

O plano de voo e o voo: roteiro e experimentação

Patrícia Dourado¹

Não seria ir muito longe dizer que, da mesma forma que certas espécies de animais apresentam instintos para voo físico, nossa espécie apresenta instinto para o voo imaginativo.

Vincent Colapietro²

DAS MUITAS FORMAS DE PLANEJAR UM FILME, O ROTEIRO É UMA DELAS. Nem sempre, mas muitas vezes, uma das primeiras. Antes de existir em filme, o filme existe em roteiro, por mais simples que ele seja. Um lugar de filme imaginado. O “sonho do filme” como na fala de Carrière³. Por que sonhar o filme? Por que pensar roteiros? Cada cineasta carrega suas respostas. Nesta pesquisa, trazemos os relatos de alguns cineastas brasileiros a respeito de seus trabalhos com o roteiro e como este atua, entre outras coisas, como ferramentas de experimentação.

Muitas vezes associado à urgência de controle daqueles que financiam os filmes, o roteiro é uma peça de produção, mas não só. Esse lugar de imaginar o filme é muitas vezes também o lugar de experimentá-lo, não apenas para o bem da criatividade (todo processo criativo está intimamente relacionado a contextos de experimentação), mas para o bem, também, da própria produção. Não apenas para ajudar a orçar o filme (quanto custa realizar esse roteiro?), mas para imaginar tudo o que se poderia usar para fazê-lo, experimentar e escolher, sem precisar lançar mão de produzir cada um dos universos imaginados. Eles são pensados antes, sem o calor do set. Mas também, muitas vezes, depois, no calor do set e, também, no calor da montagem. Fazer roteiros antes das filmagens não significa dizer que eles acabam ali, que encerram sua função, como na compreensão de Jean Claude Carrière, ao afirmar que “quando as filmagens terminam, os roteiros geralmente vão parar nas latas de lixo dos estúdios”⁴.

Dentro da argumentação de Carrière, a ideia dos roteiros nas latas de lixo é muito eficiente, pois interessa a ele ajudar os escritores a se desapegarem do filme escrito. E isso é muito valioso. Outro modo de analisar tal questão é pensar também que esse roteiro pode ser sempre modificado, repensado, reexperimentado, com recursos escritos ou não. Como acontece, por exemplo, com os cineastas de que trato aqui. Diretores que antes

¹ Doutoranda em Comunicação e Semiótica na PUC-SP (bolsa Capes), com pesquisa em processo de criação no cinema, com foco em roteiro. Mestre pela mesma instituição e graduada em Letras pela UFC. Integra o grupo de pesquisa em Processos de criação da PUC-SP (CNPq), coordenado pela Profa. Cecília A. Salles. Roteirista, editora de texto e revisora. patriciadouradoo@hotmail.com

² COLAPIETRO, Vincent. Sonhos: o material de que são feitos os significados. *Faces*, São Paulo, jan-jun, 1989. p. 23-41. p. 29.

³ CARRIÈRE, Jean-Claude. O roteiro evanescente. In: _____. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

⁴ Ibidem, p. 132.

de dirigirem seus primeiros filmes acumulavam experiências como roteiristas, como Anna Muylaert, Karim Ainouz e Hilton Lacerda. Complementam esta reflexão também os estudos do processo de Eliane Caffé, que decidiu começar a escrever seus filmes como um modo de se tornar diretora, e que encontrou no processo de escrita do roteiro modos de repensar a própria dinâmica de feitura dos filmes; e de Cao Guimarães, que diz escrever seus roteiros no gesto da montagem. No total, discuto cinco roteiristas-diretores, cujo estudo dos processos norteia esta reflexão acerca do roteiro e de seu potencial experimental dentro do processo de criação do cinema.

O que acontece é que o roteiro, mesmo quando escrito inicialmente por um ou mais roteiristas, será fatalmente apropriado por cada um que trabalhar na realização do filme, isto é, será consolo e inspiração de um grupo: “de todos os filmes que poderíamos fazer vamos começar por aqui”, “queria tanto ver este roteiro na tela”... e assim seguem os desejos do roteirista se misturando aos desejos de todos que irão trabalhar para realizá-lo. Em resumo, há muitas formas de olhar para esse roteiro. Do ponto de vista de quem escreve, do ponto de vista de quem lê, do ponto de vista de quem orça, do ponto de vista de quem interpreta e decupa para virar som, figurino, objetos de cena, espaço, cor, luzes, corpos, dramaturgia, poesia...

Nesse ponto, Carrière é certo, pois de fato os roteiros carregam um grande *vir-a-ser*, mas, sobretudo, por serem matérias mutantes, objetos de passagem, ímpetos criadores em transformação, nascidos exatamente para isso, como qualquer plano, guia, roteiro... feito para mudar. Não penso, entretanto, que morram por isso, que se acabem, ou que algo além de sua versão verbal escrita poderia parar nas latas do lixo, como várias outras versões antes dessa também podem ter parado nos cestos da casa do escritor. Que partes de versões e versões continuam a morar naquele filme, não tenho dúvida. Talvez em parte pela visão processual que trago com esta pesquisa, não consiga enxergar o filme apenas no filme, nem ver, no filme, apenas uma versão. É a possibilidade de olhar desse modo que permite a mim relacionar os estudos de processo aos estudos de roteiro e de narrativa como construções. De todos os autores envolvidos nos filmes, e suas perspectivas, há ainda a minha e a de todos aqueles que vão assistir-lhes. E em uma abordagem processual, todas essas perspectivas estão ligadas e o ponto é exatamente a relação entre elas, o lugar da troca, a ponte que liga realizadores e expectadores, e a ponte nesse caso é o processo. Não é o único modo de ver as coisas, felizmente! Mas é um deles e é sobre o qual irei discorrer aqui.

Uma abordagem processual

Em 1998, Cecília A. Salles lançou seu primeiro livro sobre processo de criação, *Gesto inacabado*⁵. Quase vinte anos depois, outros livros e outras pesquisas vieram, mas a base da compreensão de perceber cada obra como um “gesto inacabado”, como um nó em meio a um processo, que mais tarde chamaria de processo em rede, mantém-se viva, alimentando esta e muitas outras pesquisas. Ora, os pesquisadores, ao ouvir os relatos de processo de alguns artistas, ao estudar manuscritos e versões de obras, não conseguem mais olhar para essas obras de maneira isolada, passando a operar com um pensamento em conexão. Esta conexão nos leva a pensar aqui o que seria o roteiro neste contexto de processo, isto é, não o roteiro na perspectiva da obra

⁵ SALLES, Cecília. *Gesto inacabado*: processo de criação artística. São Paulo: Anablume: 2004.

“acabada”, mas o roteiro como ferramenta em meio a um processo. Como ele opera? Como cada cineasta faz uso dele? Como os cineastas estudados aqui lançam luzes à própria ideia de roteiro? Como é pensar o roteiro na sua diversidade de usos, não apenas no caso de um cineasta ou de um modelo de produção específico? Como esse olhar pode contribuir para expandir a nossa própria ideia de roteiro? “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” já seria um primeiro germen de roteiro, já aponta um caminho e não outro, um plano para esse voo, e não outro? Como esse conjunto de nortes e escolhas se organiza? Algumas vezes primeiras escolhas; outras vezes, últimas escolhas – como na escrita do roteiro no gesto da montagem de Cao Guimarães.

Antes, cabe explicar que o livro *Gesto inacabado* foi a continuidade da pesquisa de doutorado de Cecília A. Salles, em que, diante de uma diversidade de índices de processo em diferentes linguagens (notas, rascunhos, versões de cenas, fotografias, quadros, músicas...), materiais acumulados pelo escritor Ignácio de Loyola Brandão durante a escrita do livro *Não verás país nenhum* de 1981 – para a interpretação desses materiais e para o estudo da relação entre eles –, Salles encontrou na semiótica de Charles S. Peirce um caminho por onde penetrar nesses materiais. Por intermédio da pesquisadora Lúcia Santaella, que se tornou orientadora da pesquisa, ocorreu a aproximação com a semiótica pela conexão e pelo olhar de processo que a visão de signo da teoria peirceana traz. Charles S. Peirce coloca como objeto da semiótica não o signo, mas a semiose (o processo, a ação do signo), e apresenta este processo como orientado por uma causação final, um caminho com tendência vaga e falível, algo que puxa o signo para a ação, tal como o desejo humano de criar – como percebeu Salles, desenvolvendo, com base nisso, uma teoria geral do processo de criação, a qual chamou de crítica de processos.

Além dos diálogos teóricos com a semiótica peirceana, a crítica de processos de Cecília A. Salles tem em sua base também as abordagens da complexidade e da cultura de Edgar Morin, no que se refere à proposta de olhar para o todo pela religação das partes e a respeito das brechas que os sujeitos encontram para escapar às sobredeterminações históricas e culturais. A análise de Morin encontra-se em estreita consonância com os estudos de Vincent Colapietro a respeito do *self* semiótico. Em sua interpretação da semiótica peirceana, este estudioso desenvolve uma visão dos sujeitos semióticos como seres históricos e encarnados, ao mesmo tempo “produtos, processos e fontes de semiose”⁶.

A crítica de processos vem se expandindo e amadurecendo ao longo dos anos por meio dos estudos desenvolvidos no grupo de pesquisas em Processos de criação (CNPq) do programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, que estuda o processo de criação em diferentes áreas, do jornalismo à publicidade, passando pelas artes visuais, cinema, teatro, dança, literatura, música, fotografia, culinária, ciências e outras. É neste contexto que se insere esta pesquisa, que procura olhar para os registros de processo de cinco roteiristas-diretores do cinema brasileiro contemporâneo, observando os desdobramentos do roteiro no processo desses cineastas antes, durante e depois das filmagens, em um olhar para o roteiro em construção, com foco especial, neste caso, para o potencial experimental do roteiro. Nada impediria de ver também nessa perspectiva os roteiros criados por roteiristas que não são diretores, vale destacar. O fato é que a escolha pelo recorte do roteirista-diretor se deu principalmente pela necessidade de acesso livre aos registros de

⁶ COLAPIETRO, Vincent. *Peirce e a abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana*. São Paulo: Intermeios, 2014, p. 90.

processo (filmes, roteiros, relatos, entrevistas, *making ofs*, debates abertos etc.) que permitissem acompanhar as transformações do roteiro ao longo do próprio processo de criação dos filmes.

Assim, por ter encontrado maior disponibilidade de registros de processo desses cineastas e por perceber entre eles uma complementaridade de estilos, com filmes que vão da ficção ao documentário e ao experimental, muitas vezes tendo cada um desses domínios misturados em uma mesma obra ou expandidos os procedimentos de um domínio a outro (técnicas tradicionais da ficção levadas à criação de documentários, técnicas experimentais levada à criação de obras de ficção etc.), oferecendo com isso uma visão mais complexa da própria ideia de roteiro e de narrativa, foram selecionados neste recorte tais processos de criação.

Acreditando que cada processo é um processo e que, para cada voo há um plano de voo diferente e totalmente ajustável, avanço com algumas notas a respeito do processo de criação desses cineastas, que apontam para reflexões acerca do roteiro e da narrativa enquanto construção.

Roteiro e tradição narrativa

É necessário começar dizendo que, para esta pesquisa, o cinema está inserido na tradição narrativa não apenas porque o ser humano em si está inscrito nessa tradição, mas porque o próprio cinema, como arte e linguagem que se desdobram no tempo, tem a narrativa como matéria-prima. Isso é válido não apenas ao que diz respeito aos artistas, mas aos expectadores também. E o cinema poema de Pasolini, Glauber, Tarkovski? – poderiam perguntar. Quem disse que poema e narrativa são auto-excludentes? Coabitam. Então, quando falo de cinema aqui, faço referência a uma arte inscrita na tradição narrativa. E não uso o termo “tradição” aqui para mencionar apenas um tipo de narrativa; muito pelo contrário, utilizo-o para falar de toda a potencialidade de narrativas que criamos em nosso imaginário – impregnado de narrativas –, quanto à atividade de assistir a filmes, e os diferentes jogos que essas composições podem fazer.

Começamos então falando sobre a base filosófica dessa compreensão da narrativa, que tomamos emprestada de Paul Ricoeur, do seu estudo em três volumes *Tempo e narrativa*⁷. Antes de entrar na apresentação da teoria de Ricoeur, cabe dizer que o encontro com essa teoria se deu pela inquietação com os estudos de narrativa que tomavam por base apenas a obra pela obra, como se fosse algo sem passado e uma experiência sem continuidade, e pela afinidade de que falamos anteriormente com a visão processual da crítica de processos de Cecília A. Salles e da semiótica peirceana.

O estudo da narrativa cinematográfica experimentou diversas críticas ao longo do seu pouco tempo de estudo em diferentes linhas teóricas⁸. Esses métodos tinham em comum a separação entre obra e processo poético e a permanente referência à linguagem verbal, fosse para afirmá-la ou negá-la. No entanto, não interessa a esta pesquisa nenhuma das duas opções. Paul Ricoeur, em sua visão do ser humano como um “ser enredado em histórias”⁹, oferece uma abordagem da narrativa como um expediente ontológico e, por isso, não exclusivo da linguagem verbal.

⁷ RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (coleção). São Paulo: Martins Fontes, 2010.

⁸ STAM, R. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2003, p. 274-281.

⁹ RICOEUR, Paul, op.cit. p. 129.

Mais que isso, Paul Ricoeur elabora uma teoria narrativa calcada na ideia de processo, a qual nomeia de teoria da tripla *mímesis*. Um olhar para a narrativa enquanto mediação de mundos¹⁰, que inclui também o antes e o depois da composição, escolhendo por isso o termo grego *mímesis* para falar daquela atividade e que traz no sufixo *-ísis* sua noção de processo. Como ele mesmo explica, “desde o começo, o termo *poíesis* imprime a marca de seu dinamismo a todos os conceitos da *Poética* e faz deles conceitos de operação”¹¹.

É necessário destacar que a visão que ele toma de *mímesis* como criação e processo vem do conceito de *mímesis* em Aristóteles, especificamente da *Poética*, e não de Platão – que tomava *mímesis* como imitação inútil e, por seu aspecto ilusório, indesejada na *polis* utópica (A República), de onde os poetas/artistas (imitadores) deveriam ser expulsos. Aristóteles, no entanto, toma a criação como realidade em si, como um agente criador de mundos, embora estes mundos existam por via de uma ação mimética diante da imaginação e do mundo que nos cerca. É dessa leitura da *mímesis* de Aristóteles que Paul Ricoeur tira o seu conceito de narrativa que utilizo aqui.

A teoria da tripla *mímesis* de Paul Ricoeur esmiúça três instantes da narrativa, a que ele intitula de *mímesis* I, *mímesis* II e *mímesis* III. Esses instantes, no entanto, são vistos em sua natureza de interação, em um movimento identificado como “ciclo em espiral”¹², por meio do qual os três estão em permanente contato, sendo partes de um todo. O primeiro trata da narrativa ainda em estado protonarrativo, ou seja, a narrativa que está no mundo antes de ser contada. O segundo trata a narrativa em estado de criação, invenção. E o terceiro refere-se ao processo de remodelagem da narrativa que acontece por ação do leitor/expectador em sua experiência diante da narrativa criada por um artista/interlocutor.

Ao falar das narrativas em estado protonarrativo, aquelas narrativas do mundo a espera de serem contadas, Ricoeur permite aos leitores refletir acerca da narrativa como um recurso humano utilizado por diferentes linguagens para a comunicação de sensações, estados de espírito, memórias, experiências, conhecimentos etc., não limitando a narrativa a um desdobramento da linguagem verbal. Se assim fosse, a compreensão da narrativa apenas no âmbito verbal, no caso do cinema, acabaria por limitar a ideia de narrativa a uma dentre os muitos tipos possíveis, a exemplo da narrativa clássica ou hollywoodiana, que tem por base um pensamento narrativo que se construiu com grande referencial da literatura, e do qual falam exclusivamente grande parte dos manuais de roteiro. Esta não é a única que nos interessa.

Dito isso, vemos a narrativa como um campo de elaboração utilizado largamente pela linguagem verbal, mas que não é originário dela, e que por isso não lhe toma regras emprestadas. No máximo, dialoga com os diversos modos humanos de contar algo, sejam por letras, imagens, espaços, formas, cores, gestos, sons, cheiros, sabores etc., sendo o cinema visto nesta pesquisa como uma entre as tantas formas de expressão do potencial humano para a criação de narrativas.

¹⁰ Ibidem, p. 123.

¹¹ Ibidem, p. 86.

¹² Ibidem, p. 124.

Roteiro e experimentação

É nesse universo de compreensão do roteiro como uma peça inscrita na tradição narrativa que avanço com os estudos de processo dos nossos cineastas. Entre os vários aspectos possíveis de analisar, focalizo aqui nas questões acerca da potencialidade do roteiro como ferramenta de experimentação.

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

O roteiro é pensado desse modo especialmente nas interações com os outros sujeitos envolvidos na criação. Essas interações são muitas vezes potencializadoras de eferescências criativas, como é o caso da cineasta Anna Muylaert, que fala de uma virada no seu cinema com o advento do digital, por não limitar mais o tempo de filmagem ao número de rolos, podendo assim experimentar mais com as câmeras ligadas, inclusive improvisações de roteiro e ensaios que passaram a incorporar os filmes¹³.

No contexto do cinema brasileiro contemporâneo, isso se dá em busca, entre outras coisas, de algo a que a pesquisadora Walmeri Ribeiro chamou de “estética da espontaneidade” ao estudar o ator no contexto do cinema brasileiro contemporâneo¹⁴. A procura por um cinema com menos marcas de sua feitura, em que o ator e o personagem, a rua e o set, o cotidiano e o ficcionalizado possam cada vez mais serem vistos como um só. No entanto, a cineasta Anna Muylaert lembra que, apesar dessa abertura para a improvisação, ela ocorre “seguindo o objetivo da cena, que raramente muda”¹⁵.

Karim Ainouz, outro adepto da liberdade de repensar o roteiro na realidade do set, afirma que ter um roteiro é exatamente o que o faz mais livre para experimentar no set, para acolher melhor os acasos e as improvisações¹⁶.

A roteirista e diretora Eliane Caffé, no texto de abertura da versão publicada do roteiro de *Narradores de Javé*¹⁷, conta o quanto o roteiro foi fundamental para que ela e a equipe não se perdessem “frente à realidade sempre mais rica e também mais dispersiva” que encontraram no município de Gameleira da Lapa, povoado onde o filme foi rodado, que contou com atores e não atores, e que se constituiu como uma história construída com base na pesquisa de imersão. Eliane Caffé sintetiza a seguir um pouco as motivações dessas escolhas de processo de que falamos aqui.

¹³ *Novíssimo cinema brasileiro*, Debate no Cinusp Paulo Emílio, São Paulo, 2016.

¹⁴ RIBEIRO, Walmeri. *Poéticas do ator no cinema brasileiro*. São Paulo: Intermeio, 2014, p. 46.

¹⁵ *Encontros de cinema*, Itaú Cultural, São Paulo, 2013.

¹⁶ AINOZ, Karim. Roteiro: um mapa de voo. In: MUNHOZ, Marcelo; URBAN, Rafael. *Conversas sobre uma ficção viva*. Curitiba: Imagens da terra, 2013, p. 50.

¹⁷ CAFFÉ, Eliane; ABREU, Luís Alberto de. *Narradores de Javé*. (Roteiro). Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

Luís Alberto Abreu¹⁸, meu parceiro desde *Kenoma*, incentivou-me a um processo de criação muito diferente do que conhecia, ou seja, construir o roteiro apenas ao ‘redor de uma mesa’. Ao invés disso, esboçamos um argumento e partimos para a pesquisa de campo, para o convívio corpo a corpo com pessoas e situações que pudessem oferecer um repertório de imagens vivo, rico e espontâneo. Assim, partimos para três expedições que fizemos pelo interior de Minas e da Bahia para colher histórias reais ou fabulosas contadas por pessoas comuns e originárias das regiões mais afastadas ou marginais. No final deste processo, tínhamos um roteiro bastante amarrado, mas ainda com o objetivo de poder incorporar as improvisações e outras situações inesperadas que surgiriam na etapa de filmagem. Neste sentido, o roteiro foi fundamental para que não nos perdêssemos frente à realidade sempre mais rica e também mais dispersiva que encontramos em Gameleira da Lapa.¹⁹

Em contextos como os de Eliane Caffé, Anna Muylaert e Karim Ainouz que comentamos aqui, vimos os roteiros sendo utilizados por roteiristas-diretores como ferramentas direcionadoras da criação e, ao mesmo tempo e por isso mesmo, também como horizontes de libertação, nortes para onde olhar sem se perder em meio ao processo denso e complexo da criação no cinema. Tal processo ocorre principalmente entre sujeitos, funcionando assim o roteiro, para o cineasta e sua equipe, como uma espécie de mapa/guia da criação.

Ao observar o processo de roteiristas-diretores, é mais perceptível também o quanto esse mapa/guia é visto como um caminho de tendência falível, como apontam os estudos da crítica de processos. Nestes, as transformações não se dão apenas pela tradução dos materiais – por exemplo, do texto escrito para o audiovisual –, mas também pelas descobertas que se revelam ao longo do caminho, exatamente pela abertura que se coloca diante da natureza de norte dessa ferramenta. Nesse contexto, o olhar do roteiro se confunde ainda mais densamente com os olhares da direção e da montagem, chegando o cineasta Karim Ainouz a formular o seguinte:

Eu acho que tem três roteiros num filme. Tem um roteiro na hora que você começa a pensar na ideia, que você escreve, com letras, e tem frases, e tem cabeçalhos de cenas, diálogo ou não e tal. Aí tem um outro roteiro que é quando você começa a filmar, que acho que é um outro momento ali, acho que um outro roteiro se coloca mesmo para quem está fazendo o filme. Aí tem um terceiro momento que eu também chamaria de roteiro que é a montagem, que para mim é escrever sem ser com palavras.²⁰

Vendo assim, o roteiro, além de não se limitar apenas à forma verbal, também não se limita só ao momento da pré-filmagem. O cineasta Cao Guimarães afirma, a respeito da relação entre o roteiro e o seu processo de criação: “os filmes que eu faço são muito mais processos do fazer, do que uma elaboração anterior de um roteiro, de ideia. Muitas vezes é o caminhar no mundo, o transitar pelo mundo que é digamos o processo

¹⁸ Luís Alberto Abreu é dramaturgo de teatro com grande histórico de trabalho em processos colaborativos.

¹⁹ Ibidem, p. 5-6.

²⁰ NARRATIVAS audiovisuais contemporâneas. Recife, 2015. Disponibilizado no canal da Fundação Joaquim Nabuco no YouTube.

básico”²¹. E, por ver o próprio filme já como um processo, diz preferir escrever o roteiro na montagem, por não gostar da ideia de tentar prever o que vai acontecer, afirmando assim que “é na montagem que você realmente escreve um filme, é onde você organiza aquele caos da filmagem”²².

Sobre essa relação da montagem com o roteiro e o contexto de criação do roteirista-diretor, Anna Muylaert sintetiza ainda: “A montagem, na minha opinião, (...) é a hora que eu sou roteirista e diretora ao mesmo tempo”²³. Outro roteirista, hoje também diretor, Hilton Lacerda conta que sempre gostou de acompanhar o ensaio dos atores e reescrever cenas com base no que via nesses ensaios, como também acompanhar os processos de montagem²⁴. De tanto acompanhar esses processos e por pensar o roteiro em todos eles, Lacerda conta que quando dirigiu seu primeiro filme, teve a sensação de já ter dirigido antes: “como roteirista, de certa forma, a gente acha que é diretor. “Quando a gente acaba um roteiro, a gente acha que escreveu um filme”²⁵.

A observação da prática de alguns roteiristas nos coloca diante da oportunidade de olhar para o roteiro enquanto ferramenta de experimentação. O que percebemos, entre os roteiristas-diretores brasileiros cujos processos foram comentados aqui, foi um uso experimentativo do roteiro como mapa/guia da criação, um tecido a se cruzar ao próprio tecido do filme. Nesse processo, colocam-se ambos, filme e roteiro, em rota de construção, com especificidades próprias dos contextos de produção de cada filme e das escolhas que vão se desenhando em vista do projeto poético de cada cineasta, assim como se desenharam a relação destes com as equipes dos filmes.

Considerações finais

Esta é uma pequena parte de uma pesquisa em desenvolvimento. Sem certeza se talvez daqui a alguns anos as reflexões serão diferentes do que está registrado aqui, uma vez que há ainda muito o que investigar e discutir. No entanto, o que motiva a deixar público este caminho de pesquisa é especialmente aquilo aprendido com o estudo dos processos de criação: aquele fulgor para onde os caminhos tortos podem apontar um dia. Registros que, em nossa contemporaneidade, são cada vez mais como este, digitais e abertos.

É preciso salientar ainda que, se não fosse a generosidade dos roteiristas de deixarem chegar a mim seus roteiros e relatos, alguns das próprias mãos, os pensamentos suscitados por essas práticas de roteiro não estariam aqui nas pequenas formulações deste artigo. Assim como o estudo das obras traz importantes contribuições para o pensamento histórico e cultural de um tempo, também o estudo das práticas dos artistas desse tempo são importantes registros das transformações pelas quais a linguagem continuamente passa para permanecer viva por meio dos diferentes sujeitos que a alimentam.

²¹ JOGO de ideias. Itaú Cultural, São Paulo, 2011.

²² DIVERSO. Rede Minas TV, Belo Horizonte, 2013.

²³ ENCONTROS de cinema. Itaú Cultural, São Paulo, 2013.

²⁴ LACERDA, Hilton. In: PARAIZO, L. *Palavra de roteirista*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015, p. 202-203.

²⁵ PROVOCAÇÕES. TV Cultura, São Paulo, 2016.

Seguimos esperando que, com o estudo das práticas e dos sujeitos aqui colocados, possamos talvez repensar questões como as polaridades “com roteiro” e “sem roteiro”, “narrativo” e “não narrativo” e as cisões entre os domínios do ficcional, do documental e do experimental ao falar de roteiros, ampliando o horizonte das potencialidades de roteiros, narrativas e cinemas a explorar, enquanto artistas, pesquisadores e públicos.

Referências bibliográficas

- AINOUZ, Karim. Roteiro: um mapa de voo. In: MUNHOZ, M.; URBAN, R. *Conversas sobre uma ficção viva*. Curitiba: Imagens da terra, 2013.
- CAFFÉ, Eliane; ABREU, Luís Alberto de. *Narradores de Javé*. (Roteiro). Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. Disponível em: <http://livraria.imprensaoficial.com.br/media/ebooks/12.0.812.946.txt>. Acesso em: 22 maio 2017.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. O roteiro evanescente. In: _____. *A linguagem secreta do cinema*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- COLAPIETRO, Vincent. *Peirce e a abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana*. São Paulo: Intermeios, 2014.
- _____. Sonhos: o material de que são feitos os significados. *Faces*, São Paulo, jan-jun, 1989. p. 23-41.
- CONVERSAS sobre uma ficção viva. Registros do encontro de roteiristas Ficção Viva II, Curitiba, 2013. Disponibilizados no canal Ficção Viva II no Vimeo. Disponível em: <https://vimeo.com/ficcaoviva>. Acesso em: 22 maio 2017.
- DIVERSO. Rede Minas TV, Belo Horizonte, 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0nHqRHIAAOI&app=desktop>. Acesso em: 22 maio 2017.
- ENCONTROS de cinema. Registros de entrevistas do programa Encontros de Cinema. Disponibilizados no canal do Itaú Cultural no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCn3RTLtgiO7TjfG7juhFM1g>. Acesso em: 22 maio 2017.
- JOGO de ideias. Registros de debates e entrevistas no programa Jogo de Ideias. Disponibilizados no canal do Itaú Cultura no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCn3RTLtgiO7TjfG7juhFM1g>. Acesso em: 22 maio 2017.
- LACERDA, Hilton. In: PARAIZO, L. *Palavra de roteirista*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015.
- MORIN, E. *Ensaio de complexidade*. Porto Alegre: Sulina, 2006. p. 194-211.
- _____. *O cinema ou o homem imaginário*. Lisboa: Relógio D'água, 1997.
- _____. *O método 4: as ideias*. Porto Alegre: Sulina, 2008.
- MUYLAERT, Anna. *Durval discos* (Roteiro). São Paulo: Papagaio, 2003.
- _____. *É proibido fumar*. (Roteiro). Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.
- NARRATIVAS audiovisuais contemporâneas. Registros de palestras com roteiristas brasileiros falando sobre os seus processos de criação. Recife, 2015. Disponibilizados no canal da Fundação Joaquim Nabuco no YouTube.

Disponível em: https://www.youtube.com/channel/UCKyqzm-z0xCZC04y8L_3PdA. Acesso em: 22 maio 2017.

NOVÍSSIMO cinema brasileiro. Registros de palestras no Cinusp Paulo Emílio, ECA-USP, São Paulo.

Disponibilizados no canal do Cineusp Paulo Emílio no YouTube. Disponível em: Acesso em: 22 maio 2017.

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

_____. *Writings of Charles S. Peirce: a chronological*. Bloomington: Indiana University Press, 2009. 8 v.

PROVOCAÇÕES. TV Cultura, São Paulo, 2016.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ih9IZQQjy1E> Acesso em: 22 maio 2017.

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

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa* (coleção). São Paulo: Martins Fontes, 2010. 3v.

SALLES, Cecília Almeida. *A complexidade dos processos de criação em equipe: uma reflexão sobre a produção audiovisual*. Relatório de Pós-doutorado. Escola de Comunicação e Artes. Departamento de Cinema, rádio e TV. Universidade de São Paulo – USP. Supervisor: Arlindo Machado. São Paulo: 2016.

_____. Criação cinematográfica: roteiros e extras. In: _____. *Arquivos da criação: arte e curadoria*. São Paulo: Horizonte, 2010.

_____. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. In: ZULAR, Roberto. *Criação em processo: ensaios de crítica genética*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

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

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

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

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

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

VER é uma fábula. Registros do ciclo de filmes e palestras de Cao Guimarães no Itaú Cultural. São Paulo, 2013.

Disponibilizados no canal do Itaú Cultura no YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UCn3RTLTgiO7TjfG7juhFM1g> Acesso em: 22 maio 2017.

Recebido em: 28 de fevereiro de 2018

Aceito em: 28 de junho de 2018