

Tudo bem com a primeira proposição, mas a segunda entrega o jogo. O problema não está exatamente na formulação *um filme de*, mas no nome próprio que o sucede. A coisa fica mais clara para num documento da Writers Guild of America.

“The granting of possessive credit to a person who has not both written and directed a given motion picture inaccurately imputes sole and preeminent authorship”⁶².

⁶¹ www.scenaristes.org.

⁶² www.wga.org.

Conheço ao menos uma meia-dúzia de roteiristas que não veriam nada de errado com o crédito possessório se o seu nome estivesse lá, ao lado do diretor. Não é de todo loucura imaginar que, num futuro de sonhos, no qual a agenda reivindicatória dos escritores de cinema tenha sido totalmente posta em prática, sindicatos e associações de diretores e roteiristas venham a trabalhar juntos para que se torne obrigatória a expressão *um filme de* seguida do nome de um e de outro profissional nos créditos de um filme e em todo seu material de divulgação.

Como teoria, toda a argumentação contra o crédito possessório é questionável, no entanto, como política, é uma estratégia útil e válida; tão válida quanto foi a da política dos autores, ao desacreditar e quase desacreditar os roteiristas. Há muito o que se aprender com Truffaut e companhia.

No orçamento

No cinema contemporâneo, além de colher praticamente sozinho os lucros simbólicos, o diretor é mais bem remunerado do que o roteirista. Na maioria das vezes, extremamente mais bem remunerado. Do cachê à participação nos lucros que um filme possa vir a ter. A prática se apóia no seguinte raciocínio. O cachê diz respeito à importância do trabalho realizado e ao número de dias e horas trabalhadas. A participação dos lucros é a remuneração pela função-autor.

Quando demanda ser incluído em todas as etapas de realização do filme, o roteirista-autor está querendo uma efetiva participação no processo decisório e no controle criativo que lhe sirvam como mais um argumento para lhe garantir a participação no lucro simbólico de uma obra. E age assim, mesmo sob o risco de ser visto como um artista fracassado (sem nenhum talento) ou um artista maldito (com o talento incompreendido), como Pierre Bourdieu apresenta em *As regras da arte*.

No entanto, essa reivindicação lhe abre as portas para demandar um belo aumento de cachê. É mais fácil entender por que a partir de um exemplo concreto. Seria ótimo poder fazer esse estudo tendo, digamos, *Avatar*, como fonte. No entanto, os orçamentos de filmes costumam ser documentos mais secretos do que o evangelho de Maria Madalena.

Diante da dificuldade, opto por seguir o modelo proposto pela Ancine, a agência brasileira de cinema.

O orçamento é dividido por etapas, que são: desenvolvimento de projeto, pré-produção, filmagem, pós-produção e comercialização. E é sob essas rubricas que os profissionais vão sendo elencados. Quando um roteirista simplesmente entrega seu roteiro, pega o cheque e desaparece no mundo, a rubrica roteirista só vai constar no desenvolvimento de projeto, enquanto a diretor vai estar em todas as outras, inclusive na comercialização, o que significa dizer que o diretor de cinema é remunerado até para dar entrevistas à época do lançamento do filme.

Sem se envolver nas demais etapas, o roteirista recebe um cachê único, enquanto o diretor tem quatro pontos de remuneração. Num orçamento de um filme de R\$ 2,5 milhões, por exemplo, o roteirista pode vir a ganhar R\$ 40 mil, enquanto o diretor pode chegar a ter um faturamento R\$ 80 mil. Nada contra um diretor ganhar bem, ou ganhar mais, porém um roteirista pode ter seu cachê aumentado sem crescer o orçamento em um único centavo, porque as funções que ele poderia desempenhar caso participasse de todo o processo, são na prática desempenhadas por outras pessoas. Se na pré-produção ou na filmagem um roteiro precisar ser reescrito, outro roteirista será chamado para o trabalho e vai querer receber por isso. Quando chegar a hora de buscar distribuidor ou ser mandado para festivais, vai precisar que, além do DVD, sejam mandados alguns textos, que serão escritos por alguém que vai querer receber por isso.

A demanda do roteirista por participação no processo como um todo pode tirar o dinheiro do bolso de um ou mais *alguéns* que viriam a embolsá-lo, porém não custa nada para o próprio filme.

Na segunda forma de remuneração, a participação nos lucros, por ser percentual, pode ou não equiparar diretores e roteiristas. No Brasil e em boa parte da Europa, ela é objeto de negociação individual com o produtor sem estabelecimento de limites mínimos, o que torna bastante difícil descobrir se diretores e roteiristas ganham da mesma forma. Tanto um quanto outro recebem um percentual sobre a renda líquida do produtor, a título de direitos patrimoniais aplicáveis sobre as várias formas de exploração comercial que um filme possa ter (cinema, TV, DVD, internet, etc...).

Nos Estados Unidos, a remuneração tanto de roteiristas quanto de diretores é objeto de acordo sindical que fixa pisos de cachê – em março de 2010, por volta de US\$ 115 mil para os primeiros e US\$ 200 mil para os segundos, no caso de filmes com orçamento geral acima de US\$ 5 milhões – e muito poucos direitos residuais pagos praticamente em igual proporção a roteiristas e diretores, cerca de 1,2% para a emissão em TV e de até 1,8% para os lucros de venda em DVD, que, na verdade é um mercado mais lucrativo que a exibição em salas de cinema. Sobre este, por realizarem um trabalho tido como *work for hire*, dentro da doutrina do copyright, nem diretores, nem roteiristas tem participação financeira.

Enfim, a política do roteirista-autor vem articulando uma série de estratégias para incrementar a renda dos profissionais da escrita. No entanto, há uma bem mais eficiente, discreta, aplicável tanto no reino do copyright quanto do direito autoral e que vem sendo praticada por roteiristas, como Arriaga e Kaufman. Trata-se de o roteirista se colocar como co-produtor de um filme. Se esta não garante grande coisa em termos de reconhecimento simbólico, ao menos aumenta significativamente a participação nos lucros e no processo criativo de um filme como um todo. E ela funciona porque alia o risco de decidir à decisão de arriscar. E essa é uma lição também tirada da política dos autores.

UMA CERTA TENDÊNCIA DO CINEMA BRASILEIRO

Você se sente frustrado no trabalho? Ganha mal? Não tem o reconhecimento que considera merecido? Experimenta só ser roteirista de cinema no Brasil. Para começar, você vai ouvir a vida inteira – ou a parte dela em que conseguir permanecer no negócio – que o grande problema do cinema nacional é a falta de bons roteiros. Isso também muito se diz em Hollywood e na França. Afinal, para que serve o escritor, a não ser para levar a culpa pelo mal fadado destino da obra? Não foi por isso que foi inventada a autoria?

E o pior é que no caso brasileiro, se tal afirmação não corresponde à verdade dos fatos, arranha-a com uma unha felina. E por que diabos existem tão poucos roteiros bons no Brasil? Para começar, é preciso voltar no tempo, não aos tempos de Francisco Serrador e Humberto Mauro, mas aos de Glauber Rocha.

A herança do Cinema Novo

Apesar de a França do pós-guerra e o Brasil da entre ditaduras apresentarem características bem distintas entre si, Glauber e Truffaut respiraram os ares do mesmo mundo, um mundo hoje tão distante dos nossos tempos cínicos e pragmáticos, que é inevitável não olhá-lo com certa doçura. Aqui e lá, eram tempos de portas abertas para acolher o novo, o revolucionário. De certa forma, o Cinema Novo como movimento foi o espelho adaptado da Nouvelle Vague. Espelho, porque, ainda que seu marco histórico seja anterior ao francês, bebeu nas mesmas fontes da política do autor. Adaptada, porque aqui, até ser calado pela ditadura militar, foi um cinema dotado de forte engajamento macro político, enquanto que na França a maior preocupação era a micro política.

Claro que sempre se pode tentar fazer um exercício ficcional para imaginar o que seria hoje o cinema brasileiro se o sopro criativo e os arroubos da revolução estética cinemanovista tivessem tido a chance de seguir seu curso natural e tivessem podido amadurecer como uma fruta no pé. Mas seria apenas exercício. O fato é que a ditadura militar, principalmente após o AI-5, em 1968, cortou essa possibilidade. Se houve continuidade, esta teve caráter afetivo. Enquanto a vanguarda francesa evoluiu

naturalmente para desembocar no que é hoje o cinema daquele país, para o bem ou para o mal; a brasileira representa mais uma nostalgia daquilo que não mais seremos do que o orgulho daquilo que um dia fomos.

Só voltamos a respirar no final dos anos 80. E os ares eram outros. Truffaut já havia morrido, deixando sob sua assinatura um conjunto de filmes que talvez até hoje represente o melhor casamento possível entre o filme de arte e o cinema comercial. Chabrol estava se preparando para filmar talvez a adaptação mais literal que *Madame Bovary* já conheceu. Resnais havia, há muito, trocado o simbolismo de *Hiroshima, meu amor* pela delicadeza das pequenas grandes histórias da condição humana.

Glauber tinha morrido, deixando atrás de si um templo vanguardista que até hoje é disputado. A Embrafilme havia transformado almas artísticas em mentes negociantes desse tão caro empreendimento chamado cinema. A censura havia deixado pouco espaço para a criação e o avanço tsunâmico da televisão, somado ao implacável rolo compressor da indústria cinematográfica americana, tinham infantilizado platéias, acentuando ainda mais o gosto pelo divertimento leve, tão natural do gênero humano.

Apesar de nunca ter se produzido tanto e encontrado tanto público para o cinema brasileiro quanto nos anos 70, que registram até hoje os dois grandes líderes do Box Office nacional – *Dona Flor e seus dois maridos*, com seus inacreditáveis 10,7 milhões de espectadores e *A dama do lote*, com 6,5 milhões – a grande maioria dos filmes do período da ditadura que encontrou público lançou mão de histórias de forte apelo erótico, com exceção dos filmes de Trapalhões e dos de Mazzaropi.

Nos anos 80, aconteceu o óbvio esgotamento do filão e os filmes nacionais foram perdendo espaço. Ter saído da ditadura pelos braços de Sarney e Collor e com o país atolado numa sufocante crise econômica não ajudou muito no final da década. Se antes era cerceado pela política e limitado pela ganância, o cinema brasileiro, com honrosas exceções, sucumbiu diante da falta de dinheiro. Foi preciso chegar até *Carlota Joaquina*, dirigido por Carla Camuratti, em 1995, tempos de estabilidade econômica e de políticas públicas de investimento no setor, iniciadas ainda no período de Itamar Franco, para que novamente se pudesse acreditar que havia uma luz no fim do túnel. E deu-se a retomada da produção nacional.

Os parágrafos anteriores deste capítulo não foram escritos com a intenção de narrar sequer uma brevíssima história do cinema brasileiro. Várias e várias páginas foram simplesmente arrancadas. Eles só estão aqui para contextualizar e ajudar na localização das raízes de algumas deficiências que o cinema brasileiro apresenta hoje. E a pergunta que ficou no ar era: E por que diabos existem tão poucos roteiros bons no Brasil?

Ainda que se possa tecer loas à estética cinemanovista e sua importante herança cultural, ela obriga quem faz cinema hoje no Brasil a carregar uma pesada bagagem, que está embalada no glauberismo *uma idéia na cabeça e uma câmera na mão*. A frase, apesar de servir como um poético chamado à criação vanguardista, afasta do cinema duas características que muito contribuíram para ele se tornar o que é em essência: a técnica e a dramaturgia, e é responsável pelo muito que se fez e até hoje se faz por aqui.

Como a técnica não é o objeto principal da análise, começo por ela. Durante muitos anos subsequentes ao Cinema Novo, houve um enorme descaso com os aspectos técnicos de um filme. O que era uma opção estética perpetuou-se como um modo de filmar desleixado, que não demorou muito a incomodar os espectadores. Se isso teve influência de fatores econômicos? É bem possível que sim, mas é também inegável que a estética cinemanovista foi usada e abusada para cancelar uma técnica qualquer coisa. Luz, câmera, som e até a ação, aqui entendida como a atuação dos atores; nada disso importava.

O pior é que as enormes deficiências técnicas do cinema nacional começaram a ficar evidentes justamente num momento em que a televisão já havia invadido as casas e perseguia a técnica. Os contrastes eram perceptíveis até para uma criança que assistia a filmes dos Trapalhões nos anos 70 e início dos 80. Os públicos mais sofisticados, mesmo aqueles que chegaram a simpatizar com as estetizações do Cinema Novo, podiam perceber o mesmo contraste quando comparado com os filmes de arte que vinham da Europa. Quem tinha o cinema americano como parâmetro, nem se fala. Naturalizou-se a idéia, que não era de todo uma inverdade, que o cinema brasileiro era ruim. Se o público pagava para assistir a filmes nacionais como *Dona Flor* e *A dama do loteamento*, era muito em função da estética de uma Sônia Braga no auge da forma.

Mal ou bem, a crise econômica, que fez os filmes brasileiros irem desaparecendo das telas dos cinemas ao longo dos anos 80, ajudou a fortalecê-lo tecnicamente na retomada. Muitos profissionais foram obrigados a se reciclar na publicidade e na TV, que

também serviu de escola para formar uma nova geração atenta à técnica. Hoje, é mais raro que os filmes brasileiros apresentem graves problemas no que diz respeito à luz, à câmera e ao som. Um gargalo complicado continua presente na questão da atuação, mas essa questão será abordada mais à frente. Está na hora que voltar para o roteiro.

O ataque direto de Truffaut aos roteiristas foi o ato fundador do cinema de autor. Se com o autorismo, o escritor de cinema foi relegado à posição de mero técnico; com o glauberismo da idéia e da câmera, ele passou a ser dispensável, porque a noção mesma de um filme ter roteiro foi praticamente abolida. Se basta uma idéia e uma câmera, quem precisa de um monte de folhas de papel entre elas? O roteiro permaneceu como gênero de segunda necessidade, mesmo quando a idéia principal era ganhar dinheiro fácil, como nos anos 70. Quanto investimento dramaturgico é preciso para se produzir pérolas como *Eu dou o que elas gostam* e *A super fêmea*?

No mundo todo, o diretor se firmou no centro da função-autor à custa do apagamento do roteirista, mas no Brasil criou-se quase que um aniquilamento, o que fez com que conseqüências sentidas em várias partes do mundo aqui também fossem percebidas, só que de forma amplificada. O Cinema Novo inaugurou no Brasil um gênero cinematográfico que até hoje vive como um diabinho no cérebro de muitos diretores iniciantes: o filme-tese. Enquanto Truffaut escrevia que os filmes deveriam ser como cartas de amor ou diários íntimos, contar as histórias do cotidiano, as experiências pessoais mais banais e, por isso mesmo, mais compartilháveis com uma platéia da mesma geração; para os cinemanovistas, a narrativa cinematográfica era apenas uma alegoria para um discurso estético-político ou uma pensata.

Com algumas exceções, o cinema francês daqueles tempos, colocou o roteirista de lado, não a narrativa. Contar uma história ainda era o grande objetivo de um filme, mesmo que ao contá-la se pretendesse fazer grandes declarações autorais sobre o estar no mundo e o viver o mundo. No Brasil, a lógica se inverteu. Criou-se a mentalidade de que a história e seus personagens eram apenas ilustrações de uma genial pensata ou um genial discurso – as tais idéias que junto com uma câmera na mão bastariam para se fazer um filme – político-social sobre o Brasil, principalmente suas misérias e mazelas.

Ou seja, o Cinema Novo atingiu o roteirista duplamente. A primeira, como mundo afora, ao relegá-lo a um papel meramente técnico na criação cinematográfica. A segunda ao

diminuir a importância da própria história dentro de um filme. E se a história é esvaziada de partida, não há nada que justifique o investimento na dramaturgia fílmica. Ela não conduz uma ação que tem por pano de fundo uma situação; é sua mera alegoria. Os ferimentos não foram mortais, mas, até hoje, trazem seqüelas graves para o cinema brasileiro.

Assim como nos anos mais duros do cinema brasileiro a estética serviu para justificar a falta de apuro técnico; a grande moral da história encobriu a ausência ou a imensa falta de jeito da dramaturgia das nossas produções. Com o passar dos anos, as vanguardas européias do pós-guerra foram se aproximando mais e mais do cinema narrativo, mantendo como diferencial o tom pessoal das cartas de amor. Já o cinema brasileiro foi acumulando teses mal ou pobremente fundamentadas e/ou construídas sobre esse estranho país em que vivemos.

No que diz respeito aos roteiros, uma simples frase romântica como a da idéia na cabeça e câmera na mão pode causar danos imensos, que nos atingem ainda hoje. Aqui, como por todo o mundo, uma primeira seqüela aparente foi o surgimento do que se pode jocosamente, mas sem se distanciar dos fatos, chamar de gerações de diretores-roteiristas mancos. Embora esses herdeiros do autorismo queiram por que queiram ter seus nomes nas duas funções, são poucos os que sabem fazer as duas coisas. A maioria absoluta puxa de uma das pernas.

De um lado há diretores com inclinação para a *mis-en-scène* escrevendo roteiros sofríveis para ganhar mais legitimidade em suas demandas pela centralidade na função-autor, seguindo uma cartilha de mais de 50 anos; de outro há roteiristas bem intencionados e até vocacionados para a escrita dirigindo filmes medíocres só para não se ver jogado para escanteio na questão da autoria. Um não é melhor que o outro; o outro não é pior que o um.

No caso brasileiro, o geral agrava-se pelo específico. Foram praticamente quatro décadas de desvalorização da narrativa e da dramaturgia. E, sem querer me desfazer da enorme importância dos estudos acadêmicos ou acadêmicosistas – estaria dando um tiro no pé com uma AK47 se o fizesse – uma tese, ainda que bem fundamentada, ainda que bem escrita, pouco se compara à ficção em termos de poder de sedução. E é aí que se cria outro grande descompasso com o público. Ao recusar um dos encantamentos básicos do meio, que é a contação de histórias, o cinema brasileiro de ficção foi abandonando o diálogo com um tipo de espectador, digamos, maduro e qualificado, que pode ser definido como aquele

que é resistente à apelação das comédias fáceis e reticente a propostas extremamente autorais, mas que aprecia o singelo das pequenas histórias universais.

Quantos filmes brasileiros das duas últimas décadas contaram uma história tão singela e tão encantadora quanto o iraniano *Filhos do paraíso*? Dois irmãos têm que se virar para esconder dos pais e de todo mundo que estão dividindo o mesmo par de sapatos. E olha que em termos de mazelas sociais e políticas o Irã periga bater o Brasil com relativa facilidade. Quantos filmes conseguiram dar tanta carne, osso e sangue ao sofrimento de uma família de classe média que perde um filho num acidente idiota quanto o italiano *O quarto do filho*? O que falar da opulência simples que tem sido a marca do cinema argentino no mesmo período, que com uma imensa variedade temática, tira histórias maravilhosas do cotidiano, narrativas bem interpretadas e bem dirigidas, que vão do bricabraque policial de *Nove rainhas* ao comovente *O segredo dos seus olhos*. Tudo bem que cinema consome muito dinheiro, mas a inventividade dos nossos vizinhos mostra que dificuldades econômicas não precisam ser desculpas para falta de criatividade.

Respondendo às perguntas do parágrafo anterior, poucos, muito poucos. Depois de quase meio século de pouco caso com a dramaturgia no cinema é muito fácil querer que surjam, do limbo das histórias historicamente desprezadas, narrativas de qualidade dramática. Mas é difícil conseguir. A televisão e a publicidade que serviram de escola técnica da nova geração, pouco fez pelo roteiro. No caso dos escritores, o treinamento deixou-os contaminados pelos personagens que não pedem tridimensionalidade, por histórias de ganchos fáceis, por pontos de viradas óbvios, que são típicos do meio.

Os bons roteiros que resultam em bons filmes são raros, mas excepcionalmente existem. O problema que distribuidores e marqueteiros têm hoje, em 2010, é colocá-los no mercado e convencer o público e a mídia que, mesmo em poucas ocasiões, o cinema nacional ainda é capaz de produzi-los. A desconfiança do público é tamanha, que seria mais fácil atrair espectadores dublando-os em castelhano ou árabe, e colocar no cartaz que trata-se de um filme argentino ou iraniano. Este, na verdade, não é um gargalo, mas sim o ralo da cinematografia brasileira, onde vários filmes se perdem.

Praticamente sem o segmento dos filmes médios, a produção cinematográfica brasileira divide-se basicamente em três pólos distintos. Temos os filmes fortemente direcionados para o mercado, adaptados de livros, novelas e minisséries de sucesso ou na

vida de personalidades vendedoras. Há também os filmes que usam e abusam do choque do real – que Beatriz Jaguaribe define como sendo um efeito dramático e estético que intensifica o efeito do real e busca a descarga catártica⁶³ – e que também são vocacionados para o mercado. Temos ainda filmes pessoais carregados da herança do Cinema Novo, autorais e pensáticos, que colecionam elogios da crítica e reportagens nos jornais e revistas, mas fazem pouco público.

Recuperar esse público maduro e qualificado, convencendo-o de que os roteiristas e diretores nacionais podem ser capazes de contar histórias interessantes com personagens de carne e osso é um dos grandes desafios do cinema brasileiro. Se tivesse confiança em uma resposta certa, teria boas razões para botar um ponto final nesta tese e me dedicar a ficar rica, não como roteirista, mas como produtora/distribuidora. Mesmo assim sou capaz de apostar que ela passa por uma dramaturgia bem feita e bem filmada. Para chegar nela, é preciso aprender a escrever para o cinema. O cinema da retomada reencontrou a técnica; mas ainda não a dramaturgia.

Público nacional e reconhecimento internacional

Uma idéia na cabeça, uma câmera na mão resultou em filmes que pouca gente vê. Não se trata de uma defesa do mercado como foco de produção, mas dada a natureza negócio que o cinema tem em toda parte, ele certamente não pode ser desprezado. Há espaço para tudo, inclusive para experimentalismos que abolem a dramaturgia. Um dia, esse pode vir a ser o futuro da ficção no cinema, mas até o momento, sua vocação maior é a narrativa. E isso não salta os olhos apenas pelo resultado de bilheteria local, mas pelo prestígio internacional também.

O cinema comercial brasileiro pode não ser mais generoso que o autoral no que se refere ao reconhecimento do papel do roteirista, mas não despreza o papel que ele produz. Da lista dos Top Ten do Cinema da retomada, metade apresenta roteiros que podem ser reconhecidos como, pelo menos, tecnicamente bem executados. Pela ordem em que

⁶³ Jaguaribe, *O choque do real*.

aparecem no ranking, *Se eu fosse você 2*, *Dois Filhos de Francisco*, *Se eu fosse você*, *Cidade de Deus* e *Lisbela e o prisioneiro* são filmes que, acima de tudo, contam histórias.

Um usa uma estética já bem sucedida na televisão, outros dois lançam mão de recursos fáceis das comédias de hollywoodianas de trocas, outro parte para o choque do real, outro investe no melodrama sem nunca esquecer que ele é feito de música e drama, mas todos contam histórias bem contadas, do início ao fim, que envolvem o espectador. Mesmo *Cidade de Deus*, que tem lá suas pensatas sociais internas, se comunica com o público através de personagens nos quais é possível reconhecer dramas humanos e com os quais pode-se estabelecer afetos. Será que, para além das fórmulas fáceis, da estética do choque – da qual *Cidade de Deus* foi precursor – e do maciço investimento em marketing, a dramaturgia redonda não teria ajudado estes filmes a encontrar público?

Dos cinco, o mais artisticamente ambicioso certamente é *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meireles e Kátia Lund. Por conseguir realizar tal ambição – e sem um bom roteiro dificilmente o conseguiria – ele conquistou também o mercado internacional. De 1995 até março de 2010, apenas quatro filmes brasileiros que obtiveram sucesso caseiro conseguiram também competir nos principais eventos do cinema mundial: *Tropa de Elite*, que conta com um time de escritores, colaboradores e adaptadores, entre os quais o próprio diretor, *O quatrilho* (Antônio Calmon e Leopoldo Serran); *Central do Brasil* (Marcos Bernstein e João Emanuel Carneiro); e *Cidade de Deus* (Bráulio Mantovani, que foi indicado ao Oscar de melhor roteiro adaptado).

O Quatrilho, prejudicado por estar localizado no início da retomada, foi o único que não ultrapassou a casa de um milhão de espectadores no mercado brasileiro, mas chegou perto, cerca de 800 mil. Apesar do prêmio em Berlim, *Tropa de Elite* não conseguir ser tão bem recebido comercialmente fora do Brasil. Apenas *Central do Brasil* e *Cidade de Deus* repetiram fora o sucesso interno.

Marvin D'Lugo, em *Transnational Film Authors and the State of Latin American Cinema*, sustenta que a estratégia de colocação de filmes latinos no mercado externo, notadamente Europa e EUA, é contar uma história regional com os tons do melodrama, gênero bem assimilado por todos os tipos de platéia. *Central do Brasil* é um bom exemplo, não só investe no melodrama, como usa a mesma estrutura narrativa e argumento similar ao

do filme *Gloria*, dirigido por John Cassavetes, transposto para uma viagem pelo coração do Brasil profundo.

Mas *Cidade de Deus* deu um passo além ao se inserir em outro gênero, o filme de gangsteres, extremamente popular ao longo de boa parte da história do cinema americano, e contar a história de um poderoso chefe de uma favela brasileira da infância até a morte, tendo como contraponto social um outro personagem, narrador do filme e inventado no roteiro, que escolhe não se envolver com o tráfico. Seu sucesso não só escapa da teoria de d’Lugo, como abre espaço para uma especulação. Não estaria a qualidade da estética aliada à dramaturgia acima da questão do gênero?

Fazer um filme brasileiro ser visto pelo mercado nacional já é bem complicado; fazê-lo ser percebido fora das fronteiras do país é a complicação elevada à enésima potência. A via mais usual é levá-los aos grandes festivais, mas conseguir entrar nas seleções principais é tarefa das mais hercúleas. Teoricamente, qualquer produtora pode inscrever um filme, mas as chances de ele ser visto ou ao menos cogitado para avaliação na pré-seleção só são reais se tiver um diretor com carreira internacional já estabelecida ou se for referendado por olheiros brasileiros.

A fraca representatividade recente do cinema nacional leva a crer que, das duas uma: ou os olheiros estariam sendo mais realistas que o rei – estariam tão preocupados em oferecer mais do mesmo, que sequer cogitam referendar um filme que não lide com os profundos contrastes sociais brasileiros, mote que ajudou *Cidade de Deus*, *Central do Brasil* e *Tropa de Elite* – ou a qualidade realmente anda tão baixa que só os filmes com o prestígio de Walter Salles ou de Fernando Meireles estariam habilitados para as competições. A verdade pode estar na soma das duas hipóteses.

100 ou 109 filmes

A figura de um roteirista capaz de criar histórias originais – não adaptadas de outros meios, nem baseada em acontecimentos ou em pessoas reais – diretamente para o cinema, praticamente inexistente no cinema brasileiro.

Vamos aos fatos. No ano de 2009, o *Filme B*, um dos mais confiáveis sites de informação sobre o mercado cinematográfico brasileiro, publicou uma revista especial, que circulou durante o Festival do Rio. A edição trazia uma gigantesca lista de várias páginas com uma lista dos 109⁶⁴ filmes nacionais em diferentes estágios de produção. Cada filme ganhou um tijolinho, com direito a ficha técnica e breve sinopse. Levando-se em conta que sete deles são documentários e que um é na verdade um filme estrangeiro e está apenas sendo rodado no Brasil, portanto fora do recorte, ficamos com 101. Pois bem, dos 101 apenas 50 dos títulos listados apresentavam o (s) nome do (s) roteiristas (s).

Uma breve análise quantitativa mostra que, entre eles, cinco roteiros eram de autoria exclusiva de seus diretores; 23 tinham o diretor entre o rol de escritores; enquanto 22 eram assinados por roteiristas não-diretores. Entre esses 22 filmes, 11 tinham dois ou mais roteiristas e 11 tinham um solitário escritor profissional por trás de si. A dissecação dos números torna-se ainda mais interessante quando eles revelam que dos 50 filmes, 29 são algum tipo de adaptação – literária, teatral, televisiva, cinebio, etc... – e apenas oito são histórias originais escritas exclusivamente por roteiristas para o cinema.

Os números falam por si. E, como nas boas falas dramáticas, aqui há o texto e um possível subtexto.

Começando pelos filmes sem crédito de roteiristas. Ou 51 diretores brasileiros encontraram a floresta encantada das árvores que dão roteiros, ou estamos diante de duas possibilidades que revelam o quanto a entronização do diretor na função-autor está arraigada nos corações e mentes do cinema brasileiro contemporâneo. Tendo em vista que a coleta foi feita mediante preenchimento de um formulário padrão, chega-se a duas hipóteses. A primeira: diante da enormidade de diretores-roteiristas que existem no Brasil, fica implícito que os roteiros sem autores receberam a assinatura do diretor, seja ele manco ou não, tenha ele trabalhado junto a um ou mais roteirista ou não. Afinal, ele é o autor e senhor do filme. A segunda: diante da desimportância histórica da dramaturgia no cinema brasileiro, omitir o nome do profissional técnico que escreveu o roteiro seria um esquecimento justificável.

⁶⁴ Apesar de a lista apresentar 109 filmes, o título da matéria era “100 Filmes em Produção”, um compreensivo arredondamento jornalístico.

Os roteiros assinados por diretores revelam uma clara intenção de declaração autoral por parte dos realizadores. Assinando também o material escrito, ele não deixa dúvidas quanto à pessoalidade do projeto. Não é o caso de dizer que eles não tenham o direito de fazê-lo. Bons diretores que também são bons roteiristas existem na natureza, mas, não custa repetir, são de rara e preciosa ocorrência, principalmente no Brasil.

O que infelizmente essa prática ajuda a encobrir é o hábito que alguns diretores têm de se fazerem de roteiristas sem terem efetivamente escrito o roteiro. Em geral, esses diretores, ou fazem intervenções leves num roteiro já existente, ou sugerem a idéia para um roteiro no melhor estilo *isso dava um filme*, ou até sentam-se diante de um computador para tentar escrever, mas o resultado é tão caótico que, para tirar dali uma história, é preciso chamar a ajuda dos profissionais da escrita e recomeçar do zero. Parcerias e colaborações reais na escritura de um roteiro até podem existir, mas não é difícil encontrar diretores que não conseguem criar um universo narrativo apropriado para contar uma história, não a estruturam dramaticamente, não descrevem visualmente as cenas, não desenvolvem os diálogos; e, mesmo assim, se acham no direito de assinar roteiros.

Restam 22 filmes sem roteiro assinado por diretores. E é preocupante perceber que 11 deles tenham dois ou mais roteiristas. Novamente sem querer negar a parceria na escritura de um roteiro, ela é mais provável de existir concretamente em roteiros adaptados, onde já se sabe a história que se quer contar e falta descobrir o como. Porém, o que normalmente acontece, principalmente quando o número passa de dois, não são pessoas trabalhando juntas num mesmo projeto; são vários roteiristas criando roteiro, em cima de roteiro, em cima de roteiro, como as camadas de uma cebola.

Essa é uma prática bastante comum quando se trata de filmes que tem uma alta ambição comercial – a franquia *Se eu fosse você*, por exemplo, conta com um time de roteiristas. A lógica é que, quanto mais pessoas participam do processo de criação de um roteiro, mais mediano ele vai ficando e maiores vão sendo suas chances de agradar o grande público. Não tem nada a ver com a idéia de duas cabeças pensam melhor que uma, mas com o fato de se aproximar do gosto mediano. Hollywood se fez assim.

O delicado é quando isso acontece com filmes que têm claras aspirações artísticas. Nesses casos, o acúmulo de roteiristas cria verdadeiros bichos de sete cabeças – uns mais,

outros menos – que têm boas chances de se transformar num monstro nas telas de cinema. Claro que aqui também há espaço para exceções, e torcemos por elas.

O último dado é o mais preocupante. Cerca de 60% da produção cinematográfica nacional de ficção que chegará às telas nos próximos anos é, de uma forma ou outra, não original. Proporção inversamente proporcional ao que foi o mercado americano em 2009. É particularmente interessante comparar os dados brasileiros com a lista dos filmes habilitados ao Oscar entregue em 2010 – não lista a dos nomeados, mas a grande lista dos inscritos na disputa por uma nomeação. Como praticamente se inscreve quem assim o desejar, a relação engloba boa parte dos filmes exibidos no mercado americano no ano anterior, desde o filme mais pipoca hollywoodiano até o mais o mais hermético independente. E a lista inclui também alguns filmes estrangeiros, não só aqueles indicados para a disputa por seus respectivos países, mas os poucos que conseguiram penetrar no sempre xenófobo mercado exibidor americano. A lista mostra que foram 106 inscrições de adaptações, contra 153 filmes com roteiros originais. Entre os originais, 54 são filmes de roteiristas, 38 foram assinados por roteiristas mais o diretor e outros 54 foram escritos exclusivamente por seus diretores. A boa notícia é que sete tiveram direção e roteiro assinados por uma mesma dupla, no melhor estilo irmãos Coen, incluindo os próprios.

Comparando dados dos dois países, pode-se afirmar que 21% dos filmes exibidos nos Estados Unidos em 2009 foram escritos diretamente para o cinema exclusivamente por roteiristas. No Brasil, se levarmos em conta apenas os filmes que nomeiam seus roteiristas, a mesma relação, prevista para os próximos, anos cai para 16%.

O *midia crossing* sempre fez parte do cinema. No entanto, nos países de mercados culturais bem estabelecidos, como os Estados Unidos e a parte mais abastada da Europa, ele serve não apenas como fonte alimentadora de narrativa para o cinema, mas também se justifica como estratégia para atrair público. Nesses países, mais letrados e mais cultivados, um livro de prestígio pode obter também sucesso comercial. Portanto, faz sentido usar a adaptação como estratégia de marketing para filmes médios, baseado na obra de fulano e afins. Mas, nos países de mercado cultural cambaleante, como o Brasil, a adaptação só funciona para os filmes da fatia mais comercial da produção nacional. E funciona porque a fonte principal de material é a televisão, esta, sim, tem os milhões de telespectadores necessários para criar blockbusters.

O salto de qualidade do cinema argentino na última década está fortemente relacionado à originalidade das histórias narradas nas telas. E não se trata de uma originalidade mirabolante ou particularmente inventiva, mas da simplicidade de histórias realistas bem contadas, bem dirigidas e bem interpretadas. Em grande parte, são narrativas escritas e pensadas diretamente para o cinema, que dão a chance do espectador classe média, que sustenta a bilheteria do cinema pelo mundo todo, de se ver, e principalmente, se reconhecer na tela.

Tudo bem que a nova safra argentina tem muito forte a presença do diretor-roteirista. Porém, enquanto os diretores brasileiros não aprenderem a escrever e os roteiristas não dominarem as técnicas de filmar, não seria o caso de se pensar em parcerias em que cada um desempenharia o papel que mais sabe fazer e que pudessem ambos tomar decisões criativas, assumir riscos e conseqüentemente partilhar a função-autor de um filme? Por que não abrir a possibilidade para surgir irmãos Coen por adoção?

Mas para que isso possa vir a acontecer é preciso haver ajustes, tanto no modo de produção, quanto no financiamento do cinema brasileiro.

Mapa do controle criativo

Não custa nada repetir: é impossível estabelecer uma espécie de cartografia geral do controle criativo. Isso vale inclusive quando o assunto é o cinema brasileiro contemporâneo. Cada caso é um caso; cada filme é um filme. Portanto, o que está aqui é apenas um pequeno mapa indicativo generalizante de como funciona uma parte da produção cinematográfica nacional.

Modo de produção e sistema de financiamento são duas idéias, na verdade, bastante próximas e complementares. Para que não paire mais dúvidas do que as intrinsecamente presentes, uso, nesta parte do capítulo, modo de produção como forma de se fazer um filme e sistema de financiamento como forma de se conseguir o dinheiro necessário para fazê-lo.

Para começar é preciso deixar claro que existem dois modos de produção-padrão operando de maneiras diferentes no Brasil. Um que une produção e distribuição, aposta fortemente em filmes de grande potencial comercial e visa o lucro na bilheteria. Outro que

opera de forma independente, captando dinheiro para fazer filmes menores, depois estabelecendo parcerias com distribuidoras na hora se lançá-los, e que tem nenhum ou pequeno compromisso com o resultado da bilheteria.

Por mais diferentes que possam parecer as operações de um e de outro, uma coisa é certa: elas sempre dão lucro para quem produz porque, quando um filme chega à tela, ele está 100% financiado pelo dinheiro público, seja por mecanismos de renúncia fiscal, seja por incentivo direto a fundo perdido. O lucro básico do produtor também já está garantido através da taxa de agenciamento, nunca inferior a 10% calculada sobre o total do orçamento. Ou seja, quando um filme custa R\$ 2 milhões, o produtor já estará recebendo R\$ 200 mil. Se o filme der lucro na bilheteria, melhor; ganha-se mais. Se não der, só os egos saem feridos; não há prejuízo financeiro.

Produzir cinema no Brasil de 2010 é uma operação de baixíssimo ou nenhum risco. E tem sido assim desde a retomada. Aliás, foi a ausência de risco que possibilitou o surgimento do ciclo. Algumas mudanças entraram em vigor em 2009, como os fundos de investimento que prevêem o reembolso dos recursos aplicados e participação na comercialização das obras cinematográficas. Seus efeitos, no entanto, só poderão começar a ser sentidos quando os filmes por eles financiados chegarem ao mercado. Qualquer análise agora seria prematura, mas há uma forte tendência de que eles privilegiem os investimentos em filmes com alto potencial comercial. Afinal, a tendência natural de qualquer investidor é buscar a maior chance de rentabilidade com a menor perspectiva de risco.

Portanto, opto por fazer um recorte que privilegia o modo de produção independente financiada por verbas públicas, que é o que oferece condições mínimas para o roteirista poder exercer algum tipo de controle criativo sobre o filme. E, neste modo de produção, quem se arrisca de verdade é o roteirista.

Em primeiro lugar, é importante expor as razões que podem levar alguém a fazer um roteiro. Partindo do pressuposto que já domina as técnicas do produto, ele escreve porque teve uma ótima idéia para um filme, seja ela original ou adaptada. Quando age assim, ele está sozinho trabalhando por sua conta e risco. Neste caso, funciona de forma muito parecida com um autor literário, que, depois de escrever, tem que submeter seus originais à apreciação das editoras. Como no Brasil é rara a figura do agente, o roteirista começa a distribuir seu trabalho aqui e ali, entre diretores e produtores – o mais comum é

que os diretores também sejam produtores – essa lição foi bem aprendida com Truffaut – na esperança de alguém se empolgar com o projeto e querer enquadrá-lo nas leis de incentivo para que possa captar se beneficiando da renúncia fiscal.

E aqui os riscos começam a se acumular. Tanto as leis de incentivo como os editais de fomento que promovem o investimento direto exigem que a proponente, a produtora, apresente um contrato de cessão de direitos firmado com o roteirista por um prazo mínimo. Em teoria, esse instrumento deveria prever algum tipo de compensação financeira, algo como uma porcentagem mínima sobre o valor do roteiro, mas, na prática, muitos produtores, sejam eles diretores ou não, trancam o cofre e jogam a chave fora, alegando não poder correr o risco de investir dinheiro do próprio bolso sem ter a garantia de que o filme será realizado.

Restam aos roteiristas duas saídas, ambas implicando em risco.

A primeira é lançar-se na extrema loteria que são os editais de desenvolvimento de roteiro, alguns apresentando uma relação candidato por vaga superior a cem. Na teoria, esses editais deveriam financiar projetos ainda não escritos, porém não é incomum que se disfarcem de argumentos roteiros já concluídos. No entanto, se um roteirista só for escrever um roteiro original quando ganha um prêmio desse tipo, corre o sério risco de jamais passar para o papel uma única de suas idéias.

A segunda é ceder os direitos ao produtor, ou diretor-produtor, sem saber se o filme será produzido e sem receber compensação financeira. Isso implica em risco porque, o roteirista pode ficar com sua obra presa nas mãos de alguém por um longo tempo. Mas, como ensinam os mestres do otimismo capitalista, onde há um gargalo, há oportunidade. Esse risco, apesar de grande, pode ser compensado de outra maneira, tornando o roteirista um co-produtor do possível filme. Essa é uma prática que começa a ser usada no Brasil. Sua grande vantagem é garantir, por força contratual, um mínimo de controle e de compensação financeira para o criador inicial da obra. Mas, muitas vezes, é de coração partido que o produtor ou o produtor-diretor concorda em dividir o bolo com o roteirista.

Esse é normalmente o caso do roteirista que trabalha por conta própria. E aqui fica evidente o quanto é rara a figura do roteirista não diretor. Quando um escritor apresenta um projeto a um produtor sem que haja um diretor já engajado, o interlocutor pressupõe imediatamente que o roteirista será também o diretor. Muitos, seduzidos pelas possíveis

glórias dos lucros simbólicos e pelo canto da sereia dos lucros financeiros, caem na tentação de dirigir; os que resistem a ela são olhados com extrema surpresa.

Pequenas variações no processo podem ocorrer quando o roteirista trabalha em parceria com um colega de profissão (praticamente a mesma coisa, só acrescentando o plural) ou com um diretor amigo, produtor ou não (que também, provavelmente, vai tentar convencer o roteirista a trabalhar de graça numa idéia dele, diretor).

O processo pode ocorrer na via inversa. Um produtor ou um produtor-diretor pode chamar o roteirista para trabalhar num filme. Nesse caso, há mais chance de compensação financeira prévia, mas não garantia, principalmente se o projeto ainda for embrionário e não tiver verba captada. Seja como for, o roteirista estará correndo grandes riscos, porque, mesmo no caso de receber pelo trabalho realizado, ele pode muito bem não reconhecer no filme pronto nada daquilo que escreveu no filme de papel.

Fazer cinema é algo tão complicado que o risco de tudo dar errado é sempre infinitamente maior que a chance de alguma coisa dar certo, especialmente no Brasil. Para cada projeto que chega a ser exibido na tela, existem centenas que jamais verão o escuro de uma sala de exibição. Mas, vamos supor que, graças a uma conjunção astral perfeita, consiga-se captar o dinheiro necessário para fazer o filme. É nessa hora que todos querem que o roteirista, cuja predisposição para o risco foi fundamental para que se chegasse até ali, desapareça no mundo. E só reapareça na pré-estréia, brincando de feliz quando alguém elogiar o diretor pelo trabalho autoral que ele (o diretor) e não o roteirista fez.

Não é tarefa fácil persuadir um diretor brasileiro, herdeiro do trono de Glauber Rocha, a compartilhar o controle criativo, ainda que minimamente, como o roteirista, mas é possível, seja com muito jeito ou por força de contrato. No entanto, o diretor, normalmente tão zeloso de sua centralidade autoral, tem, cada vez mais, aberto mão de ensaiar com os atores – o que é uma das tarefas mais importantes da *mis-en-scène* – delegando-a preparadores de elenco. A coisa começou a tomar forma quando uma onda neo-neo-realista lotou os sets de filmagem de não atores e foi crescendo até abarcar os atores-atores, mesmo os bons, experientes, inteligentes e responsáveis. É difícil saber como a maioria dos profissionais se sente em relação há isso, mas dá para dizer que pelo menos alguns se ressentem de não poder estabelecer com o diretor uma relação de confiança e troca criativa.

Na verdade, não é só o modo de produção independente brasileiro, muito calcado em princípios e fórmulas francesas, que tende a escantear o roteirista que não quer ser diretor nem produtor. O próprio sistema de financiamento brasileiro contribui para isso. Analisando com alguma atenção os editais de fomento, percebe-se que até eles foram desenhados pensando, não num roteirista criador independente, mas privilegiando o produtor-diretor-roteirista.

De que outra maneira encarar os editais de desenvolvimento de roteiro? Salvo exceções, eles criam cotas para roteiristas estreantes – o de 2010 até foi desmembrado em dois – e é ótimo que assim façam, caso contrário seria muito pouco provável que alguém colocasse dinheiro nas mãos de quem ainda não comprovou sequer capacidade de chegar ao fim de um trabalho. No entanto, como explicar que eles dão o dinheiro, mas não criam nenhum tipo de mecanismo que ajude o roteiro, depois de pronto, a encontrar quem o produza ou o dirija? De que adianta investir num argumento e não dar continuidade no processo para que ele tenha a mínima chance de se tornar filme? Ou isso é um erro de concepção, ou os editais estão certos de que os roteiristas serão também os diretores e/ou produtores dos projetos. Mas e se um oficial da PM, ex-capitão do Bope, sem nenhum contato no meio audiovisual, for premiado no edital? Como ele fará para que o roteiro financiado chegue até um produtor e um distribuidor? E se for um professor universitário? E se for essa espécie em extinção chamada dona-de-casa?

Dar dinheiro é justo e é preciso, mas não seria melhor fazer constar do prêmio um *pitching* dos vencedores com diretores e produtores? Aí, sim, o roteirista estreante, que não tem por meta ser um diretor-produtor poderia dar continuidade a seu trabalho, negociando-o no mercado. Mas esse mecanismo inexistente. Em função disso, menos de 10% dos argumentos premiados nos concursos tornam-se efetivamente filmes; todos eles, coincidentemente, assinados por um roteirista-diretor.

Outro exemplo explícito de que talvez os fomentadores do cinema nacional partam do princípio que não há sequer a possibilidade de o roteirista ser um dos autores de um filme encontra-se nos editais de Baixo Orçamento do MinC. Recentemente, eles passaram a incluir uma etapa final de seleção que consiste num *pitching* feito diretamente à comissão julgadora. A relação nesta fase tem sido de dois candidatos por vaga. Se cinco projetos serão premiados, representantes de dez deles são convidados a Brasília para a defesa oral

dos projetos. Apesar de o roteiro ser a peça mais importante da seleção, o roteirista não é considerado qualificado para fazê-la. Pelas regras do edital, um projeto só pode ser legitimamente representado por seu produtor ou diretor.

Questões como essas podem parecer tão pequenas que se importar com elas passa uma idéia de mesquinhez, mas é na pequenês dos gestos naturalizados e interiorizados que costumam gritar os pré-conceitos. É por intermédio deles que se percebe o quanto a situação pode ser *preta* – e esse foi só um recurso de linguagem para dar forma ao conteúdo, que fique bem *claro*; e lá se foi outro – para os roteiristas.

Do jeito que se faz cinema no Brasil, não é de se surpreender não haver bons roteiros. Por trás de um filme de papel existe o mala do roteirista. É preciso comprar o pacote completo. Esse é o preço; e não sai caro. Caso contrário, é melhor perseguir a lenda da floresta encantada das árvores que dão histórias plenas de dramaturgia, porque nenhum roteirista, em sã consciência, vai querer arriscar tanto em troca do tão pouco, em termos de lucros simbólicos e econômicos, que atualmente lhe é oferecido.

No fim das contas, tirando uma meia dúzia de afortunados, pouquíssimos profissionais do audiovisual podem dizer que vivem exclusivamente de fazer cinema no Brasil. O resto sonha e brinca, na esperança de um dia a coisa se tornar real, como tão bem ilustrou o inglês Nick Hornby, um elogiado autor de literatura contemporânea e roteirista indicado ao Oscar, que prova que contar uma boa história independe do meio na qual ela se inscreve e se escreve.

“No estranho mundo do cinema independente, todos – diretor, roteirista, elenco, produtores – agem como se o filme fosse ser realizado, mesmo que ainda não exista dinheiro para tal. Se isso não é um faz de conta (...) então é um método particularmente engajado de atuação: estávamos habitando os corpos de cineastas independentes, pensando seus pensamentos em todos os momentos na esperança de convencer alguém que éramos isso mesmo. E alguém acabou acreditando em nós. (...) Assim, de repente nós nos vimos todos sentados em torno de uma mesa, lendo o roteiro em voz alta para ver como soava”.⁶⁵

O cinema brasileiro também é feito desses delírios coletivos. Se todos brincam de fazer cinema, nada mais justo que todos possam concretamente fazê-lo no caso extremamente raro de a realidade oferecer uma chance ao sonho.

⁶⁵ Hornby. *Educação, o roteiro*.

CONCLUSÃO

E a luz se acende.

O espectador, aquele mesmo abandonado a sua própria sorte desde a introdução, comprime os olhos para ajustar a visão, que, depois de tanto tempo no escuro da sala de exibição, resiste ao ambiente iluminado. Se gostou do filme, jamais teremos essa informação; mas uma coisa é certa: para ele, saber quem inventou a roda não tem importância nenhuma; o que realmente lhe toca saber é que a roda roda.

Adoro finais abertos.

Principalmente porque eles nunca terminam a história, que assim pode continuar vivendo na imaginação do espectador. É um fim que é um recomeço e permite que a ficção se desdobre sobre as infinitas possibilidades que a imaginação humana é capaz e vislumbrar, gerando novas narrativas.

Mas esta não é uma ficção; é uma tese, e, apesar de sonhar que ela possa se desdobrar em outras narrativas nas mãos de mais competentes narradores, é desejável que não deixe fios soltos; pelo menos, não muitos. Para tentar fazer um arremate, transformei a conclusão numa espécie de pequeno questionário, com perguntas para as quais eu creio ter, não *a*, mas *uma* resposta possível.

O que leva um ser humano a querer escrever um filme de papel quando podia muito bem pegar sua brilhante idéia e transformá-la num livro, por exemplo, uma mídia que, principalmente no Brasil, permite a quem escreve um controle criativo quase total? Para que escrever um roteiro, afinal?

Quem decide contar uma história na forma de roteiro, não quer fazer um livro; quer fazer um filme. E é esse desejo que leva um contador de histórias a trocar a imensa liberdade formal oferecida por um romance pela impessoalidade das regras de escritura e a tirania das normas de formatação de um roteiro, que são mais insuportáveis do que as definidas pela ABNT para a apresentação de trabalhos acadêmicos. Um escritor de literatura pode ser admirado pela carpintaria das frases – dialogadas ou não – e pela arquitetura da estrutura narrativa. A arquitetura talvez seja a capacidade mais demandada de um roteirista, mas a carpintaria está na imagem que cria. A unidade de trabalho de um

escritor de cinema não é a palavra; é a imagem e o som, não sendo a palavra escrita nada mais que a ferramenta que permite sua visualização ou audição, pelos leitores privilegiados aos quais o filme de papel se destina. O roteirista pode até ter a habilidade dos escritores literários, mas ele não é um romancista; é um cineasta. De papel, mas nem por isso menos cineasta. E, como os cineastas, ele sofre de cinefilia em estágio terminal.

Apesar da falta de prestígio, da invisibilidade e do risco de ter uma morte ainda mais melancólica do que a Cyrano de Bergerac – ao menos ele foi reautorado em seu leito de morte – vale a pena ser um cineasta de papel. Sei que conclusões não deveriam conter citações. Portanto, peço que o restante desse parágrafo – da próxima à última frase – seja lido como um plágio confesso de um texto de Nick Hornby. Eu passo grande parte do meu dia trabalhando sozinha, mas não sou de índole pouco sociável. A vida dos romancistas é desprovida de reuniões, mas pessoas com empregos normais podem ir a reuniões toda hora. Eu suspeito que parte do apelo do cinema, para mim, está não apenas na oportunidade de troca que ele possibilita, mas também na ilusão de um trabalho real, com colegas, encontros, xícaras de café com pires e biscoitos que não são comprados por mim mesma. E há ainda uma outra grande atração: se a coisa realmente sair, é divertida, viva, glamourosa e excitante, de forma que os pobres livros velhos nunca podem ser, por mais que tentem. Há ainda a possibilidade de fazer amizade com diversas pessoas do elenco, que, por definição, têm aparência melhor do que o restante de nós... O que é a literatura comparada a isso?

Para quem tem o gosto por contar histórias, gosta de cinema, tem facilidade de visualização e um mínimo de intimidade com a forma escrita de um idioma, escrever um roteiro é algo muito divertido, sem contar que, em geral, é um trabalho mais bem pago do que escrever um livro. Tudo é uma questão de proporcionalidade das mídias. O investimento na publicação de um livro é calculado na casa de poucos milhares. O custo de um filme é calculado na casa dos milhões. A proporcionalidade se mantém na possibilidade de lucro futuro. Portanto, se nenhuma razão mais nobre for capaz de convencer um criador narrativo a trocar o livro pelo roteiro, a recompensa financeira pode pesar na decisão. Sem contar que o roteiro não exclui a possibilidade de existência de um livro. Só que, para isso, é preciso ter um mínimo de habilidade literária.

Por que é tão importante para um roteirista se considerado e reconhecido como autor de um filme, ou um cineasta de papel? Não está de bom tamanho ouvir que um roteiro é sensacional, maravilhoso ou qualquer outro adjetivo elogioso?

Existe um grande paradoxo do autor. Apelo a um exemplo literário para tentar defini-lo. Flaubert dizia empreender todos os esforços para desaparecer da sua obra, para não interferir de forma alguma com a leitura. É como se tentasse dizer: *esqueçam que alguém escreveu isso; pensem apenas no que estão lendo*. No entanto, ao responder judicialmente pela obra, afirmou: *Madame Bovary, c'est moi*. O caso de Flaubert mostra que mesmo um dos pais do realismo, que surgiu na literatura contrapondo-se ao romantismo, mantém uma visão romântica do autor. De todos os meios de expressão artística contemporâneos, o cinema talvez ofereça o terreno mais propício para o realismo. Salvo exceções, como as exemplificadas na análise de Arriaga e Kaufman, os filmes fazem de tudo para fingir que existem na natureza, que tudo o que se vê na tela está acontecendo em algum lugar, com um grupo determinado de pessoas. O objetivo do autor de cinema é desaparecer na obra: *finjam que isso tudo é verdade*, ele diz, desde que esse apagamento dure apenas o tempo da projeção. Porém, no instante mesmo em que a luz se acende, ele se delata: *esse é o meu filme*. O realismo pertence à criatura, mas a visão romântica do autor é própria do criador, seja ele escritor ou roteirista.

Feito esse enorme preâmbulo...

Como faz cinema, e não literatura, a única possibilidade de um roteirista recolher lucros simbólicos de sua criação, para fora da equipe de filmagem e de sua rede de família e fiéis amigos, é quando lhe elogiam pelo filme. Elogiar um roteiro é equivalente a elogiar uma criação literária. E se tem uma coisa que nenhum roteiro tem, mesmo o mais maravilhoso nunca antes visto na história desse país ou do mundo, é qualidade literária. E o que um roteirista faz quando não tem o seu trabalho totalmente desautorado é co-criar um filme, mesmo o pior deles, tanto o roteirista quanto o filme. E nesse ponto, autores cinematográficos são como os literários. Estatutariamente falando, Cláudia Mattos e José Saramago são iguais, ambos escrevem e publicam livros, mesmo que o pior de Saramago seja imensamente superior ao melhor de Cláudia. No entanto, quando eu digo que eu sou Cláudia Mattos e eu sou uma autora de cinema, estou reivindicando os lucros simbólicos da condição de autor, sob todos os riscos, inclusive o de ser reconhecida pela minha

mediocridade artística. Se houver elogios, ótimo, mesmo que eles estejam única e exclusivamente implícitos no fato de um filme chegar a ser projetado numa sala de projeção. O verdadeiro lucro simbólico da autoria está em reconhecer alguém como um ser capaz de um ato criador, mesmo que a criatura seja uma aberração. No cinema, como em toda a produção artística, os lucros simbólicos estão estreitamente ligados aos lucros econômicos. E, para ter participação no segundo, é preciso garantir a posição no primeiro.

De que adianta para o espectador saber quem é o autor de um filme, se, quando entra no cinema, a maioria das pessoas só quer saber se o filme é bom?

Recupero aqui a imagem do diretor-roteirista manco, deficiente numa das duas funções. Ele manca da perna esquerda porque, desde que o estabelecimento do cinema como forma de arte entronizou o diretor como soberano da função-autor, muitos roteiristas foram compelidos a dirigir seus filmes de papel para não serem desautorados ou, ao menos, para minimizar os efeitos da desautoração. Mas não sabe agregar valor estético às imagens que imaginou. Ele manca da perna direita porque sabe que sua entronização se deu a partir da deposição do roteirista e, para se legitimar como soberano e não ser ameaçado por um contragolpe, o diretor se sentiu incentivado a contar as histórias do seu jeito. Mas ele tem problemas ao preencher seu universo estético com dramaturgia. O problema é que tanto um quanto outro são impostores. E o resultado da impostura imprime na tela, para usar um vocabulário típico do meio, e resulta num filme de qualidade questionável. São como atores mal escalados. Para ser bom, um filme depende da combinação de uma infinidade de fatores mensuráveis e imensuráveis, inclusive o acaso. Fatores que estão ligados à produção e outros tantos que lhe são totalmente alheios. Por mais que seja perseguido em todas as etapas de realização, um filme bom é só uma intenção. No entanto, embora não garanta nada, ajuda muito se cercar de pessoas vocacionadas para as funções que desempenham. Encerrar a disputa pela função-autor dando ganho de causa para os dois lados é uma forma de incentivar o fim dessa impostura. E, embora não seja garantia de nada, a parceria de um bom roteirista com um bom diretor aumenta a possibilidade de um bom filme, como demonstram as obras de diretores-roteiristas não mancos. Ainda que pouco lhe importe saber quem inventou a roda, o espectador quer sempre ver a roda rodar.

Tudo bem que nada é garantia de nada, mas quem sai lucrando com toda essa história do roteirista-autor, além do próprio roteirista?

Dizem os especialistas que artistas desprovidos de pendor exibicionista nunca existiram. Há outra corrente, no entanto, que afirma que eles existiram, sim, mas foram extintos. Haveria até registros sobre o provável último espécime. Ele seria um pintor, segundo relatos, o mais talentoso artista plástico que já existiu. Porém tinha uma peculiaridade: jamais permitiu que quaisquer outros olhos, além dos seus próprios, mirassem as telas que pintava. No dia em que se descobriu cego e, portanto, incapaz de admirar a própria criação, botou fogo no atelier e se deixou se consumir até os ossos junto com todas as criaturas que criou. De minha parte, fecho com os dois grupos, que, no fundo, estão afirmando a mesma essência. O resultado da criação, incluindo aí o mais canhestro, só faz sentido se for oferecido à apreciação, ainda que seja exclusivamente a do arrogante criador incendiário. Isso vale para uma tese; isso vale para um filme. Há no gesto de se oferecer aos olhos públicos riscos variados, mas há acima de tudo o risco do ridículo. Este, talvez, seja muito mais coercivo do que qualquer punição imaginada por Foucault. Não há como negar que a idéia mesma de que possa haver uma política do autor-roteirista não seja perpassada pelo elemento vaidade. Mas ela não lhe é central.

Mais uma vez o argumento é semelhante ao empregado por esse marqueteiro genial chamado François Truffaut, que defendeu que a tomada de poder por parte dos diretores fosse feita para o bem do cinema. E não há dúvidas de que, por mais dolorosas que as conseqüências tenham sido para os roteiristas, a concretização da política dos autores contribuiu enormemente para a evolução do cinema. Ainda que não tivesse servido a mais nada, foi fundamental para naturalizar a idéia do meio como expressão artística. De modo análogo, a política do autor-roteirista tem a potencialidade concreta de trazer lucros simbólicos que podem ser transformados em lucros econômicos. Apesar de acreditar em seu caráter global, me restrinjo a possíveis efeitos terapêuticos no cinema brasileiro, esse mesmo que identifica o roteiro como seu ponto mais vulnerável.

Tirando as decisões impulsivas tomadas ao longo da vida – levando-se em consideração a volatilidade da natureza humana, elas tendem a ser inúmeras – alguém só se dispõe a correr riscos, ou quando esta é uma saída possível diante de um impasse, ou quando existe a tentação de um pote de ouro no fim no arco-íris. Pois bem, quando se leva

em consideração que o destino de metade dos filmes brasileiros que estrearam em 2009 foi ser visto nas salas de cinema por um público médio que não chega a três mil espectadores, fica óbvio que a reautoração do roteirista corresponde muito menos a uma perspectiva de recompensa pessoal no curto prazo do que a uma estratégia ousada que tem chances de render frutos orgânicos, plenos de polpa e sementes, para o cinema como um todo.

Reautorar o roteirista é, antes de mais nada, um gesto que o convida tomar o gosto pelo jogo do cinema. Por mais arrogante que seja seu discurso, por mais cheio de si que seja em suas atitudes, o autor do filme de papel é tão sensível ao reconhecimento de sua individualidade quanto qualquer cãozinho vira-latas. Ao menor dos gestos de carinho, ele lambe a mão que o afaga e abana o rabo de felicidade. Reautorar o roteirista é reconhecer sua potência criadora de filmes. Poucas, pouquíssimas coisas falam mais diretamente à vontade de quem se deseja criador do que isso. Na pior das hipóteses, reconhecer o seu devido espaço na função-autor implica em encher o mar de peixes. Como todo pescador sabe, é muito difícil pescar num mar que não está para peixe. Apesar de as insanas proporções de candidatos por vaga dos concursos de desenvolvimento de roteiro sugerirem uma superpopulação marítima, hoje, o mar do cinema brasileiro não está para peixe porque é difícil prospectar um badejo, um robalo, um linguado, um namorado que seja. Não é de todo loucura imaginar que a reautoração do roteirista possa ser a isca perfeita para fregar peixes de carne nobre. Afinal, se o peixe morre pela boca, o roteirista que se quer autor é capaz de se arriscar loucamente apenas pelos lucros simbólicos da autoria. Reconhecer o roteirista é correr o risco de ter mais gente com vocação dramaturgica escrevendo para cinema sem se sentir compelida a dirigir um filme.

A estratégia da política do roteirista-autor é baseada na idéia da participação em todo processo criativo de um filme. À primeira vista, isso pode parecer uma reivindicação que só diz respeito ao controle criativo, mas ela implica em algo muito mais importante: aprendizagem. Assim como não existe a floresta encantada das árvores que dão roteiros, não existe o pozinho do pirlimpimpim que faça um roteirista dedicado se transformar num roteirista brilhante da noite para o dia. Com exceção, talvez, de gênios, um bom artista se faz muito menos por talento do que por vocação, é este o elemento que o faz perseverar diante do confronto com a própria mediocridade e se esforçar para deixar de ser medíocre. Quantos atores ofereceram atuações constrangedoras em suas estréias teatrais e hoje

realizam trabalhos brilhantes. Livros, manuais e oficinas de criação têm lá o seu valor, mas, como o roteirista é um cineasta de papel, é no fazer cinema que ele mais aprende. Jean-Claude Carrière diz que começou a aprender a escrever roteiros freqüentando as salas de montagem, ainda nos tempos da boa e velha moviola, que finalizavam os filmes de Jacques Tati. As reuniões de análise técnica, o set de filmagem, as ilhas de edição ensinam mais ao roteirista sobre o ofício de escrever filmes de papel do que toda a sabedoria recolhida em livros, manuais e oficinas. Se todo esse aprendizado não resultar num próximo roteiro melhor, então, esse roteirista sofre de algum tipo grave de deficiência de aprendizagem. E ainda assim ele terá aprendido uma bela lição: ser diretor de cinema é uma tarefa duríssima, que só deve ser encarada no grito da vocação; não no sedutor piscar de olhos da oportunidade. Requerer a parceria com o roteirista durante todo o processo criativo de um filme é correr o risco de incentivar a escritura de roteiros menos imperfeitos.

Há ainda um risco final: o de incentivar o roteirista a ousar. E não digo ousar num sentido vanguardista iconoclasta, mas como sendo o gesto audaz de deixar de ser um técnico, para se expor como um contador de histórias sensível, pleno, cheio de experiências e vivências que podem render preciosos pequenos resultados cinematográficos.

Parafraseando o grande Truffaut, *é conveniente, creio eu, deixar claro que os roteiristas são e desejam ser responsáveis pelos filmes ilustrados com seus roteiros e diálogos*. No dia em que o cinema brasileiro compreender – e colocar em prática – que a dramaturgia é a melhor parceira da estética e que, sem uma dramaturgia consistente, um filme de ficção não passa de intenção nunca plenamente realizada; estará correndo o sério risco de presentear o espectador com filmes mais interessantes na tela. Tudo é uma questão de se arriscar.

Essa tese deveria terminar no parágrafo anterior, mas, como todo roteirista, não resisto a uma *coda*, aquela ceninha final que parece perfeita no filme de papel e que, acertadamente, acaba perdida na ilha de edição.

Se autorar é assumir riscos, eu definitivamente sou a autora dessa tese, mas não é só minha a tese. É a de muitos roteiristas que, ainda que apenas parcialmente concordando com o que está escrito, reivindicam para si a autoria dos filmes que escrevem. Se a

expressão uma tese de apareceu aqui ou ali é porque individualmente assumi os riscos punitivos que dela decorrem. E não são poucos.

No entanto, ofereço co-autoria e me proponho desde já a trabalhar num novo tratamento revisto, atualizado e contemporizado da tese a qualquer diretor não roteirista que se convença do quanto é.... hum, digamos, talvez.. feio deixar que seu nome venha a seguir da expressão *um filme de*; que perceba que a primeira pessoa do plural é a de mais fácil conjugação – termina sempre por *mos* – e que reconheça na expressão *o nosso filme*, ou talvez apenas no título do trabalho realizado, uma sonoridade mais agradável que tem *o meu filme*. Se a força do hábito ainda for superior a da razão, não custará nada ao diretor brincar de um jogo tão útil aos atores quanto aos autores; uma bobagem como se imaginar um Joel ou um Ethan Coen, qualquer um dos dois; tanto faz.

Mantenho a oferta para os jornalistas, críticos e estudiosos de cinema que abolirem o uso indiscriminado do crédito possessório, e só o empregarem nos raros casos em que ele realmente for devido.

Alguém se arrisca?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. São Paulo, Boitempo, 2007.
- ALMODOVAR, Pedro. *Carne Tremula – el guión*. Barcelona, Plaza & Janés Editores, 1995.
- ARISTÓTELES, *Arte retórica e arte poética*. Rio de Janeiro, Ediouro, 1992.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. São Paulo, Papirus, 2002.
- BARTHES, Roland. *Image-Music-Text*. New York. Hills and Wang, 1977.
- _____. *Mitologias*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1993.
- BAZIN, André. *O cinema*. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- BEARD, Mary e HENDERSON, John. *Antigüidade clássica – uma brevíssima introdução*. São Paulo, Jorge Zahar, 1995.
- BEHLMER, Rudy (org.). *Memo fom David O. Selznick*. New York, The Modern Lirary, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa, Relógio D´Água, 1992.
- _____. *Walter Benjamim – Sociologia*. Editora Ática, São Paulo, 1991.
- BERGMAN, Ingmar. *Cris et chuchotements*. Paris, Folio, 1994.
- _____. *Sonate d'automne*. Paris, Galimard, 1978.
- BOORSTIN, Daniel. *Image- a guide to pseudo-events in Amirica*. New York, Vintage Books, 1992.
- BOOTH, Wayne. *The rhetoric of fiction*. Chicago, University of Chicago Press, 1961.
- BOOZER, Jack (Org.). *Authorship in film adaptation*. Houston. University of Texas Press, 2008.
- BORGES, Jorge Luís. *Obras Completas I*. São Paulo. Editora Globo, 1998.
- BOUNOURS, Gaston. *Alain Resnais*. Paris, Seghers, 1974

- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- BUÑUEL, Luis. *O meu último suspiro*. Lisboa, Distri Editorial, s/d.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo, Cultix/Pensamento, s/d.
- CARDULLO, Bert (Org.). *Playing to the camera*. Michigan, Yale University, 1998.
- CARRIERE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do cinema*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004.
- _____. *Raconter une histoire*. Paris. Temis, 1993.
- _____. E BONITZER, Pascal. *Exercice du scénario*. Paris, Femis, 1990.
- CAUGHIE, John (Org.). *Theories of Authorship*. London, Routledge, 2001.
- CHAPLIN, Charles. *Histoire de ma vie*. Paris, Robert Lafont, 1993.
- CHARDERE, Bernard e BERGE, Guy. *Les Lumières*. Lausanne, Payot, 1985.
- CHAREY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro*. São Paulo, Unesp, 1998.
- CHEKHOV, Michael. *Être acteur*. Paris, Pygmalion, 1980.
- CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- CORLISS, Richard. *Talking picture – screenwriter in the american cinema*. Halmondsworth, Penguin, 1975.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo, Perspectiva, 2005.
- EGRI, Lajos. *The art of dramatic writing*. New York, Simon & Schuster, 1960.
- FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris. Folio, 1993.
- FILME B. *As regras do jogo*. Rio de Janeiro, setembro de 2009.
- FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos vol. III*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2001.
- GRANT, Barry Keith (org.). *Auteurs and Authorship*. Oxford, Blackwell Publishing, 2008.
- GRODAL, Torbech K. (Org.). *Visual Authorship – Creativity and Intentionality in Media*. Copenhagen. University of Copenhagen, 2004.

- HARDYSIDE, Fiona, *The auteur as imposteur*. Manchester, Manchester University Press, 2004.
- HARMETZ, Aljean. *The making of Casablanca – Bogart, Bergman and the WWII*. New York, Hyperion, 2002.
- HELLMAN, Lilian. *Six plays by*. New York Vintage Books, 1979.
- HETCH, Ben. *Elegy for Wonderland*, Esquire Magazine, March 1959.
- HORACIO. *Arte poética*. São Paulo, Musa Editora, 1994.
- HORNBY, Nick. *Educação, o roteiro*. Rio de Janeiro, Rocco, 2010.
- IGRAM, Robert e DUNCAN, Paul. *François Truffaut – filmografia Completa*. Köln, Taschen, 2004.
- JAGUARIBE, Beatriz. *O choque do real – estética, mídia e cultura*. Rio de Janeiro, Rocco, 2007.
- KAEL, Pauline. *Criando Kane e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Record, 2000.
- KANIN, Garson. *Moviola*. Rio de Janeiro, Record, 1979.
- _____. *O crepúsculo dos deuses*. Rio de Janeiro, Novo Tempo, 1974.
- KIESLOWSKY, K. e PISIEWICZ, K. *Decalogo*. Torino. Einaudi. 1994.
- _____. *Trois couleurs, scénars*. Paris, Arte Éditions, 1997.
- KOMINA, Pascal. *Film Copyright in the E. U.*. Cambridge. Cambridge University Press, 2002.
- LESKY, Alnin, *A tragédia grega*. São Paulo, Perspectiva, 2000.
- LE BERRE, Carole. *François Truffaut*. Paris, Cahiers du Cinéma, 1993.
- MCKEE, Robert. *Story*. New York, Regan Books, 1997.
- MORIN, Edgard. *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris. Les Editions de Minuit, 1985.
- _____. *Les stars*. Paris, Seuil, 1972.
- NOGUEIRA, Lisandro. *O autor na televisão*. São Paulo, UFG/Edusp, 2002.
- PARENTE-ALTIER, Dominique. *Approche du scénario*. Paris, Nathan, 1997.

- PASCAL, Michel. *Cannes, cris e chuchotements*. Paris, Nil Editions, 1997.
- PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de autor*. São Paulo, Peixoto Neto, 2004.
- BOUNOURS, Gaston. *Alain Resnais*. Paris, Seghers, 1974.
- RODRIGUES, Nelson. *Teatro completo – peças sociológicas – volume I*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2004
- ROSSELINI, Roberto. *Fragmentos de uma autobiografia*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.
- _____. *Il mio método*. Veneza, Marsílio, 1987.
- ROUBINE, Jean-Jacques (Org.). *A linguagem da encenação teatral*. São Paulo, Jorge Zahar, 1998.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *A arte de escrever*. Porto Alegre, L&PM, 2006.
- SCHATZ, Thomas. *O gênio do sistema – a era dos estúdios em Hollywood*. São Paulo. Companhia das Letras, 1991.
- SCOTT, Kevin Conroy. *Lições de Roteiristas*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2008.
- STANISLAVSKI, Constantin. *La formation de l'acteur*. Paris,, Payot, 1998.
- STOK, Danusia. *Kieslowski on Kieslowski*. London. Farber and Farber, 1995.
- TASSONI, Aldo. *Que reste-t-il de la Nouvelle Vague*. Paris, Stock, 2003.
- TAYLOR, John Russell. *Strangers in Paradise*. New York, Holt Hinehart Winston, 1980.
- TOROK, Lean Paul. *Le scénario*. Paris, Henri Veyrier, 1998.
- TRUFFAUT, François. *Le plaisir des yeux*. Paris, Flamarion, 1987.
- _____. *O cinema segundo François Truffaut*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
- _____. *Hitchcock/Truffaut*. New York, Simon and Schulter, 1984.
- _____. *La nuit americaine*. Paris, Cahiers du Cinéma, 2000
- TÉLÉRAMA/HORS SÉRIE. *La pasión Kieslowski*. Paris, setembro 1993.
- TODOROV, Tzvetan. *Poética da Prosa*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.

VANOYE, Francis. *Scénarios modèles, modèles de scénarios*. Paris, Editions Nathan, 1991.

VIDAL, Gore. *Screening History*. Harvard University Press, 1992.

VOGLER, Christopher. *The writer's journey*. Studio City, Michael Wise Productions, 1998.

WEXMAN, Virgini Eright (org.). *Film and Authorship*. New Jersey, Rutgers University Press, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-Chave*. São Paulo, Boitempo, 2007.

Principais sites consultados

Academy of Motion Pictures Arts na Science (www.oscar.org)

Federation Européenne des Scénaristes (www.scenaristes.org)

Directors Guild of America (www.dga.org)

Writers Guild of America (www.wga.org)

Agência Nacional de Cinema (www.ancine.gov.br)