Os problemas do roteiro cinematográfico

João Carlos Rodrigues

"O processo de transição é sempre malfeito, defeituosa a tradução de palavras em imagens."
(Benedito J. Duarte, Anhembi,
São Paulo, set. 1951, crítica do filme Angela *)*

"É preciso que se compreenda definitivamente a impossibilidade de qualquer progresso real de nosso cinema antes de tirarmos o diálogo escrito e a fala dramática do nível inqualificável em que permanecem."
(Paulo Emilio Salles Gomes;
Perplexidades Brasileiras, *1959)*

A indústria cinematográfica, tal como existe hoje nos grandes países produtores (Estados Unidos, Índia, Japão, Itália, URSS, Hong Kong) apóia-se em três sustentáculos principais: bom nível artesanal, *star system,* roteiro cinematográfico. É a partir deste último que se estabelece toda infra-estrutura industrial, mesmo nos casos em que o roteiro é encomendado para veicular este ou aquele astro ou estrela.

O cinema brasileiro, embora eventualmente alcance sucessos artísticos, vem tentando há décadas firmar-se como indústria autofinanciável, em vão. Não é de estranhar, portanto, o pouco caso dado pelo meio cinematográfico a esta etapa indispensável da elaboração de um filme. Isto se deve, em parte, ao grande afluxo de aventureiros de todas as origens que habitam as galerias da nossa cinematografia - e também em parte à percentagem (mais numerosa do que seria de esperar num país como o nosso) de cineastas / autores / roteiristas, nos quais se torna difícil, senão impossível, separar as fases criativas do roteiro e da direção. Mário Peixoto, José Medina, Adhemar Gonzaga, Humberto Mauro, Lima Barreto, Alex Vianny, Nelson Pereira dos Santos, Walter Hugo Khoury, Glauber Rocha, Ozualdo Candeias, Joaquim Pedro, Cacá Diegues, Arnaldo Jabor, Júlio Bressane - os principais diretores - são também os roteiristas de seus filmes mais importantes.

O que é realmente um roteiro cinematográfico? Na verdade, a etapa final de um processo de trabalho em várias fases. Segundo Georges Sadoul (*Le Cinéma: son Art, sa Technique, son Économie*-1948) estas seriam: uma sinopse de 20 páginas; um argumento de mais ou menos 50 páginas; um primeiro tratamento do roteiro já com planificação e diálogos; e, finalmente, um roteiro técnico de cerca de 300 páginas, totalmente decupado. Alberto Cavalcanti (*Filme e Realidade*, Artenova / Embrafilme, Rio de Janeiro, 1976) diz que o roteiro técnico "é constituído por 120 páginas e uma média de 500 tomadas (...). Cada página tem três colunas: a primeira tendo o número da tomada e sua caracterização sob o ponto de vista da câmera; a do centro contendo a descrição do elemento dramático visual; e a terceira com as indicações sonoras, musicais e com o diálogo integral". Em suma, contendo a descrição "cena por cena, enquadramento por enquadramento, das ações, dos diálogos, a indicação dos ruídos e do acompanhamento musical". (Umberto Barbaro, *Elementos de Estética Cinematográfica,* Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1965).

Este roteiro técnico como rigidamente o define Cavalcanti é pouco utilizado hoje em dia, salvo em grandes produções. Prevalece (entre nós especialmente) o que Sadoul definiu como primeiro tratamento: com planificação e diálogo, mas sem as três colunas nem numeração de planos, apenas das seqüências. No mesmo livro, Cavalcanti o chamou de "último tratamento do argumento" e o define como tendo 80 páginas. Outro teórico ilustre, Carlos Ortiz (*O Argumento Cinematográfico e sua Técnica,* Agência Editora iris, São Paulo, 1954) também prefere o termo "argumento" a "roteiro" e enumera os seus requisitos: "atualidade - dramaticidade - unidade - organicidade - visualidade - verossimilhança - brevidade - ritmo". Esta terminologia ambígua vai refletir-se nocivamente nas leis que regulamentam a profissão, como veremos adiante.

Feito para ser visto e ouvido, e não lido, possuiriam os roteiros cinematográficos algum valor literário em si mesmos? Alguns seguramente sim, chegando a arrebatar o leitor num mundo de sugestões visuais e sonoras. Aqui mesmo temos exemplos famosos. Referindo-se ao roteiro de Lima Barreto, *O Sertanejo,* Paulo Emílio Salles Gomes ("O Ópio do Povo" in Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo,* 1 jun. 1957) escreveu: "lembro de uma seqüência de casamento que, por absurdo que seja, visto o filme ainda não existir, de certa forma entrou para minha antologia pessoal dos mais altos instantes da arte cinematográfica (...). Mais de um ano depois, perguntando-me um jornalista qual era o melhor filme brasileiro, respondi: será *O Sertanejo*". Em agosto de 1980, respondendo a uma enquete da Revista de Cultura Vozes sobre os melhores fil-

mes brasileiros de todos os tempos, o cineasta Arnaldo Jabor incluiu na sua relação *A Alma Segundo Salustre,* de Mário Peixoto, roteiro que também até hoje não foi filmado.

A possibilidade do valor literário dos roteiros de cinema nos remete de imediato a escritores de renome que tenham trabalhado como argumentistas, roteiristas e/ou dialoguistas. Até que ponto seu estilo transparece na obra de outros (os cineastas) é um assunto a ser pesquisado. A lista é grande. Henrique Pongetti (argumento de *Favela dos Meus Amores*-1934 e *Cidade Mulher*-1934 de Humberto Mauro); Lúcio Cardoso (argumento de *Almas Adversas*-1949 de Leo Marten e *Porto das Caixas*-1962 de Paulo Cesar Saraceni, além de roteiro e direção do inacabado *Mulher de Longe*-1950); Jorge Amado (argumento de *Estrela da Manhã*-1950 de Jonald e o episódio *Ana*-1957 de Alex Vianny do filme *Die Windrose;* diálogos de *Seara Vermelha*-1965 de Alberto d'Aversa e *Tenda dos Milagres* - 1977 de Nelson Pereira dos Santos); Nélson Rodrigues (diálogos de *Somos Dois* - 1950 de Milton Rodrigues, *Mulheres e Milhões*-1961 de Jorge Illeli, *A Dama do Lotação*-1978 de Neville de Almeida); Millôr Fernandes (roteiro de *Modelo 19*-1952 de Armando Couto, *Um Morto ao Telefone*-1965 de Watson Macedo, *O Menino e o Vento*-1967 de Carlos Hugo Christensen); Orígenes Lessa (diálogos de *Anjos e Demônios*-1969 de Carlos Hugo Christensen e *Noite Sem Homem*-1976 de Renato Neuman, roteiro de *Viagem aos Seios de Duília*-1964 de Carlos Hugo Christensen); Oduvaldo Viana Filho (argumento e roteiro de *Em Família*-1971 de Paulo Porto e *O Casal*-1975 de Daniel Filho); Rubem Fonseca (roteiro de *Lúcia McCartney*-1971 de David Neves, *A Extorsão*-1975 de Flávio Tambellini); Inácio de Loyola (*Bebel, Garota Propaganda*-1968 de Maurice Capovilla, *Anuska, Manequim e Mulher*-1968 de Francisco Ramalho Junior), além dos mais prolíficos Dias Gomes, José Louzeiro, Marcos Rey, Aguinaldo Silva. A participação do autor do livro na adaptação da obra cinematográfica não assegura a boa qualidade: muitos dos defeitos de *O Coronel e o Lobisomem*-1978 de Alcino Diniz vêm dos pesados diálogos de José Candido de Carvalho, autor do romance.

Alguns poucos (geralmente dramaturgos) chegaram, além do roteiro, a assinar a direção. De Coelho Neto (autor do inacabado *Mistérios do Rio de Janeiro*-1917) e Lúcio Cardoso, passamos aos mais comerciais e bem-sucedidos Silveira Sampaio (*Uma Aventura aos Quarenta*-1947), Oduvaldo Viana (*Bonequinha de Seda*-1949) e Abílio Pereira de Almeida (autor das primeiras comédias de Mazzaropi na Vera Cruz).

As transposições para o cinema de obras literárias o mais das vezes fogem completamente do clima dos originais, quando não da própria trama. O que pode lembrar menos o estilo *flamboyant* de Guimarães Rosa do que os acadêmicos *Grande Sertão*-1965 dos irmãos Santos Pereira e/ou *Sagarana*-1974 de Paulo Thiago? Os autores de estilo mais seco e documental, como Graciliano Ramos, têm sido mais felizes, vide *Vidas Secas*-1964 de Nelson Pereira dos Santos e *São Bernardo*-1976 de Leon Hirzman.

A influência do teatro de *boulevard,* da revista musicada e do humorismo radiofônico foi muito grande sobre o roteiro dos filmes nacionais. Numa palestra lida em 29.7.1944 Humberto Mauro desabafa: "os filmes têm diálogos demais. É como se estivéssemos ouvindo uma novela de rádio. Cinema é sobretudo um espetáculo para os olhos. É pôr o pensamento em *ação* ao invés de palavras". Curiosamente, quinze anos depois, a falta de diálogos era apontada pelo público e crítica como uma prova do elitismo e do hermetismo do Cinema Novo.

Entretanto, foi no argumento e nos diálogos (fora as interpretações) - e não na direção - que encontramos as principais virtudes da chanchada, que, segundo Alex Vianny (*Cinema Novo: Origens, Dimensões, Perspectivas* in *Revista Civilização Brasileira,* n.1, Rio de Janeiro, 1965) "foi a primeira tentativa de captação de tipos e da maneira de falar do povo". Entre os profissionais deste gênero, destacaram-se como argumentistas, roteiristas e dialoguistas de inúmeras produções, Cajado Filho e Chico Anísio e, principalmente, o depois diretor Vitor Lima (autor dos dois "clássicos" *Nem Sansão nem Dalila*-1954 e *Matar ou Correr*-1954 de Carlos Manga).

Possivelmente, o primeiro roteirista brasileiro de importância foi Alinor Azevedo (1914-1974), observador dos tipos cariocas e um dos fundadores da Atlântida. Embora tenha escrito chanchadas e comédias importantes (*Carnaval no Fogo*-1949 e *Aviso aos Navegantes*-1950 de Watson Macedo), demonstrou melhor seu talento em melodramas realistas de fundo social, quase neo-realistas (*Moleque Tião*-1943 e *Também Somos Irmãos*-1949 de José Carlos Burle) ou policiais (*Cidade Ameaçada*-1969 de Roberto Farias e colaboração em *Assalto ao Trem Pagador*-1962 do mes-

mo diretor). Idealista, deixou inúmeros argumentos inéditos e mais de uma vez teve a obra adulterada por finalidades comerciais. Em *Introdução ao Cinema Brasileiro* (INL/MEC, Rio de Janeiro, 1959) Alex Vianny conta como seu argumento *Mar de Rosas* transformou-se em 1952 na chanchada de Moacir Fenelon *Tudo Azul* com a introdução de números musicais (alguns certamente antológicos, como *Lata d'Água* com Marlene ou *Sassaricando* com Virgínia Lane).

Outro importante autor de roteiros foi o cineasta Lima Barreto (1906-1983). Já citamos acima o seu célebre *O Sertanejo,* seguramente o ponto de partida de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*-1965 de Glauber Rocha. (A situação é a mesma, a família nordestina entre o messianismo e o cangaço. Diferenças: em Lima Barreto, a ação se passa em 1895, a família é de proprietários rurais, o beato é Antonio Conselheiro e o cangaceiro é Antonio Silvino. Em Glauber, a ação se passa em 1949, a família é de camponeses, o beato é inspirado em Lourenço do Caldeirão e o cangaceiro é Corisco). São quase igualmente célebres *A Retirada de Laguna, O Jangadeiro, Quelé do Pajeú* (adaptado e filmado por Anselmo Duarte em 1969); *Inocência* (filmado por Walter Lima Junior em 1983). Se Alinor era realista, Lima Barreto é épico e visionário. Hoje em dia, o exame de sua obra inédita revela tanto do seu talento desperdiçado, quanto da falta de visão dos produtores da época.

Entre o realismo social e o lirismo épico oscilou o Cinema Novo, cujo mais festejado roteirista é o prematuramente desaparecido Miguel Torres (1926-1964), possuidor, segundo Glauber Rocha (*Revisão Crítica do Cinema Brasileiro,* Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1963), de "uma exata noção do que era argumento cinematográfico". Sua obra filmada resume-se a apenas quatro longas-metragens: *Os Cafajestes*-1962 e *Os Fuzis*-1964 de Ruy Guerra, *Três Cabras de Lampião*-1963 de Aurélio Teixeira, *Sol Sobre a Lama*-1963 de Alex Vianny. Miguel Torres, ainda citando Glauber (*Miguel Torres 63 in A Revolução do Cinema Novo,* Alhambra/Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981) criava, "a cada momento um novo projeto que logo era esquecido por falta de dinheiro". De alguns (*O Herói de Bronze, ABC da Vingança, A Estrela da Fome, Estouro na Praça)* ficaram os títulos. De outros, nem isso.

A segunda fase do Cinema Novo revelou Leopoldo Serran, de estilo não mais épico, mas agora psicológico. Autor de expressivos sucessos comerciais e artísticos (*A Estrela Sobe*-1975 e *Dona Flor*-1977 de Bruno Barreto, *Tudo Bem*-1978 e *Eu Te Amo*-1982 de Arnaldo Jabor), ele é, de certo modo, o primeiro roteirista desta fase atual do cinema brasileiro, onde mais uma vez se tenta uma arrancada profissional a sério. Profissionais contratados, dos roteiristas de hoje não se deve esperar roteiros arquivados "por falta de dinheiro". Mas, começam a fazer valer seus direitos profissionais.

A legislação, contraditória e confusa, não estimula. Antes, pelo contrário.

Segundo a Lei 5.988 de 14 de dezembro de 1973 (Direitos autorais), capítulo II (Da autoria das obras intelectuais), artigo 16, são "co-autores da obra cinematográfica o autor do assunto ou argumento literário, musical ou lítero-musical; o diretor e o produtor". No capítulo VI (Da utilização da obra cinematográfica), artigo 87, afirma-se que "além da remuneração estipulada, têm os demais co-autores da obra cinematográfica o direito de receber do produtor cinco por cento, para serem entre eles repartidos, dos rendimentos da utilização econômica da película que excederam o décuplo (*sic*) do valor do custo bruto da produção".

Já a Lei 6.533 de 24 de maio de 1978, que regulamenta artistas e técnicos em diversões públicas, não inclui a categoria roteirista entre os profissionais de cinema, mas de radiodifusão (ao lado de pesquisador de cinema, projecionista de laboratório, montador de negativo). Segundo esta lei, o roteirista cinematográfico cria "a partir de uma idéia, texto ou obra literária, sob a forma de argumento ou roteiro cinematográfico, narrativa com seqüências de ação, com ou sem diálogos, a partir da qual se realiza o filme". Texto vago. Não é feita nenhuma distinção entre argumento e roteiro, que tanto Sadoul quanto Cavalcanti nos mostraram ser tão distintos. Inesperado deslize numa lei tão minuciosa que descreve detalhadamente profissões tão pouco comuns como aderecista, auxiliar de tráfego, trucador, colador/marcador de sincronismo.

Indefinições como estas atravancam a trajetória de qualquer profissional do ramo. Quem é o co-autor? O argumentista que escreve 50 páginas, ou o roteirista que escreve 120 com diálogos e indicações de decupagem? Ou os dois? E por que 5% apenas *depois do filme se pagar dez vezes?* Se o cinema brasileiro almeja realmente se tornar uma indústria, deve dedicar parte do seu tempo a responder estas perguntas. E a resolvê-las. Já.