



Universidade de Brasília

Instituto de Letras - IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL

Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais



SOLANGE SALETE TOCCOLINI ZORZO

CRISÁLIDA-TEXTO: O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO
A criação literária nos roteiros *O pai da Rita* e *Cabra-cega*, de Di Moretti

BRASÍLIA
2019



Universidade de Brasília

Instituto de Letras - IL

Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL

Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais

SOLANGE SALETE TOCCOLINI ZORZO



CRISÁLIDA-TEXTO: O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO
A criação literária nos roteiros *O pai da Rita* e *Cabra-cega*, de Di Moretti

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Literatura.
Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes

BRASÍLIA
2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

ZZ88c Zorzo, Solange Salete Toccolini
CRISÁLIDA-TEXTO: O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO - A criação literária nos roteiros "O pai da Rita" e "Cabra-cega" de Di Moretti / Solange Salete Toccolini Zorzo; orientador André Luís Gomes. -- Brasília, 2019.
303 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) --
Universidade de Brasília, 2019.

1. Roteiro Cinematográfico. 2. Cinema. 3. Literatura. 4. Di Moretti. 5. Intermidialidade. I. Gomes, André Luís, orient. II. Título.



Universidade de Brasília
Instituto de Letras - IL
Departamento de Teoria Literária e Literaturas - TEL
Programa de Pós-Graduação em Literatura e Práticas Sociais

SOLANGE SALETE TOCCOLINI ZORZO

CRISÁLIDA-TEXTO: O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO A criação literária nos roteiros *O pai da Rita* e *Cabra-cega*, de Di Moretti.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Literatura.
Orientador: Prof. Dr. André Luís Gomes

Banca Examinadora:

Prof. Dr. André Luís Gomes (Poslit/UnB) – Presidente/Orientador

Prof. Dr. Sidney Barbosa (Poslit/UnB) – Membro Interno

Prof. Dr. Mauro Giuntini Viana (FAC/UnB) – Membro Externo

Prof. Dra. Nelma Aronia Santos (UNEB/Salvador) – Membro Externo

Prof. Dr. Cláudio Roberto Vieira Braga (Poslit/UnB) – Membro Interno - Suplente

**BRASÍLIA
2019**



Aos meus amados Moacir e Willian Zorzo – é tudo para vocês, por vocês.

Agradecimentos

Nas minhas próprias teorias, penso no roteiro como uma construção que deve seguir os preceitos da teoria quântica – ou seja, as forças que regem as pequenas partes são as mesmas que regem o todo. Cada cena é uma pequena parte, dividida em partes menores ainda, as palavras. Entre todos é preciso manter o foco da história. Tá certo que essa é a parte mais difícil, doutrinar a própria mente para ela não desviar o rumo. Porque tudo que a mente quer é desviar da pressão criativa exercida sobre ela. Qualquer motivo para escapar do raciocínio principal é agarrado. Nessa briga criativa, a história vai sendo construída. (Wagner Assis, 2005).

Da mesma forma que Assis se refere ao roteiro como um todo, enxergo este trabalho. São palavras após palavras, pequenas partes que regem o todo. Foram longos anos de pesquisas, ideias, incertezas, leituras e escritas. Este trabalho escrito é apenas uma das várias etapas necessárias para se fazer o doutoramento. O caminho por vezes não é fácil, torna-se bem tortuoso. Houve disputas internas por prioridades, desespero, prazos vencendo, o não vislumbre do final do túnel. Viagens, lattes, família, lar, amigos, vida... e o doutorado. Foi necessário, muitas vezes, abdicar de tudo o que me cercava para priorizar as pesquisas, a escrita, muitas vezes sem ser compreendida. Muitas amizades se perderam, outras, estão lá, paradas, aguardando um tempo que não me pertence. Mas, no final, tudo valeu a pena, a pesquisa foi sendo construída e antes de reclamações e arrependimentos, sou muito mais grato...

Em primeiro lugar, agradeço a Deus, que me deu vida, saúde e circunstâncias (família, amigos, doutorado, orientador e apoiadores de toda sorte) para que eu realizasse esta pesquisa e que a entregasse à Universidade;

A Virgem Maria por me cobrir com seu precioso manto e interceder por mim junto a Deus;

Aos meus queridos e eternamente amados pais (*in memoriam*) que sempre acreditaram em mim, me incentivaram e onde quer que estejam agora, sinto que estão sempre ao meu lado. O que sou, o que fiz e o que serei é fruto da educação que me deram. Saudades eternas;

Ao meu orientador, Prof. Dr. André Luís Gomes, por ter mantido a confiança em mim, por sua orientação segura e constante, plena de diálogos científicos e humanos, que me enriqueceram sempre. Muito obrigada pela amizade, pela compreensão;

À Di Moretti, grande roteirista que me encantou no curso ministrado em Brasília com sua paixão pela escrita do roteiro, aceitando ceder suas obras para que fossem objeto dessa pesquisa e sempre colaborou com respostas pontuais aos meus questionamentos e solicitações;

Aos meus alunos de toda vida, por me haverem proporcionado oportunidades de crescimento profissional e humano. Minhas leituras e aprofundamentos por várias vezes lembraram-me de seus questionamentos e da vontade juvenil de aprender;

Aos professores da Banca de Qualificação que também foram meus mestres durante minha pesquisa, Dr. Sidney Barbosa e Dr. Pablo Gonçalo Martins, pelas sugestões pertinentes, enriquecedoras e generosas que fizeram toda a diferença na escrita desta tese. São anotações que consultei várias vezes e iluminaram minha escrita;

Aos professores do Pós-lit, que me transmitiram conhecimento e exemplo: Prof. Dr. Hermenegildo Bastos e prof. Dra. Ana Laura dos Reis Corrêa. Ambos me apresentaram o inesquecível György Lukács e sua teoria sobre a estética literária que foi muito útil nas análises desta tese. Muito obrigada pelas discussões e pelo conhecimento que compartilharam;

À prof. Dra. Junia Barreto, por me apresentar as teorias do cinema, bem como as formas e elementos de análise fílmica. Seus questionamentos e pontuações foram imprescindíveis à minha pesquisa;

À prof. Dra. Elga Laborde, pelas discussões e contribuições sobre a literatura e as outras artes e pela oportunidade de aprofundarmos no nosso objeto de pesquisa;

Ao prof. Dr. Erivelto Carvalho pela disciplina Arte e Literatura em que discutimos a

interrelação das artes e as teorias da recepção e da intertextualidade, presentes nesta tese;

À prof. Dra. Elizabeth Hazin pelas sábias palavras, pelo incentivo e pelas enriquecedoras colocações em relação à minha pesquisa;

À Coordenação e ao corpo administrativo do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UnB, por sua assistência em todas as ocasiões em que necessitei;

Ao IFBA e aos colegas de trabalho do IFBA, particularmente ao DEPEN aos professores de Língua Portuguesa, que apoiaram meu afastamento;

Aos colegas do doutorado e do mestrado, pela convivência, já saudosa, na sala de aula, nos corredores e lugares sociais na UnB e fora dela;

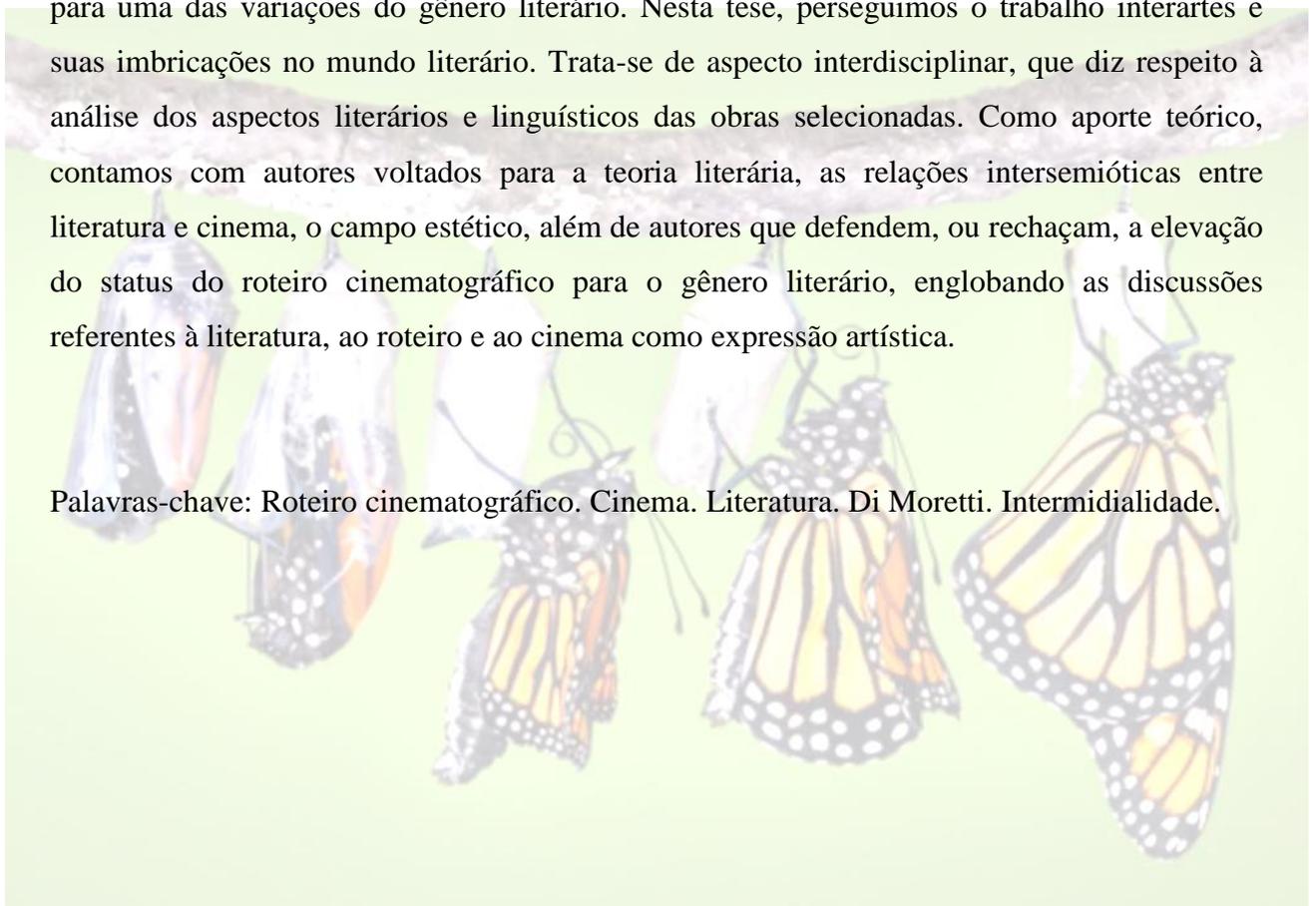
À FAPDF e à UnB que, através dos seus editais de incentivo à pesquisa, proporcionaram-me várias participações em Congressos, Colóquios e Conferências nacionais e internacionais. Esses incentivos me proporcionaram muito conhecimento, bem como debates, apresentações de partes de minha tese que receberam contribuições inúmeras de várias pessoas no Brasil e no exterior;

Agradeço, enfim, a todas as vozes, ruídos e obras que tive o prazer de ouvir, de ler, de ver e que fizeram eco em minha mente, tornando-se parte deste trabalho e de minha vida.

RESUMO

Este estudo assumiu como meta a investigação dos elementos constituintes do gênero roteiro e sua equivalência a gênero literário, a partir de duas obras produzidas para o cinema por Di Moretti, *Cabra-cega*, em seu último tratamento, já com as devidas filmagens efetuadas, e *O pai da Rita*, roteiro premiado e inédito, em seu primeiro tratamento, não filmado ainda. Esta pesquisa procura desconstruir a ideia de roteiro como um “entre gêneros”, elevando seu status para uma das variações do gênero literário. Nesta tese, perseguimos o trabalho interartes e suas imbricações no mundo literário. Trata-se de aspecto interdisciplinar, que diz respeito à análise dos aspectos literários e linguísticos das obras selecionadas. Como aporte teórico, contamos com autores voltados para a teoria literária, as relações intersemióticas entre literatura e cinema, o campo estético, além de autores que defendem, ou rechaçam, a elevação do status do roteiro cinematográfico para o gênero literário, englobando as discussões referentes à literatura, ao roteiro e ao cinema como expressão artística.

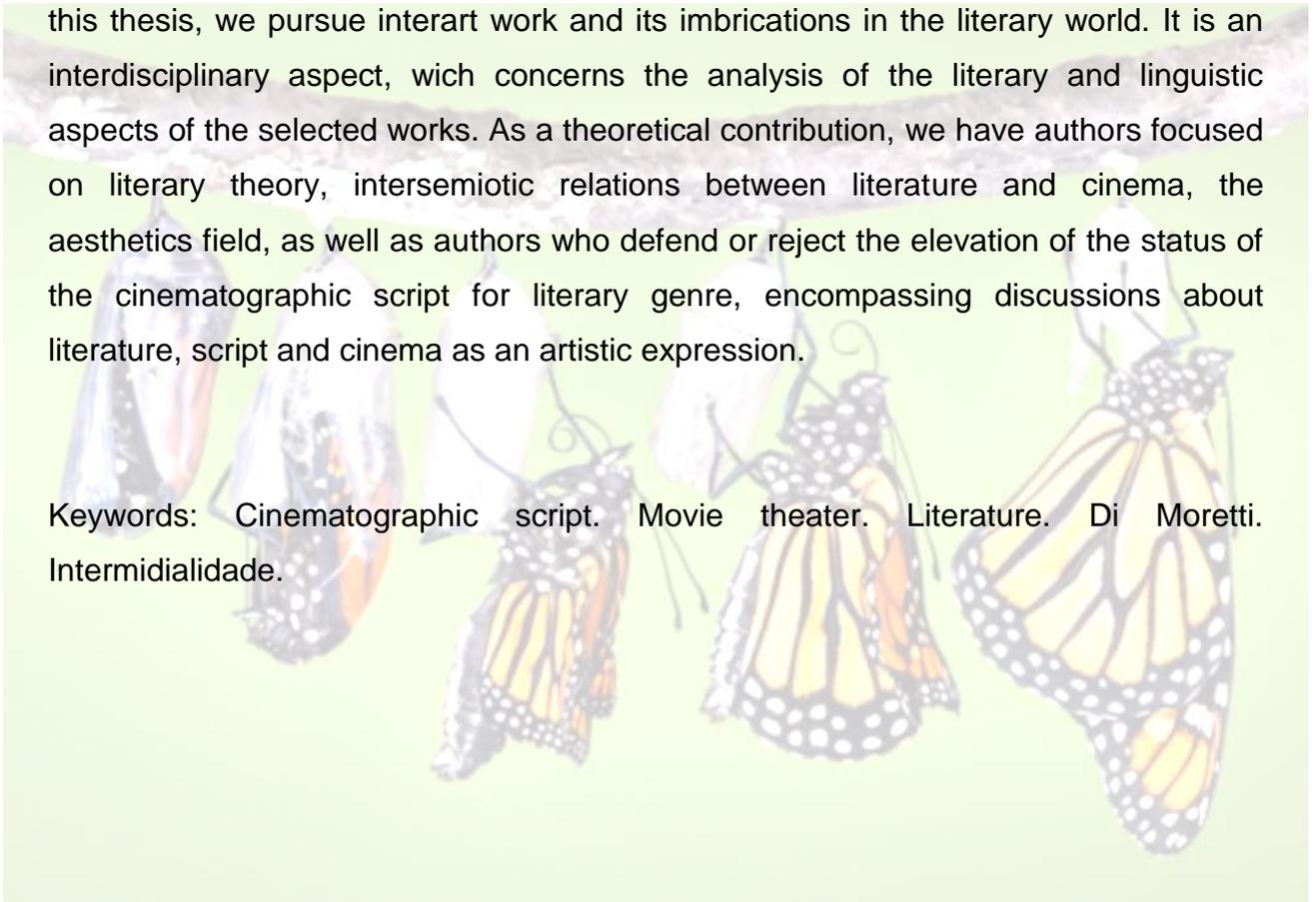
Palavras-chave: Roteiro cinematográfico. Cinema. Literatura. Di Moretti. Intermidialidade.



ABSTRACT

This study assumed as a goal the investigation the constituent elements of the script genre and its equivalence to literary genre, from two works produced for the cinema by Di Moretti, *Cabra-cega* in his last treatment and already with the necessary filming done, and *O pai da Rita*, an award-winning and unpublished script, in his first treatment, not filmed yet. This research seeks to deconstruct the idea of script as a "between genders", elevating its status to one of the variations of the literary genre. In this thesis, we pursue interart work and its imbrications in the literary world. It is an interdisciplinary aspect, wich concerns the analysis of the literary and linguistic aspects of the selected works. As a theoretical contribution, we have authors focused on literary theory, intersemiotic relations between literature and cinema, the aesthetics field, as well as authors who defend or reject the elevation of the status of the cinematographic script for literary genre, encompassing discussions about literature, script and cinema as an artistic expression.

Keywords: Cinematographic script. Movie theater. Literature. Di Moretti. Intermidialidade.



LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1. Fotografia tirada pela equipe da Folha de São Paulo: Di Moretti em sua residência.....	21
Figura 2. Capa do roteiro <i>Encontro com Giullia</i>	73
Figura 3. Capa do roteiro <i>O caçador de Diamantes</i>	74
Figura 4. Contracapa do roteiro <i>O caçador de diamantes</i>	75
Figura 5. Capa do roteiro <i>O signo da cidade</i>	75
Figura 6. Capa do roteiro de <i>Durval discos</i>	76
Figura 7. Contracapa do roteiro <i>Durval Discos</i>	76
Figura 8. Capa dos roteiros <i>ABC Clube democrático</i>	77
Figura 9. Capa do roteiro <i>Amores possíveis</i>	77
Figura 10. Capa do roteiro <i>Central do Brasil</i>	79
Figura 11. Capa do roteiro de <i>Bens confiscados</i>	80
Figura 12. Capa do roteiro <i>Dois córregos</i>	81
Figura 13. Capa do roteiro <i>O palhaço</i>	82
Figura 14. Capa do roteiro <i>Viva-voz</i>	83
Figura 15. Capa do roteiro <i>Tiradentes</i>	84
Figura 16. Capa do roteiro <i>Aleluia, gretchen</i>	85
Figura 17. Contracapa do livro <i>Aleluia Gretchen</i>	86
Figura 18. Capa do roteiro <i>Casa de meninas</i>	87
Figura 19. Capa do livro <i>A guerra dos pelados</i>	87
Figura 20. Capa do livro <i>Geração do deserto</i>	89
Figura 21. Capa do romance <i>Desmundo</i>	90
Figura 22. Capa do roteiro <i>Desmundo</i>	90
Figura 23. Capa do roteiro <i>O ano que meus pais saíram de férias</i>	92
Figura 24. Capa do roteiro <i>O homem que virou suco</i>	94
Figura 25. Capa do romance <i>Abril despedaçado</i>	95

Figura 26. Capa do roteiro <i>Abril despedaçado</i>	95
Figura 27. Capa do roteiro <i>Quilombo</i>	95
Figura 28. Capa do livro <i>Cidade de Deus</i>	96
Figura 29. Capa do roteiro de <i>Cidade de Deus</i>	96
Figura 30. Capa do livro <i>Antes que o mundo acabe</i>	97
Figura 31. Capa do roteiro <i>Antes que o mundo acabe</i>	97
Figura 32. Capa do livro <i>A cartomante</i>	99
Figura 33. Capa do roteiro <i>A cartomante</i>	99
Figura 34. Capa do romance <i>Dom Casmurro</i>	100
Figura 35. Capa do roteiro <i>Capitu</i>	100
Figura 36. Capa do livro <i>Batismo de sangue</i>	101
Figura 37. Capa do roteiro <i>Batismo de sangue</i>	101
Figura 38. Capa do romance <i>Canto dos malditos</i>	102
Figura 39. Capa do roteiro <i>Bicho de sete cabeças</i>	102
Figura 40. Capa do roteiro <i>As melhores coisas do mundo</i>	103
Figura 41. Livros <i>Mano</i> , de Gilberto Dimenstein e Heloísa Prieto	104
Figura 42. Capa do roteiro <i>Feliz ano velho</i>	104
Figura 43. Capa do romance <i>Feliz Ano velho</i>	105
Figura 44. Capa do roteiro <i>Jogo subterrâneo</i>	105
Figura 45. Capa do roteiro <i>Quanto vale ou é por quilo?</i>	106
Figura 46. Capa do roteiro <i>Dores & amores</i>	107
Figura 47. Capa da peça <i>Intervalo</i>	108
Figura 48. Capa do romance <i>dores, amores & assemelhados</i>	108
Figura 49. Foto das atrizes e do diretor da peça <i>A partilha</i>	109
Figura 50. Capa do roteiro <i>A partilha</i>	109
Figura 51. Capa do álbum 1966	114
Figura 52. Anúncio do filme <i>O pai da Rita</i>	119

Figura 53. 1ª rachadura indicadora do tempo em Cabra-cega	153
Figura 54. Fotograma da 2ª rachadura que aparece em Cabra-cega	155
Figura 55. Fotograma do filme Cabra-cega: “(...) em passadas largas, mede o quarto longitudinalmente...”	156
Figura 56. Fotograma de Cabra-cega: o tempo e o mundo.....	156
Figura 57. Fotograma de Cabra-cega: o homem e o mundo.....	156
Figura 58. Fotograma de Cabra-cega: Thiago é conduzido com os olhos vendados ao terraço por Rosa.....	158
Figura 59. Fotograma de Cabra-cega: Thiago e o prazer pelo sentimento de liberdade.....	158
Figura 60. Fotograma da 3ª rachadura no teto do quarto de Thiago	159
Figura 61. Fotograma da poeira de gesso da rachadura no rosto de Thiago	159
Figura 62. Fotograma de Thiago conversando com Mateus do outro lado da sala	165
Figura 63. Fotograma da expressão “Thiago congela”	165
Figura 64. Fotograma da reação do “soco na boca do estômago”	165
Figura 65. Fotograma da cabana no quarto de Thiago	167
Figura 66. Fotograma retratando a solidão de Thiago na imensidão da sala	168
Figura 67. Fotograma da reação de Thiago à morte de Dona Nêne	169
Figura 68. Fotograma com a expressão de Thiago à notícia da morte de Lamarca.....	169
Figura 69. Fotograma de Thiago sendo guiado por Rosa no terraço	173
Figura 70. Fotograma de Rosa entregando-se a Thiago.....	173
Figura 71. Capa do livro do roteiro	173
Figura 72. A equipe do filme.....	173
Figura 73. Capa do DVD	173

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
Do diretor de vídeos ao roteirista	17
Roteiro cinematográfico e/ou roteiro literário	21
CAPÍTULO I - A FRUIÇÃO ESTÉTICA DAS OBRAS.....	26
1.1 DA ANESTESIA À ESTESIA.....	33
CAPÍTULO II - AFINAL, O QUE É O ROTEIRO CINEMATográfico?: O OLHAR DOS ROTEIRISTAS.....	38
2.1 AS DISCUSSÕES EM TORNO DO STATUS DO ROTEIRO CINEMATográfico.....	40
CAPÍTULO III - O CINEMA BRASILEIRO: PANORAMA HISTÓRICO	52
3.1 UM BREVE HISTÓRICO ANTES DA RETOMADA	52
3.2 A RETOMADA DAS PRODUÇÕES	59
3.3 A PÓS-RETOMADA NO CINEMA NACIONAL	66
CAPÍTULO IV - OS ROTEIROS PUBLICADOS NO BRASIL	71
4.1 OS ROTEIROS DO COTIDIANO BRASILEIRO.....	74
4.2 OS ROTEIROS DA HISTÓRIA BRASILEIRA	83
4.3 AS CRÔNICAS DOS FILMES E AS ADAPTAÇÕES	95
CAPÍTULO V – A CRIAÇÃO LITERÁRIA EM O PAI DA RITA	110
5.1 DI MORETTI E AS ADAPTAÇÕES FÍLMICAS	110
5.2 DA CANÇÃO AO FILME – DE A RITA A O PAI DA RITA.....	111
5.2.1 A ambientação musical em <i>O pai da Rita</i>	113
5.2.2 O roteiro de Di Moretti: análise das cenas	118
CAPÍTULO VI - A INTERMIDIALIDADE ENTRE O ROTEIRO LITERÁRIO E AS TELAS DO CINEMA.....	139
6.1 CABRA-CEGA - O ROTEIRO DE DI MORETTI.....	142
6.1.1 A <i>ekphrasis</i> e o espaço/tempo em <i>Cabra-cega</i>	152
6.1.2 A <i>ekphrasis</i> e o personagem Thiago.....	160
6.1.3 Elementos que retratam a época	170

CONSIDERAÇÕES FINAIS	176
REFERÊNCIAS:	182
APÊNDICE - Relação de roteiros brasileiros publicados.....	191
ANEXO - Roteiro <i>O pai da Rita</i> em seu 1º tratamento	205



INTRODUÇÃO

À questão: - O que é a arte? - seria possível responder brincando (mas não seria uma brincadeira tola): que a arte é o que todos sabem o que é.

Benedetto Croce²

(e/ou)

*Enquanto a distinção entre arte e não-arte ainda tiver alguma função, pode-se considerar como arte, independentemente de considerações estéticas, textos compostos dentro de um determinado sistema sógnico, que a comunidade interpretativa permite, ou mesmo exige, que sejam lidos como 'obra de arte',
Claus Clüver (2001)*

O nascimento da literatura brasileira encontra-se intrinsecamente associado às crônicas escritas pelos viajantes e missionários portugueses, que documentavam as informações sobre a terra recém-colonizada. Esses primeiros escritos são compreendidos como o ponto de partida para a formação de nossa identidade literária e cultural. Por volta de quatro séculos depois, o cinema surge de forma ainda bem precária e vai-se aperfeiçoando ao longo do século XX.

Esta pesquisa situa-se entre o limiar dessas duas artes consagradas: a literatura e o cinema. Procuramos analisar teóricos voltados para a estética desses dois campos, demarcando uma terceira arte derivada dessa interseção: o roteiro cinematográfico. Para estudar esse gênero, principiamos as nossas análises com o desenvolvimento histórico do cinema nacional, desde o seu início até os dias atuais para, na sequência, determo-nos mais especificamente na publicação de roteiros.

Como veremos, essa tramitação entre artes ultrapassa a mera adaptação. Em alguns casos, há uma complexa mescla entre literatura, cinema, dança e música que, primeiramente, passam pelo texto escrito sem, porém, hierarquizar a importância de cada arte, visando apenas, com as ousadas colocações efetuadas pelo roteirista, mostrar que não existe um limite no qual esses campos de saber se separam, e muito menos uma

² Disponível em <https://pt.scribd.com/document/212267974/Croce-Benedetto-Breviario-de-estetica-pdf>. Acesso em 10 nov. 2018.

nítida demarcação de fronteiras. Nesse sentido, Vera Lúcia Figueiredo alerta tanto para essas convergências quanto questiona o *status* de efemeridade do roteiro:

Nos dias de hoje, quando a convergência dos meios torna ainda mais tênues as linhas divisórias entre os vários campos da produção cultural, as interseções entre filmes e textos impressos, promovidas pelas editoras, ganham novas proporções. Tomando como referência o Brasil, embora o fenômeno não se restrinja ao país, observa-se o movimento crescente do mercado editorial para o lançamento de livros motivados por produções audiovisuais – não só roteiros de narrativas cinematográficas, publicação e reedição de obras literárias adaptadas pelo cinema, como diários de filmagens e volumes híbridos que reúnem matérias de naturezas diversas. Diante desse quadro, algumas questões podem ser formuladas, como, por exemplo, se haveria uma mudança de *status* do roteiro em decorrência de tornar-se comum a prática de editá-lo em livro. (FIGUEIREDO, 2010, p.24).

A pesquisa sobre o Cinema Nacional e, mais especificamente, os roteiros publicados, incorre na valorização desse gênero junto ao meio científico. Apesar de filmes brasileiros terem concorrido a prêmios diversos, o seu reconhecimento e, principalmente, o investimento em seu desenvolvimento ainda são muito baixos. Além disso, os próprios roteiristas não obtêm os créditos e as esperadas glórias por suas criações - fato esse que nos fez partir dos roteiros literários, como assim são chamados antes de se transformarem em “roteiros técnicos” – estes utilizados nos sets das filmagens.

Esta tese nasceu, portanto, das inquietações acerca dos roteiros literários (gerais, a princípio e dois criados por Di Moretti, posteriormente) – afinal, se, como veremos em algumas colocações dos próprios roteiristas, constituem somente uma “planta baixa” do filme, por que são publicados? Isso já indica uma sedimentação da obra, bem como a sua importância em ser lida. Paralelamente à ideia de efemeridade do roteiro de cinema, há o contraponto da publicação que eterniza e imprime um *status* de criação artística à obra.

Para a pesquisa em andamento, fizemos um recorte nas obras a serem analisadas: dois roteiros de cinema escritos por Di Moretti: o primeiro, *Cabra-cega*, levado às telas do cinema e publicado com os respectivos cortes e acréscimos, comentado tanto pelo roteirista quanto pelo diretor; o segundo, inédito, intitula-se *O Pai da Rita* (em anexo), premiado, porém ainda não filmado. A filmagem está prevista para o segundo semestre de 2019.

Do diretor de vídeos ao roteirista³

Nascido em 1961, Di Moretti foi considerado um aluno medíocre durante a vida escolar, destacando-se apenas em redação – fato esse que definiria a sua trajetória profissional. Apesar de ter sido aprovado em outros vestibulares e de ser um jovem tímido, introvertido e de poucas palavras, resolveu cursar Comunicações e formou-se no Curso de Rádio e TV pela FAAP e depois em Jornalismo pela PUC-SP. Tais escolhas mudaram a sua vida e, principalmente, a sua personalidade. Moretti foi impelido a se abrir, socializando-se e se reconhecendo nos outros: proveitoso laboratório para a observação humana, ferramenta vital para todo bom roteirista.

Durante a sua graduação, Di Moretti estagiou na Folha de São Paulo, porém, a grande guinada para o mundo de roteiros ocorreu ao conhecer ocasionalmente Toni Venturi, na época um diretor de vídeos comerciais muito requisitado, o qual o convidou para ser seu assistente. No início, a sua função era simplesmente ser um assistente de direção, mas atestando a baixa qualidade dos roteiros que advinham das diversas agências de publicidade, Moretti propôs à Toni Venturi e às produtoras que o contratassem como roteirista, e não mais assistente. A partir daí, produziram mais de cem vídeos institucionais dos mais variados produtos: carro, cerveja, seguro, fábrica de papel, hospital, fertilizante, aeroportos, avestruzes, entre outros. Moretti aproveitou algo inconscientemente, para transformar essa experiência em um outro grande laboratório de dramaturgia.

Mesmo que a encomenda fosse "vender" um produto ou um serviço, eu usava aquela tênue oportunidade para "contar" uma história. Por exemplo, quando apareceu o *job* de vender avestruzes, propus como roteiro uma trama de amor. Ou seja, além de cumprir a demanda do cliente, faria isso embalado numa história comovente, como o enredo de uma novela da época *Terra Nostra*. Um grande exercício de dramaturgia sem deixar de lado as informações básicas da venda do animal. (Moretti, 2018).

Além de trabalhar como diretor de vídeos institucionais/comerciais, Toni Venturi acalentava um projeto de longa data: realizar um documentário sobre uma figura lendária da história brasileira, o líder comunista Luiz Carlos Prestes. Acabou por ganhar um edital da extinta Embrafilme e o diretor convidou Moretti para escrever o roteiro. Foram dois anos de trabalho, não só como roteirista, mas também como coordenador de pesquisa,

³ Esse breve memorial foi gentilmente fornecido por Di Moretti por e-mail no dia 20 de março de 2018. As informações sobre o roteirista foram parafraseadas para esta tese.

pesquisador e diretor-assistente. Moretti salienta que a remuneração dessas tantas funções (se assim podemos chamar) era simbólica, embora representasse uma oportunidade única de entrar no *mainstream* do cinema nacional. *O Velho* estreou em 1996, ficou em cartaz por mais de três meses em São Paulo e participou de dezenas de festivais nacionais e internacionais, ganhando, inclusive, o festival internacional de documentários "É Tudo Verdade" daquele ano. Foi lançado no mercado europeu e americano, adotado por faculdades nos Estados Unidos, vendido para a TV Cultura, transformado em série para a GNT, ou seja, um sucesso absoluto de prestígio, mas não de dinheiro. Mas o mais significativo foi ter sido o pontapé inicial para novos desafios, em sua nova função de roteirista.

Embalados pela excelente repercussão de *O Velho*, Venturi e Moretti se empenharam em um projeto de ficção, o primeiro para os dois, a adaptação para o cinema de uma peça teatral de Fernando Bonassi. *Latitude Zero* foi uma iniciativa de baixíssimo orçamento, algo em torno de 700 mil reais, assumido como um grande desafio: o de escrever um roteiro com apenas dois personagens e uma locação. O filme estreou em 2000, no Festival de Brasília, levando o prêmio de Melhor Roteiro. Além disso, foi convidado para o Festival de Berlim no ano seguinte e participou de tantos outros festivais, como Miami, Cuba, Portugal. A passagem de roteiro de documentário para roteiro de ficção também foi conquistada.

Dois anos depois, na sequência da parceria com Venturi, veio *Cabra Cega*, ficção sobre o período da luta armada no Brasil, objeto de análise desta tese. De novo, como meta, redigir um roteiro com poucos elementos narrativos. O filme também obteve a estatueta de Melhor Roteiro no Festival de Brasília em 2004, no Cine Ceará, e seguiu carreira internacional. Naquele momento, Di Moretti foi convidado pelo diretor Joel Zito Araújo para escrever *Filhas do Vento*. Como o convite surgiu enquanto ele ainda compunha *Cabra Cega*, Moretti experienciou uma situação inédita: escrever dois longas-metragens ao mesmo tempo. Foi um período complicado, pois vivia mergulhado em dois universos distintos, um thriller político em São Paulo, nos anos 70, e um drama intimista no interior de Minas Gerais, nos anos 60. Um grande desafio disposto em estruturas narrativas distintas, tons e gêneros diferentes, elaborados no mesmo momento. O roteirista não aconselha e nem recomenda essa experiência a ninguém, mas, segundo ele, vista assim de longe, foi algo absolutamente enriquecedor.

Ao lado dos convites para escrever novos filmes, surgia em Moretti uma necessidade de defender a carreira de roteirista, de profissionalizá-la. Em 2006, havia um momento de fermentação cultural e de gradativo e sólido fomento da produção cinematográfica brasileira, mas a profissão de roteirista ainda era desconhecida, renegada, subestimada. Sentindo isso, Moretti e mais alguns amigos roteiristas, como Bráulio Mantovani, Marcos Berstein, Elena Soarez, Marçal Aquino, entre outros, viram a necessidade de organizar a classe e de algum modo fazê-la ser vista e ouvida. As negociações com produtoras e diretores eram vergonhosas, as condições de trabalho ridículas... Na época, eram poucos os profissionais que conseguiam viver apenas de seu trabalho de roteirista. Assim, criaram a AC, Autores de Cinema, uma associação que mais do que criar normas de trabalho queria fazer entender que um roteirista também é um dos autores do filme. Di Moretti foi o presidente da AC em seus primeiros três anos e conseguiram muitos avanços. Atualmente, há uma nova associação, que ficou ainda maior e representativa, com mais de 300 roteiristas profissionais. Vivemos outro momento, mas as exigências de dignidade e respeito a profissão continuam sendo as mesmas.

Além disso, a carreira de roteirista de Di Moretti continuou e se descentralizou, fez trabalhos para diretores de fora do eixo Rio-São Paulo, como Guilherme Fiúza, em Minas Gerais; Mauro Giuntini e Marcio Curi em Brasília; Joaquim Haickel no Maranhão, Eric Laurence em Pernambuco. E, na esteira de sua carreira vieram outros tantos títulos, de longas de ficção e documentário à séries de TV: *Vidas de Maria*, *Simples Mortais*, *23 Anos em 7 segundos*, *No Olho da Rua*, *4 X Timão*, *Nossa Vida não cabe num Opala*, *Tropicália*, *O Menino Grapiúna*, *Dominguinhos*, *Do Pó da Terra*, todos filmados e lançados e projetos em pré-produção: *O Grampo*, *O Mal da Cura*, *O Pai da Rita*, *Lugar Nenhum*, *O Resto de seus dias*.

Fora esses diversos e diferentes filmes, Di Moretti continua numa atividade que leva em paralelo há mais de 20 anos: professor de cursos de roteiro. Já ministrou quase 500 oficinas, espalhadas por todo o Brasil: Amazonas, Maranhão, Pará, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Paraíba, Bahia, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Espírito Santo, Minas Gerais, Rio de Janeiro, São Paulo, Paraná, Rio Grande do Sul e Brasília. Mais do que ser um simples repassador de noções e teorias de roteiro, faz dessas oficinas quase uma catequese, um instrumento de informação que tenta esclarecer aspectos da profissão de roteirista que possam mobilizar cada vez mais pessoas a seguirem esta carreira. Essa

continua sendo sua bandeira, alertar o público, em geral e o profissional, em particular, que pode se viver bem de fazer roteiros no Brasil.

Outra função que hoje em dia tem se tornado importante para o desenvolvimento do cinema nacional e para qual Di Moretti tem dedicado grande parte do seu tempo é a de consultor de roteiros ou *script doctor*. É uma função ainda recente, mas que tem se mostrado muito eficiente na busca da qualidade máxima do roteiro. Este profissional pega o roteiro pronto e o analisa detidamente, criticando e sugerindo mudanças sempre no intuito de torna-lo cada vez mais pronto para ser filmado.

Independente das atividades de roteirista, militante classista, professor, consultor, depois de mais de 25 anos de carreira, Di Moretti consegue sentir ainda hoje a mesma empolgação em escrever que tinha lá no comecinho imberbe da sua carreira, em que mal sabia se iria dar certo como um profissional da escrita, muito menos se iria ser reconhecido como um profissional do cinema. Mais do que estas realizações, o grande prazer de Di Moretti ainda é criar universos únicos e povoá-los com personagens complexos capazes ainda de arrancar uma lágrima de uma criança tão inocente quanto ele era, quando aprendeu a sentir a estética cinematográfica sem sequer entendê-la.

O interesse em estudar os roteiros de Di Moretti surgiu a partir de uma Oficina de Roteiro ministrada por ele em Brasília-DF em setembro de 2015. Nessa oficina, Di Moretti salientou a necessidade de colocar “poesia nos roteiros”. Para isso, o mesmo ressaltou a presença de literalidade em seus próprios roteiros e, a partir disso, como outros roteiristas, explanou sobre o que ele intitula de “roteiros literários” e que só após vários tratamentos efetuados pela *instância narrativa*⁴, torna-se um “roteiro técnico”. Portanto, a partir desse curso, do material nele disponibilizado e das ideias, teorias e trabalhos abordados por Di Moretti, é que esta pesquisa se desenvolve.

⁴ O filme não possui apenas um narrador, mas ele é obra de uma equipe e exige várias séries de opções assumidas por muitos técnicos (produtor, roteirista, fotógrafo, iluminador, montador). Para Vernet (2012), É preferível falar de *instância narrativa*, a propósito de um filme, para designar o lugar abstrato em que se elaboram as escolhas para a condutada narrativa e da história, de onde trabalham ou são trabalhados os códigos e de onde se definem os parâmetros de produção da narrativa fílmica. (VERNET, 2012,p.111).



Figura 1. Fotografia tirada pela equipe da Folha de São Paulo: Di Moretti em sua residência.

Roteiro cinematográfico e/ou roteiro literário

O embrião desta pesquisa partiu do interesse por essa escrita a um só tempo criativa e técnica, que se chama roteiro. Antes de me decidir pela análise dos textos de Moretti, a proposta era pensar o roteiro cinematográfico como obra literária. O redator de roteiros trabalha sempre as relações entre as palavras e as imagens. O roteirista precisa estar atento às descrições, à condução da narrativa e realizá-las de modo claro e poético. No texto literário escrito, o leitor goza de ampla liberdade para diversificadas interpretações, enquanto no roteiro a liberdade tem como guia as intenções do roteirista e um público-alvo que participará da transmutação do texto escrito em versão fílmica. Esse público-alvo, segundo COMPARATO (2009), constitui uma “cadeia de criação coletiva”:

(...) diferente do escritor de livros, ele não escreve a palavra implícita, isto é, para ser lida por uma só pessoa. Escreve a palavra explícita, que deve ser absorvida por uma segunda pessoa, o ator, que a interpretará para uma multidão por meio de uma personagem. É literatura também, mas a serviço de uma cadeia de criação coletiva. Depende de outros artistas e do talento alheio para se tornar realidade. Portanto é muito mais difícil sua concretização, pois enquanto um necessita de um editor e de uma livraria o

outro necessita de um batalhão de profissionais criativos para dar forma e vida ao material escrito. (COMPARATO, 2009, p. 17).

O roteirista precisa dispor de uma intimidade básica com a escrita e com a linguagem cinematográfica. Ele precisa saber escrever bem e, em seguida, estudar o formato e as etapas necessárias para a elaboração de um roteiro. É um processo que requer escritas e reescritas, além de muita pesquisa para que alcançar os elementos imprescindíveis ao início das filmagens. Às vezes, o trabalho do roteirista continua no set de filmagem, como veremos em *Cabra-cega*, sobre o qual Di Moretti afirma ter reescrito algumas cenas durante as filmagens, participando, portanto, de todas as etapas de criação.

Em suas abordagens no curso que ministrou em Brasília, Moretti salienta que, pelo filme, o espectador doa duas horas de sua vida. Quando entra no cinema, ele precisa acreditar que aquilo é real: figurino, enredo, maquiagem, etc. Por isso, quando o escritor faz o roteiro, tem de pesquisar o contexto, o gestual, a fala, enfim, tudo o que envolve personagens e trama. Tudo isso precisa estar descrito no roteiro. Salientamos que se esses elementos não constarem, haverá espaço para outras interpretações. Se o roteirista não conhece a realidade contada, vai falsear essa realidade. É imprescindível descrever literalmente as ações físicas dos personagens. Se o roteirista deixar tudo para o diretor, este vai fazer o melhor para a cena, mas que talvez falseie a ação real que teria o personagem.

Ao descrever uma cena, o roteirista poderá fazê-la narrativamente. Os sentimentos do personagem, inicialmente, pertencem ao roteirista. E a ação do personagem comporta uma intenção, não foi inserida aleatoriamente no roteiro.

Nesse sentido, há uma analogia criativa e ilustrativa que Doc Comparato (2009, p. 72, grifo do autor) conjuga à psicanálise: “o produtor desempenhará sempre seu papel de *superego*, tentando reduzir os custos. O diretor será o *ego*. É a ele que compete a realização, é o homem dos gastos. Nós os roteiristas somos o *id*, a inconsciência total, e nos compete sonhar”. Para Parent-Altier:

Na narrativa do argumento, tudo o que não é diálogo é descritivo e **deve sugerir a imagem**. Esta sugestão escrita da imagem futura é propriamente falando, a escrita do argumento por excelência. O argumentista completo deve saber utilizar, em simultâneo, os seus talentos de visualização e de escrita não só para orientar a narrativa, mas também para nela inscrever a sua personalidade literária, bem como um grande número de informações dramáticas. (2004, p. 19, grifo do autor).

Nessa citação, atestamos tanto a complexidade da escrita de um roteiro quanto o papel fundamental do roteirista na “sugestão de imagens”. Essa citação nos faz lembrar do filme *Latitude Zero*⁵, cujo roteiro é assinado por Di Moretti, pois há uma cena na qual essa descrição foi essencial para o desenrolar fílmico da narrativa e para a caracterização do personagem: Lena, grávida de oito meses, absolutamente entediada com aquele local, está indo embora. Alguém bate na porta, ela resiste a abrir. Quando abre, aparece um clarão e dele vem andando Vilela, que é o segundo personagem e, através da postura dele, o espectador percebe ser um militar – e não há necessidade de contar isso. Fisicamente, ele age como militar, como é exposto por Di Moretti: “do clarão sai Vilela a passos firmes, para diante de Lena, abre as pernas, coloca a mão para trás em postura militar”.

Tudo isso se confirma como muito importante, mesmo quando se trata de uma adaptação fílmica. Há necessidade de dar o tom do personagem no roteiro, ou seja, o roteirista precisa descrever as ações físicas do personagem para lhe conferir personalidade, caracterizá-lo e apresentá-lo.

Inicialmente, empreendemos uma abordagem sobre a fruição estética nas obras. Partimos de um debate teórico a respeito dos pressupostos estéticos da literatura e, paralelamente, do roteiro enquanto texto escrito e, conforme as teorias literárias e cinematográficas, analisamos os mecanismos que eclodem em suas tessituras nas quais investigamos a criação artística literária subjacente ao texto, bem como na sua recepção – do roteirista ao leitor e futuro espectador, o que faz com que um texto considerado *a priori*, uma espécie de “guião”, adquira a categoria de obra de arte. O leitor desses textos sai, então, da anestesia do cotidiano para a estesia, que desperta as sensações para a criação artística por meio da escrita. Essa discussão faz-se essencial para que o diálogo sobre os objetos da pesquisa seja relevante, afinal é a análise estética e literária que permeará a nossa abordagem.

Em seguida, demarcamos as mais diversas discussões com as quais nos deparamos sobre a importância – ou não – do roteiro cinematográfico. Começamos com *A Poética*, de Aristóteles, perpassamos os manuais sobre roteiro, em que se destacam Flávio de Campos, Doc Comparato e Syd Field, entre outros. Em nosso percurso, percebemos que Lima Barreto, escritor pré-modernista e jornalista brasileiro, já reivindicava um estatuto

⁵ Filme de 2001, dirigido por Toni Venturi e roteiro de Di Moretti.

artístico para o roteiro cinematográfico. A partir do momento que o roteiro é publicado, quer seja antes de se tornar roteiro técnico quer seja depois, a primeira ou a última versão, ou até mesmo a versão publicada com base no filme pronto, divisaremos que o roteiro obtém o estatuto de arte. Afinal, qual seria o objetivo da publicação se não fosse para concretizar a criação? Além disso, como Claus Clüver nos autoriza na epígrafe deste trabalho, é a comunidade interpretativa que permite e até mesmo exige que esses textos sejam tratados como obras de arte.

No terceiro capítulo, para situar o leitor no campo da criação e expansão cinematográfica em nosso país, elaboramos um breve histórico do cinema brasileiro, desde a sua criação até o período da pós-retomada. Para esse capítulo, trouxemos elementos históricos elencados nas obras de Paulo Emílio Sales Gomes, além do livro de Sidney Ferreira Leite, *Cinema brasileiro: das origens à retomada*, entre outros estudiosos do cinema nacional que se debruçaram sobre a nossa sétima arte.

No quarto capítulo, apresentaremos uma discussão com as próprias vozes dos roteiristas e dos diretores sobre as publicações dos roteiros, bem como alguns dados importantes sobre elas, como a data no momento de publicação e outros elementos pertinentes, desde o título e subtítulos, que já apontam o modo de pensar o roteiro pelo mercado editorial, ao modo como, por exemplo, é assimilada a publicação do primeiro ou do último tratamento, e se este é compreendido somente como um roteiro pós-filmagem, ou mesmo se o filme é transcrito na íntegra, inclusive com fotogramas ilustrativos. Elencamos, em anexo, um levantamento sobre os roteiros publicados com dados específicos pertinentes a esta pesquisa, incluindo, nesta seção, a análise dos mesmos.

Já no quinto capítulo, abordamos as adaptações e levantamos teorias associadas a essa forma de escrita. Na sequência, realizamos uma pequena análise da canção de Chico Buarque *A Rita* com a intenção de percebermos os elementos que compõem a letra e a sua ligação com o texto cinematográfico, para então adentrarmos na primeira versão do roteiro, adjetivado como “literário” por parte do próprio autor, por estar em seu primeiro tratamento.

Por fim, o sexto e último capítulo começa com uma discussão teórica a respeito da intermedialidade, na qual Irina Rajewsky, escritora e professora de literatura francesa e literatura italiana na Universidade Livre de Berlim, na Alemanha, apresenta o conceito de *ekphrasis*. Sob o seu ponto de vista, a *ekphrasis* perpassa todo roteiro, por ser feito e atravessado por imagens. No mesmo capítulo, trazemos Claus Clüver e o conceito de

plurimedialidade, considerando que o cinema é uma arte plurimedial. Em seguida, há a análise das cenas do roteiro de *Cabra-cega* comentado pelo diretor e pelo roteirista. Esta análise é feita tanto da primeira versão do roteiro Literário quanto da versão publicada após o filme ir às telas. Salientamos que a análise foi feita tanto com roteiros publicados em livros, como a publicada em texto como obra de arte – no caso de *O pai da Rita*, da forma que foi disponibilizado após receber a premiação no festival de Brasília de 2004 de “melhor roteiro”.



CAPÍTULO I

A FRUIÇÃO ESTÉTICA DAS OBRAS

Quisera ver-me em uma multidão assim ativa, achar-me em um solo livre, em companhia de um povo também livre. Então poderia dizer ao fugaz momento: “Detenha-se, pois é tão belo”.
Goethe, Fausto⁶

A Estética, tratada por tantos autores desde a Antiguidade sob diferentes denominações, embora o termo, como tal, tenha sido proposto pela primeira vez por Baumgarten somente em 1750, integra a experiência vivida do humano, na sua relação com o mundo, com os outros, bem como do Eu consigo próprio. (FERREIRA, 2004, p. 15).

Nas teorias sobre literatura, são vários os conceitos elencados sobre a arte literária. Como veremos adiante, um dos grandes distintivos da Literatura frente às outras artes é o fato de se utilizar primordialmente da palavra. Porém, esse instrumento expressivo, a palavra, não é exclusivo, pois a Ciência, a Filosofia, a História e a Religião também a empregam. O que a caracteriza, realmente, é o modo de utilização desse instrumento. A literatura trabalha com a polivalência das palavras, dependendo do conhecimento do leitor para se realizar.

Com o roteiro cinematográfico, a palavra também é trabalhada, pois o roteirista precisa preocupar-se com a transcrição imagética do que escreve. Afinal, como Di Moretti afirma, o roteirista escreve por meio de imagens. Essa análise por imagens será exposta nos capítulos V e VI desta tese. Mais especificamente no capítulo VI, no qual abordamos o conceito da *ekphrasis* em que a imagem nos textos de Di Moretti permitem à instância narrativa a criação fílmica. Pelo entendimento de Comparato (2009, p. 45), é fundamental para o roteirista ver e sentir a cena. A imaginação do autor deve estar, portanto, treinada para “traduzir” em imagens as cenas na mente e passá-las para o roteiro. Mas, afinal, o que seria a imagem? Blanchot esclarece que a imagem está depois do objeto, ela é a sua continuação:

(...) vemos, depois imaginamos. Depois do objeto viria a imagem. “Depois” significa que cumpre, em primeiro lugar, que a coisa se distancie para deixar-se recapturar. Mas esse distanciamento não é simples mudança de lugar de um móvel que continuaria, entretanto, sendo o mesmo. O distanciamento está aqui no âmago da coisa. A coisa estava aí, que nós apreenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatural, impassível, não a mesma coisa distanciada mas essa coisa como

⁶ GOETHE, J.W. Fausto, segunda parte, São Paulo: Editora 34, 2007. p. 390.

distanciamento, a coisa presente em sua ausência, a apreensível porque inapreensível, aparecendo na qualidade de desaparecida, o retorno do que não volta, o coração estranho longínquo como vida e coração único da coisa. (BLANCHOT, 2011, p. 279).

O autor prossegue fazendo uma analogia da imagem com o cadáver. Aquilo a que se chama despojos mortais escapa às categorias comuns: algo está aí diante de nós, que não é bem o vivo em pessoa, nem uma realidade qualquer, nem o mesmo que o era em vida. Ele é, eu vejo-o, perfeitamente semelhante a si mesmo: ele assemelha-se. O cadáver é a sua própria imagem. Com esse mundo a que ainda não pertence, só tem agora as relações de uma imagem, possibilidade obscura, sombra o tempo todo presente atrás da forma viva e que agora, longe de se separar dessa forma, transforma-a inteiramente em sombra. O cadáver é o reflexo tornando-se senhor da vida refletida, absorvendo-a, identificando-se substancialmente com ela, ao fazê-la passar do seu valor de uso e de verdade para algo incrível – incomum e neutro. Restando ao cadáver a semelhança do que era em vida. (BLANCHOT, 2011, pp. 281 - 282).

E essa imagem está presente tanto na literatura quanto no roteiro cinematográfico. Ao disporem da palavra como objeto de trabalho, conceitos e posicionamentos direcionados à literatura podem ser muito bem empregados ao roteiro cinematográfico. O crítico literário Afrânio Coutinho considera a literatura parte da vida, e ambas atuam em harmonia, afinal as criações literárias são representações da condição humana e não se confundem com as representações históricas:

A literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, é a realidade recriada através do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, e com os quais ela toma corpo e nova realidade. Passa, então, a viver outra vida, autônoma, independente do autor e da experiência de realidade de onde proveio. Os fatos que lhe deram às vezes origem perderam a realidade primitiva e adquiriram outra, graças à imaginação do artista. São agora fatos de outra natureza, diferentes dos fatos naturais objetivados pela ciência ou pela história ou pelo social. (...) O artista literário cria ou recria um mundo de verdades que não são mensuráveis pelos mesmos padrões das verdades fatuais. Os fatos que manipulam não têm comparação com os da realidade concreta. São as verdades humanas gerais, que traduzem antes um sentimento de experiência, uma compreensão e um julgamento das coisas humanas, um sentido da vida, e que fornecem um retrato vivo e insinuante da vida, o qual sugere antes que esgota o quadro. (COUTINHO, 1976, pp. 9-10).

Para Marisa Lajolo, “literatura é a relação que as palavras estabelecem com o contexto, com a situação de produção da leitura que instaura a natureza literária de um

texto [...]”. A linguagem parece tornar-se literária quando seu uso instaura um universo, um espaço de interação de subjetividade (autor e leitor) que escapa ao imediatismo, à predictibilidade e ao estereótipo das situações e usos da linguagem que configuram a vida cotidiana. (LAJOLO, 1981, p. 38).

Pelo viés da fruição estética, a obra literária parte do reconhecimento de que o espaço de re(a)presentação criado pela escritura de textos ficcionais constitui um lugar de linguagem, ou seja, lócus no qual a palavra adquire materialidade e confere à literatura – e, por ser também verbal, ao roteiro – o estatuto de Artes Verbais.

Antonio Cândido, ao refletir sobre as relações existentes entre literatura e sociedade, assim apresenta esse fenômeno da linguagem: “quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva” [...] “e interiorização dos dados de natureza social, tornados núcleo de elaboração estética”. (1976, pp. 12-13). Esse “quinhão da fantasia” é o deslocamento estético gerado pelo movimento da leitura que só pode ser operado pelo sujeito leitor. A existência do texto artístico propriamente dito só ocorre efetivamente nesse “outro lugar”, o da interiorização, que é a sensibilidade provocada pela palavra expressiva, – um *estar dentro* da obra pela leitura. Sobre essa instauração de uma vivência estética, Sartre (1999) nos dá uma bela lição em *Que é a Literatura?*:

A leitura é um exercício de generosidade; e aquilo que o escritor pede ao leitor não é a aplicação de uma liberdade abstrata, mas a doação e toda a sua pessoa [...] Somente essa pessoa se entregará com generosidade; a liberdade a atravessa de lado a lado e vem transformar as massas mais obscuras de sua sensibilidade (SARTRE, 1999, p. 42).

Ainda discorrendo sobre o lugar do leitor no espaço imaginário instaurado pela leitura de um texto artístico, esse autor releva a consciência estética como dimensão que determina o encontro partilhado: “é próprio da consciência estética ser crença por engajamento, por juramento, crença pela contínua fidelidade a si mesma e ao autor, opção de acreditar, perpetuamente renovada. A cada instante posso despertar e sei disso; mas não o desejo: a leitura é um sonho livre” (id. *Ibidem*, p.42).

O pensamento do autor acima apresentado nos permite inferir que a leitura é um encontro com um objeto criado pelo artista/autor/roteirista/diretor – um texto – cuja apropriação só ocorre pela liberdade (abrir ou não o livro, ler ou não um roteiro, assistir ou não ao filme), pelo compromisso e pela disponibilidade, o que configura um pacto entre

autor e leitor. A esse movimento dialético acrescentamos outra variante fundamental teorizada por Roland Barthes:

*Texto quer dizer Tecido; mas enquanto até aqui esse tecido foi sempre tomado por um produto, por um véu todo acabado, por trás do qual se mantém, mais ou menos oculto, o sentido (a verdade), nós acentuamos agora, no tecido, a idéia gerativa de que o texto se faz, se trabalha através de um entrelaçamento perpétuo; perdido neste tecido – nessa textura – o sujeito se desfaz nele, qual uma aranha que se dissolvesse ela mesma nas secreções construtivas de sua teia. Se gostássemos dos neologismos, poderíamos definir a teoria do texto como uma hifologia (*hyphos* é o tecido e a teia da aranha). (Barthes, 2007, pp. 81-82).*

Ao entrar em contato com esse “tecido”, o leitor não se depara com uma verdade absoluta do autor, já que possui algumas sinapses que permitem adentrar o texto. Em outras palavras, signos que permitem ao leitor interpretar.

Inserido no espaço da linguagem artística, a “floresta de símbolos” metaforizada por Baudelaire em seu poema “Correspondências”, o leitor precisa trilhar caminhos que o conduzirão do sentido literal à literariedade, da racionalização à fabulação. Nessa transposição do real à representação dá-se a reconfiguração, ou o deslocamento de lugares no jogo entre autor/leitor. Ocorre aí um jogo de forças impulsionado pela sensibilidade criativa dos implicados na ação da leitura. Nessa perspectiva, Nadja Hermann, escritora e professora adjunta da PUC-RS, afirma que a “emergência da estética aponta que as forças da imaginação, da sensibilidade e das emoções teriam maior efetividade para o agir do que a formulação de princípios abstratos e do que qualquer fundamentação teórica da moral”. (2005, p.14).

Jacques Derrida também cita Sartre e suas abordagens em *O que é literatura?* para expor suas ideias. Ele postula a literatura como instituição histórica, com suas convenções, suas regras etc., mas também essa instituição da ficção que confere, *em princípio*, o poder de dizer tudo, de se liberar das regras, deslocando-as e, desse modo, instaurando, inventando e também suspeitando da diferença tradicional entre natureza e instituição, natureza e lei convencional, natureza e história. Para completar sua explicação, torna-se mister salientar a importância da democracia para que a literatura possa se manifestar:

A instituição da literatura no Ocidente, em sua forma relativamente moderna, está ligada à autorização para dizer tudo e, sem dúvida também, ao advento de uma ideia moderna de democracia. Não que ela dependa de uma democracia instalada, mas parece-me inseparável do que conclama a uma democracia por vir, no sentido mais aberto (e, indubitavelmente, ele mesmo por vir) de democracia. (DERRIDA, 2014, p. 51).

O leitor necessita dessa liberdade crítica para “sentir” a estética na obra escrita. De modo geral, entendemos estética como sensação/gosto, sentimento que se registra em um sujeito em resposta a um estímulo. Em suas reflexões sobre o conceito de estética, Lúcia Santaella (1994) traça um panorama histórico-filosófico que percorre a noção do Belo como sublime a ser alcançado pela contemplação dos objetos artísticos, que passa pela valorização da sensibilidade perceptiva.

No âmbito da literatura e da criação de um roteiro, entendemos que, por sua natureza ambígua e polissêmica, a linguagem posta em função poética adquire o poder de proporcionar ao leitor experiências que são incorporadas à sua vivência – por oposição ou por semelhança – de modo a propiciar, pelo ato da leitura como experiência estética (*sentir* o lido) a presentificação (tornar presente pela leitura) de situações universalmente vividas pela humanidade. Nesse movimento, desaparecem as fronteiras geográficas, e a arte da palavra assume a sua atemporalidade. Talvez a grande diferença de ambas as escrituras seja o público-alvo, como bem estabelece Dominique Parent-Altier (2014). Para o autor, no livro literário, há uma relação unilateral com o seu potencial único leitor, enquanto o roteirista (aqui ele utiliza a denominação “argumentista”)⁷ mantém uma relação proteiforme com uma diversidade de leitores e/ou potenciais espectadores. Na altura da escrita, o argumentista dirige-se, mais ou menos nessa ordem, aos leitores, ao realizador, à equipe técnica, ao ator e, por fim, ao espectador. Afinal, a obra, para o artista, é sempre infinita, como coloca Blanchot (2011):

A obra de arte não remete imediatamente a alguém que a teria feito. Quando ignoramos todas as circunstâncias que a prepararam, desde a história de sua criação até ao nome daquele que a tornou possível, é justamente quando ela, mais se aproxima de si mesma. Está aí a sua verdadeira direção. É essa exigência que se exprime nesse superlativo que é a obra-prima. A obra-prima não está na perfeição, tal como essa palavra, reivindicada pela estética, o dá a entender, nem na mestria que é do artista,

⁷ João Nunes (joaonunes.com), diretor de diversos filmes e peças de teatro português, esclarece que Guião e Roteiro são sinônimos. O primeiro é comumente utilizado em Portugal e o segundo no Brasil. Um Argumento em sentido estrito, é um outro tipo de documento, que precede o guião/roteiro no processo de desenvolvimento. Por exemplo, em “O pai da Rita”, o Argumento feito por Di Moretti foi premiado no primeiro *Pitching* organizado pela GloboFilmes e recebeu recursos para a produção do Roteiro. Argumento é uma descrição literária e sequencial do filme, em texto corrido, que não está ainda dividido por cenas (embora elas estejam normalmente já implícitas) nem inclui os diálogos dos personagens. Parent-Altier nas citações que colocamos nesta pesquisa e no decorrer de seu livro, e a maioria dos guionistas portugueses usam muitas vezes as duas expressões (Guião e Argumento) como sinônimos, referindo-se ao documento escrito final – o guião. Da mesma forma, usam muitas vezes Argumentista e Guionista (ou Roteirista) como sinônimos. Por exemplo, em Portugal, a entidade que representa os interesses dos guionistas é a APAD – Associação Portuguesa dos **Argumentistas** e Dramaturgos.

não da obra. Valéry diz muito bem que a mestria é o que permite nunca terminar o que se faz. Somente a mestria, o domínio do artesão se acaba no objeto que ele fabrica. A obra, para o artista, é sempre infinita, não finita, e daí o fato de que ela é, de que é absolutamente, esse evento singular desvenda-se como não pertencente à mestria da plena realização. (BLANCHOT, 2011, pp. 240-241).

É nesse ponto que o artista precisa ter desapego à sua obra de arte. Ao escrever um romance ou uma poesia, o escritor media, por meio da arte de suas palavras, a realidade por ele captada, com a sua própria subjetividade. Cabe ao leitor, com sua visão, com sua leitura, proceder à interpretação da própria obra. São várias interpretações possíveis. Por isso, esse tipo de produção nunca será finito. E o que dá essa possibilidade de interpretação é o reflexo estético presente na obra de arte.

Tanto no roteiro fílmico quanto na Literatura, o escritor percebe a relação apontada por Lukács (1966) entre o “reflexo estético e o reflexo cotidiano”. A vida do ser humano é sempre mediada, diferentemente da vida dos outros animais. No caso do ser humano, tratam-se de duas mediações – o trabalho e a linguagem. O homem transforma a natureza pelas vias do trabalho. A linguagem é também indissociável, isto é, para o autor, não existe trabalho sem linguagem e vice-versa. Apesar dessas mediações, o ser humano coloca-se na vida cotidiana no sentido de imediatez. Uma palavra assume um nível de abstração fenomenal. No entanto, cada um de nós utiliza as palavras no sentido mais imediato.

Da mesma forma quando um autor se vale da palavra para escrever uma obra. A palavra começa a ser trabalhada pelo som, pelas cores e pelos inúmeros significados que dela irradiam. A arte da escrita é uma forma de mediação que permite tanto ao escritor quanto ao leitor uma prática diferenciada. Como dialética entre imediato e mediado, na arte da palavra, há a necessidade de mediar a realidade.

Para Lukács, é nesse sentido que se entendem arte e vida cotidiana hoje. Arte é a mediação que permite ao ser humano perceber na aparência uma essência, constituindo-se, assim, como desfetichizadora. A arte, antes de qualquer política ou ideologia, permite ao artista, ao leitor e ao espectador outra percepção da realidade. É quando, então, percebemos a essência na aparência. Aí reside o sentido fundamental da arte: uma percepção da vida humana de liberdade.

O roteiro cinematográfico, cuja natureza é compreendida em nosso enfoque como palavra posta em arte, arquiteta-se como texto/signo, ou seja, cada texto configurado em seu diferente gênero compõe um grande significante que se oferece à decifração realizada pela leitura. Essa natureza cifrada da linguagem artística não pressupõe hermetismo,

fechamento à leitura, mas um manejo do signo linguístico, que exige, para além da atribuição dos significados, a potencialização dos processos de significação. Essa característica do roteiro converte o espaço do texto em um espaço de jogo no qual o leitor/roteirista cinematográfico ocupam lugares essenciais: o de sujeitos que operam, analogamente, pela tensão criatividade/recriação.

Vernet (2012, p. 130) salienta que a história contada pelo filme de ficção aparece sob a forma de um jogo de montar: as peças estão determinadas de uma vez por todas e são em número limitado, mas podem entrar em uma progressão bastante grande de combinações diferentes. A escolha e a arrumação permanecem relativamente livres. Dessa forma, como veremos adiante, devido a vários fatores, há várias modificações a partir do primeiro tratamento do roteiro até que se chegue ao roteiro técnico pronto para as filmagens. É por isso que a autoria de um filme não compete apenas a uma pessoa, mas a uma instância narrativa. Nesse caso, concordamos com Blanchot (2011, pp. 240-241), quando salienta a infinitude de uma obra de arte.

No decorrer de seu texto, Vernet salienta que o filme sempre é a obra de uma equipe e exige várias séries de opções assumidas por muitos técnicos (produtor, roteirista, fotógrafo, iluminador, montador). De acordo com o autor, é preferível falar de *instância narrativa* a propósito de um filme, para designar o lugar abstrato em que se elaboram as escolhas para a conduta da narrativa e da história, em que trabalham ou são trabalhados os códigos e de onde se definem os parâmetros de produção da narrativa fílmica. (2012)

Isso não significa que há tipos distintos de roteiros, mas que existem versões processuais até que se tornem um filme. Como o primeiro tratamento é um texto “aberto” para leituras e modificações pela instância narrativa para que vá às telas, há vários tratamentos entre o roteiro do primeiro tratamento ao roteiro final que vai para as filmagens. E, mesmo após as filmagens, fazem-se necessárias mudanças, cortes e acréscimos efetuados na montagem. Sylvio Back, no prefácio da publicação do roteiro do filme “A guerra dos pelados”, salienta que quem já assistiu ao filme antes de ler o roteiro publicado,

[...] há de ficar algo surpreso com o descompasso entre o que se materializou na tela e o que se lê no roteiro. O mesmo vai acontecer com quem operar o inverso: o desenho verbal e imagético do texto aqui reproduzido, às vezes, parece que não ‘combina’ com os fotogramas do filme. (BACK, 2008, p. 16).

Para Back (2008), isso ocorre porque não há (ou pelo menos não havia) uma cultura brasileira de publicação de roteiros. Os roteiros eram apenas escritos para o *set* da filmagem. No entanto, merece destaque outro fator bastante corriqueiro que encontramos nas publicações e que é levantado por Back:

Por outro lado, existem diretores e roteiristas que, após o filme pronto, e surgindo a oportunidade de editoração, submetem o texto a uma reescritura – de olhos armados no fotograma impresso. A partir desse novo ‘tratamento’, o roteiro invariavelmente se traveste em um arremedo de libreto de ópera. Quer dizer: você pode acompanhar pelo livro o filme cena a cena, diálogo a diálogo – tudo é simétrico e sincronizado – como se fora uma dublagem. (BACK, 2008, p. 17).



São duas formas distintas de se publicar um roteiro. A partir dessa última publicação, Back defende que o roteiro não é mais artístico nem tampouco mais tão poético, pois se tornou um “Roteiro Técnico”. Back chama de “plástica” essa ação de transcrever literalmente o filme, nele embutindo um preço estético incontornável:



o viço primevo do roteiro esmaece, enchendo-se de opacidade. E aquele roteiro com pretensões estilísticas, que poderia ser lido como uma quase-novela ou um quase romance, nessa hora perde a sua autonomia artística para virar um acessório de óbvio vezo mercadológico. (BACK, 2008).

Esse posicionamento de Back é relativo, afinal, há roteiros publicados após a estreia dos filmes, os quais são extremamente poéticos. Para ilustrar esse nosso posicionamento, partiremos de uma grande obra de arte reconhecida internacionalmente: *Central do Brasil* (1998, roteiro de João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein; direção de Walter Salles). Nossa fundamentação se dará diante do roteiro de Walter Salles (1998) publicado com todas as indicações técnicas, tais como enquadramentos e movimentos de câmera – o roteiro técnico propriamente dito e elaborado após o filme ir às telas.

1.1 DA ANESTESIA À ESTESIA

Hans Robert Jauss (1979), em seu texto “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiesis*, *aisthesis* e *katharsis*”, empreende uma abordagem histórica para retomar os três conceitos da tradição estética ocidental e readaptá-los à sua concepção de experiência estética. *Poiesis* (criação) é o prazer que ante a obra nós mesmos realizamos – a retirada da dura estranheza do mundo exterior e sua conversão em obra de arte. A *aisthesis* (sensação) compreende a recepção prazerosa do objeto estético como uma visão

intensificada ou através do estranhamento. Por fim, a *katharsis* (purificação) liberta o espectador dos interesses práticos e das implicações de seu cotidiano, a fim de levá-lo, através do prazer de si no prazer do outro, para a liberdade estética da sua capacidade de julgar.

A partir da *produção* ou da *poiesis* (ou do prazer ante a obra realizada, a satisfação do autor pela coisa bem-feita) elencamos alguns elementos pertinentes a esse conceito em *Central do Brasil* (1998). Em entrevista ao Cine-jornal da Globo TV, Walter Salles relata que o filme surgiu a partir do seu próprio documentário lançado em 1994 e intitulado “Socorro Nobre”. O documentário aborda as cartas trocadas entre o artista plástico Frans Krajcberg e a presidiária Socorro Nobre. Durante as filmagens e os depoimentos de ambos, Salles percebeu que as correspondências foram cruciais para a vida de ambos. Dessa constatação surgiu a questão: e se as cartas não fossem enviadas?

A partir desse questionamento, Salles queria ainda descobrir o Brasil depois dos anos Collor: “quem somos nós, para onde vamos?” Sua intenção era fazer cinema humanista, em busca do pai, da própria identidade. O autor começou a escrever a história, exatamente pensada para Fernanda Montenegro protagonizar, afinal, segundo Salles, ela potencializou o enredo. A atriz, na publicação da obra escrita, atribuiu o sucesso do filme ao resultado do excelente roteiro feito por Walter Salles.

Ao creditar o sucesso do filme a Salles, Fernanda acaba por demonstrar que o prazer estético envolve participação e apropriação, uma vez que, diante da obra, ela, além de leitora do roteiro e protagonista do filme, exerce sua atividade criativa de recepção da vivência alheia, pois atua no papel de crítica ao reconhecer a excelência da produção escrita. A experiência estética consistiu na experiência de sentir e saber que “seu horizonte individual, moldado à luz da sociedade de seu tempo, mede-se com o horizonte da obra e que, desse encontro, lhe advém maior conhecimento do mundo e de si próprio”. (AGUIAR, 1996, p. 29). A experiência estética, portanto, compreende prazer e conhecimento; e, por meio do diálogo entre o roteiro e a atriz, a criação fílmica atua sobre um público oferecendo padrões de comportamento e, ao mesmo tempo, fazendo-o conhecer a si próprio e ao outro.

Lançado no ano de 1998, primeiramente, o roteiro de *Central do Brasil* projetou o cinema brasileiro para o exterior depois de décadas de uma produção esvaziada pela falta de investimentos no setor. O cerne para a produção do longa-metragem e, posteriormente, o próprio resultado dele: a obra cinematográfica conquistou prêmios relevantes, como o

Urso de Ouro de Melhor Filme no Festival de Berlim, e o de melhor roteiro no Festival de Sundance. Este último, nas próprias palavras de Robert Redford, foi o catalizador para ajudar Salles a começar a produção do filme.

Portanto, primeiramente, o roteiro foi premiado e só depois de reconhecido internacionalmente, é que se tornou filme. Esse é justamente o cerne de nossa pesquisa: a presença estética na produção do roteiro. Tal presença transforma o roteiro em algo bem maior do que uma simples receita, pois se verte em arte da palavra.

A partir da explanação da produção ou da *poiesis* em que tanto o diretor Walter Salles quanto a protagonista Fernanda Montenegro explicitam a satisfação em trabalhar com o roteiro, partimos para a segunda concepção de experiência estética postulada por Jauss: a *aisthesis* (sensação), que não deixa de estar entrelaçada com as demais.

Aisthesis equivale ao prazer estético da percepção ante o imitado. A compreensão da leitura literária pelo viés da fruição estética, ou seja, pelo efeito de *estesia*⁸ gerado no sujeito da leitura, parte do reconhecimento de que o espaço de re(a)apresentação criado pela escritura de textos ficcionais constitui um lugar de linguagem, ou seja, um lugar no qual a palavra – “puro” signo linguístico – adquire uma materialidade verbo-visual que concede à literatura o seu estatuto de Arte Verbal. Em nossa realidade, vivemos uma espécie de *anestesia*, pois passamos por fatos ou objetos sem prestar atenção ou vê-los. Saímos desse torpor, dessa anestesia, quando nos deparamos com a arte. Somente essa dimensão nos impele a mostrar o *algo a mais* que há em nosso cotidiano.

Podemos elencar vários elementos em *Central do Brasil* (1998). *Aisthesis* é a percepção prazerosa, sensorial, pelo conhecimento de algo novo, a fruição do reconhecimento perceptivo. No cinema, pode-se inferir, inclusive, sobre a frase hermenêutica a partir da chamada intriga de predestinação.

A *intriga de predestinação* consiste em apresentar, no início do filme (e do roteiro), o essencial da intriga e a solução ou, pelo menos, a solução esperada. Alguns ditam cartas para entes queridos na mesinha de escrevedora de cartas Dora, personagem de Fernanda Montenegro, sempre solitária e endurecida pela vida. Porém, há o que Barthes (*apud* Vernet, 2012) chama de “frase hermenêutica”, que consiste em uma sequência de etapas-

⁸ Como observou Landowski (2005), foi em *Da Imperfeição* que Greimas renovou as perspectivas da semiótica ao introduzir um conceito-chave até então totalmente ignorado, que foi o da *estesia*. A dimensão estética de nossa relação com o mundo é a que se dá por meio do experimentar (*éprouver*), do sentido como presença, sustenta Landowski (2004). Em um artigo anterior, “Viagens às Nascentes do Sentido” (1996, p. 35), esse mesmo autor já sublinhava que “[...] é bem nosso corpo todo que, lê, ou, de qualquer forma, que se implica na construção do sentido.”

paradas que nos leva da colocação do enigma à sua solução por meio de pistas falsas, engodos, suspensões, revelações, desvios e omissões. A trajetória de Dora muda quando decide cuidar do menino Josué, depois de ele presenciar a morte trágica de sua mãe. A partir de então, o filme vira um *road movie*, e os dois partem em busca do pai de Josué.

A estética que toca o espectador e o faz visualizar essa história de redenção, de conversão de Dora, ou melhor, a partir de sua mudança de caráter, desponta após essa frase hermenêutica colocada por Salles na narrativa. Ela era uma pessoa cínica que enganava as pessoas e a partir da tragédia de Josué, todos esses desvios de caráter serão trabalhados ao longo da busca dela e de Josué pelo pai do menino. A consolidação desse processo se dá após a grande aglomeração popular em prol de uma festa religiosa em que ela acorda outra. Em suma, são vários aspectos que ganham verossimilhança diante do espectador, tocando-o e fazendo com que o mesmo “sinta” a história. Dora torna-se apequenada diante do mundo, diante de Josué. É como se a personagem precisasse ir ao chão e morrer e dela renascesse uma nova mulher.

Chegamos, enfim, à terceira concepção de experiência estética postulada por Jauss: a *katharsis*, resultante do ato de ler um livro, contemplar uma tela ou ver um filme. É o *depois* do ato artístico: no nosso caso, da leitura do roteiro de *Central do Brasil* (1998).

De acordo com Jauss, é no plano da catarse que transcorre o processo de identificação, que impele o espectador a não apenas sentir o prazer, mas ser motivado a agir, a rever ideias e tomar novas posturas, completando, assim, o ciclo de comunicação. Essa é a parte final do roteiro. Nesse instante, a emoção estética chega a seu ápice. Dessa forma, percebemos a *katharsis* como o “prazer dos afetos provocados pelo discurso ou pela poesia, capaz de conduzir o ouvinte e o espectador tanto à transformação de suas convicções quanto à liberação de sua psique” (Jauss, 2002). É a instância que corresponde à experiência comunicativa fundamental da arte, e permite explicitar a sua função social, ao inaugurar ou legitimar normas e também libertar o espectador de sua rotina comezinha, a fim de levá-lo ao encontro com a liberdade estética do prazer *de si* no prazer *do outro*.

Enfim, mesmo sendo a transcrição literal do filme, na leitura de um roteiro bem escrito, o espectador se sensibiliza com todo o drama vivenciado pelos personagens. Aqui ilustramos com o roteiro de *Central do Brasil* (1998), mas há vários outros que prosseguem poéticos, mesmo sendo publicados após a exibição fílmica.

Quando saímos do cinema e o filme, de alguma forma, nos marca, levamos a narrativa dentro de nós. E vale acrescentar: apenas a partir de um bom roteiro é que esse filme pode fazer parte de nossa vida. Afinal, somente é possível acessarmos a inequívoca emoção da sétima arte a partir da grande emoção produzida pelo roteiro. Mesmo tendo sido publicado depois da estreia do filme, o roteiro de *Central do Brasil* (1998) foi premiado antes de sua produção. São vários os motivos, como desdobraremos adiante, para as mudanças procedidas no roteiro literário, mas a sua essência permanece. Caso contrário, o próprio roteirista se negaria a assiná-lo.



CAPÍTULO II

AFINAL, O QUE É O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO?: O OLHAR DOS ROTEIRISTAS

...roteirizar é fazer um filme no papel.

Frank Daniel⁹

No Capítulo IV da *Arte poética*, Aristóteles postula que “os seres humanos sentem prazer em olhar para as imagens que reproduzem objetos. A contemplação delas os instrui, e os induz a discorrer sobre cada uma, ou a discernir nas imagens as pessoas deste ou daquele sujeito conhecido.” (2001, p. 5). Remontando-se à época, cabe demarcar que o filósofo se referia especificamente ao fazer teatral. Hoje, essas palavras podem ser estendidas ao cinema ou a outras mídias.

Na sequência do mesmo capítulo, Aristóteles afirma que “se acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou o colorido, ou alguma outra causa do mesmo gênero” (p.5). Ou, diríamos, para ilustrar a nossa pesquisa, um bem escrito roteiro descritivo-imagético.

Flávio de Campos (2007), roteirista, escritor e consultor (*script doctor*), inicia seu livro sobre roteiro propondo uma analogia entre a vida e a escrita de uma história. Para isso, chega a afirmar que a vida se parece mais com macarronada do que com as tranças da Dorothy, do filme *O Mágico de Oz*. Os fios de macarrão somem desordenadamente dentro da macarronada, formando uma maçaroca embolada. Já os fios das tranças, não – pois também somem, porém ordenadamente. Dá, então, para imaginar o percurso de cada um dos fios, até o término da trança, produzindo um efeito estético.

Seguindo-se a sua lógica, quando não existe uma ordenação, há uma “maçaroca macarrônica” – termo utilizado por Campos para ilustrar a confusão de ideias. Essa confusão é retratada, portanto, pelo autor como um roteirista que se senta em um banco na praça e fica a observar as pessoas que passam e somem, como fios de macarrão até, por fim, encontrar “o recorte” para a sua narrativa e, a partir desse recorte, começar a *trançar*, ou melhor, traçar sua história.

No “Manifesto das Sete Artes”, publicado por Ricciotto Canudo em 1923¹⁰, cada uma das artes é caracterizada por elementos básicos que formatam sua linguagem: a Música

⁹ Citação tirada da Introdução do livro *Teoria e Prática do Roteiro* – vide referências HOWARD e MABLEY, 2002.

(som); a Dança (coreografia – movimento); a Pintura (cor); a Escultura (volume); o Teatro (representação); a Literatura (palavras); o Cinema (imagem em movimento). Ao lado da literatura, ou melhor, como um gênero literário, poderíamos citar o roteiro, a crisálida que dá origem à borboleta¹¹ que é o Cinema: o Roteiro.

A crisálida, ao estar dentro do casulo, debate-se a ponto de provocar as transformações que a tornarão borboleta. Da mesma forma, o roteiro. O processo compreende vários tratamentos, passando por diversas mãos e discussões até se verter em filme. Essa transformação é dinâmica e não há mal algum em ser, igualmente, processo e arte. Afinal, a literatura é um processo que não se esgota em uma leitura. Barthes afirma que um mesmo texto pode agradar significativamente a um leitor e desagradar muito a outro. São leituras, olhares, vivências.

De acordo com Décio Pignatari (2004, p. 81), há anos o cineasta Lima Barreto reclama para o roteiro cinematográfico o título de novo gênero literário narrativo, ao lado dos tradicionais conto, novela e romance. O cineasta Sylvio Back (*apud* Figueiredo, 2010, p. 40) afirma, em entrevista, que “o espectador adora virar ‘leitor de um filme’, da linguagem e carpintaria do roteiro, é como se ali encontrasse algum mistério revelado no que viu ou no que verá na tela. Isso transforma, sim, o roteiro de cinema num gênero”.

Das principais teorias elencadas tanto por James Dudley Andrew (2002) quanto por Steven Maras (2009) sobre o roteiro cinematográfico, podemos destacar nas palavras do húngaro Bela Balázs e a importância que o mesmo atribuía à escrita do roteiro, sendo esse um importante aspecto de sua teoria global que surgiu a partir de 1922:

É tão grande o respeito de Balázs pela seleção apropriada de temas cinemáticos que ele confere ao próprio roteiro cinematográfico o *status* de trabalho de arte independente. Assim como consideramos as peças de Shakespeare plenamente realizadas, mesmo quando não são produzidas, do mesmo modo Balázs achava que o roteiro cinematográfico concluído poderia, eventualmente, ser lido como uma completa transformação da realidade. (ANDREW, 2002, p.81)

Com essas palavras, o teórico salienta que o cinema só se concretiza a partir de um roteiro. Afinal, na atualidade, como vimos em *Central do Brasil* (1998) e veremos em outros, é só a partir de um bom roteiro que se consegue apoio financeiro para que a produção fílmica se efetive. O roteiro, apesar de ser considerado apenas uma crisálida, é

¹⁰ Disponível em https://www.aphomoioo.org/uploads/3/8/6/7/38676315/o_manifesto_das_sete_artes.pdf. Acesso em: 12 de nov. de 2018.

¹¹ Doc Comparato (2009, p. 29), cita Suso d'Amico, grande roteirista italiana que propôs essa imagem do roteiro cinematográfico: o roteiro propriamente dito é como se fosse “uma crisálida que se converte numa borboleta”.

de suma importância para a concretização fílmica. Ao analisarmos as características das sete artes consagradas pelo “Manifesto de Canuto”, e identificarmos a música, a dança, a pintura, a escultura, o teatro e a finalização na sétima arte, percebemos que o roteiro se situa entre a palavra, tal como a literatura, e o cinema, pois se pauta em imagens.

2.1 AS DISCUSSÕES EM TORNO DO STATUS DO ROTEIRO CINEMATOGRAFICO

A elevação do status de simples “texto pré-filmagem” para texto artístico instiga opiniões diversificadas, inclusive entre os próprios roteiristas. Poderíamos principiar pela adjetivação que diferencia o roteiro literário e o roteiro técnico. Aquele é a primeira versão do texto a ser filmado, a criação primeva do roteirista. É chamado de literário por não possuir muita linguagem altamente técnica, aproximando-se bastante da literatura. Essa primeira versão é encaminhada ao diretor que, juntamente com sua equipe, propõe acréscimos e/ou supressões ao roteirista para que este efetue os devidos ajustes na escrita através dos respectivos “tratamentos”. Esses tratamentos podem ocorrer várias vezes, inclusive durante as filmagens, como no caso de *Cabra-cega*.

Marçal Aquino, jornalista, escritor, roteirista e autor dos livros *O Invasor* (2002) e *Cabeça a prêmio* (2003), ambos adaptados para o cinema, expõe, em entrevista¹², que, apesar de ter escrito literatura e roteiro, o que sabe e gosta de fazer é literatura. Na opinião do escritor:

O melhor roteiro não vale um parágrafo de literatura, roteiro não é uma peça literária. Eu sempre faço questão de dizer que sou um escritor que escreve roteiros e não um roteirista que escreve livros. (...) Roteiro não é um produto final, é uma espécie de molde no qual você aplica uma resina, retira o produto e o molde permanece lá. Mas você não exhibe o molde.

Ainda segundo Aquino, há pouco tempo não existia essa preocupação com o roteiro. Com as leis de incentivo atuais, antes de pensar em captar recursos nas empresas, para angariar recursos, é preciso apresentar o roteiro. É assim que principia a valorização do roteirista no cinema nacional.

Marçal Aquino declara não conseguir dissociar a sua visão de roteiro à de literatura – por ele designada como território mágico, no qual o autor cria e propõe ideias. Terminado o livro, restarão as interpretações de cada leitor sobre a história. Já o roteiro, para ele, é

¹² GENNARI, Alexandre. Webwritersbrasil [Blog Internet]. Brasil: 2011. Entrevista disponível em: <http://webwritersbrasil.wordpress.com/a-arte-do-roteiro/entrevistas-2/marcal-aquino/> Acesso em: 30 set. 2014.

uma peça meramente informativa, que deve limitar-se a fornecer dados para o coletivo, para a equipe que vai trabalhar no filme, criando a partir desse texto.

Um bom roteiro é uma peça de transição, não deve ter ambições literárias, nem de direção. Há roteiristas que indicam movimentos de câmera, detalhes da produção... Isso é um vício que vem do hábito de ler roteiros publicados pelo cinema americano, nos quais o diretor faz correções na hora de publicar, depois do filme pronto. É um vício profissional também. É um equívoco usar esse tipo de indicação no corpo do roteiro. A não ser que o roteirista seja o diretor.

Nos roteiros de Di Moretti, como veremos em *O pai da Rita*, há esses detalhes técnicos que, a nosso ver, longe de serem vícios como afirma Aquino, são detalhes significativos que garantem a veracidade nas ações dramáticas tanto na ambientação quanto nas ações dos personagens. Afinal, quem fez as pesquisas de personagem e do Bexiga, no caso, foi Di Moretti.

Além disso, o roteiro de *O pai da Rita* é fruto de uma produção independente de Moretti – o argumento precisou ser estrategicamente artístico justamente para seduzir os leitores e receber a premiação de melhor roteiro no festival de Brasília. Essa premiação propiciou o desenvolvimento da primeira versão do roteiro, como veremos no capítulo de análise. Afinal, antes de contar com uma equipe que transformará esse texto em filme, houve um leitor que precisou se encantar com a obra para levá-la às telas.

Destarte, como afirmou Figueiredo (2010, p. 32), a partir do momento em que o roteiro é publicado, acaba perdendo a função de apenas um “molde” para um filme. Torna-se um texto artístico, pois passa a estar à disposição do leitor para que adentre naquele mundo narrativo e imagético, a ser contemplado como um objeto histórico.

Para se contrapor as ideias de Marçal Aquino, que parece pensar o roteiro apenas do ponto de vista técnico, citaremos outro entrevistado do *WebwritersBrasil*¹³: Doc Comparato¹⁴, roteirista, escritor e dramaturgo, autor do livro *Da Criação ao Roteiro*, uma das principais publicações nacionais sobre a arte de escrever roteiros. Segundo ele, apesar de o roteiro ser uma criação coletiva, é também autoral.

[...] a pintura surgiu muito antes da fotografia. O pintor dizia que pintura era arte e fotografia, não. Já, o fotógrafo dizia que, com a fotografia, a pintura

¹³ GENNARI, Alexandre. Webwritersbrasil [Blog Internet]. Brasil: 2011. Entrevista disponível em: <https://webwritersbrasil.wordpress.com/a-arte-do-roteiro/entrevistas-2/doc-comparato/> Acesso em: 30 set. 2014.

¹⁴ Trabalhou na Rede Globo onde produziu grandes sucessos como a minissérie “O tempo e o Vento” e o seriado “Malu Mulher”.

acabaria! Nem uma coisa, nem outra. As linguagens se completam. O surrealismo, por exemplo, é um movimento que alcançou o clímax no audiovisual, na arte pictórica, na dramaturgia. E dramaturgia é conflito; uma das artes mais antigas é a arte dramática, nós apenas saímos do espaço da palavra viva, que é o teatro, e fomos para a palavra televisiva, radiofônica, etc. Mas o conteúdo da mensagem está lá. Por conta da influência das novas linguagens interativas, da internet, por exemplo, é difícil vermos livros com 800 páginas atualmente. Ninguém sabe muito bem o que é a literatura de hoje. Será que os escritores que estão na Academia Brasileira de Letras vão ficar para a história? E aqueles que foram esquecidos no passado e que hoje estão mais vivos do que nunca? Plínio Marcos, por exemplo, o cara é fantástico! E morreu no infortúnio. Isso é muito questionável, as pessoas não podem definir o que é arte e o que não é. (2011, DOC COMPARATO).

Há um consenso sobre a impossibilidade de se delimitar e definir o que é arte. O sentido da obra depende da relação dela com o espectador, o qual está inserido dentro de uma sociedade. Ou seja, a definição de arte está condicionada a um sistema maior e a elementos por ele assim designados. Apesar disso, arte não é cultura. A cultura acolhe enquanto a arte desestabiliza. Para Jean-Luc Godard (1993):



Cultura é a regra. E arte, a exceção. Todos falam a regra: cigarro, computador, camisetas, TV, turismo, guerra. Ninguém fala a exceção. Ela não é dita, é escrita: Flaubert, Dostoiévski. É composta: Gershwin, Mozart. É pintada: Cézanne, Vermeer. É filmada: Antonioni, Vigo. Ou é vivida, e se torna a arte de viver: Srebenica, Mostar, Sarajevo.

Claus Clüver substitui o termo “Estudo Interartes” por “Estudos de Intermidialidade” em razão das dificuldades flagradas na definição do que vem a ser arte. Nessa discussão de arte ou não arte, podemos evocar as palavras de Claus Clüver, dispostas em epígrafe neste trabalho:

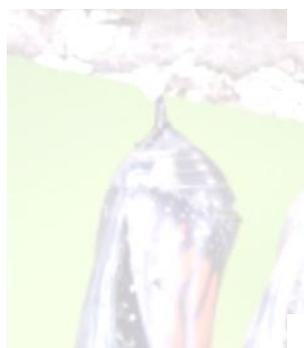
enquanto a distinção entre arte e não-arte ainda tiver alguma função, pode-se considerar como arte, independentemente de considerações estéticas, textos compostos dentro de um determinado sistema signico, que a comunidade interpretativa permite, ou mesmo exige, que sejam lidos como ‘obra de arte’”. Clüver (2001, 338-339).

Ao percorrermos sobre arte de um modo geral e tendo em vista a comparação de Aquino do roteiro a uma planta baixa, empreendendo uma analogia à arquitetura, vale trazer para a reflexão o que Pablo Villaça, em um curso ministrado em Belo Horizonte¹⁵, construiu segundo essa mesma analogia, erigida a partir da arquitetura de uma Catedral: o devoto entra na grande nave com muitos problemas, sentindo-se oprimido. Para entrar,

¹⁵ Curso *Teoria, Linguagem e Crítica Cinematográfica do Cinema em Cena*. Local: Belo Horizonte: Jun. 2015.

passa por uma porta estreita e baixa – o que reforça sua opressão, seu mal-estar. Ele começa a orar e, de repente, se vê na grande nave: enorme, espaçosa, feita propositalmente pelo arquiteto para que o fiel atribua aquela sensação de libertação a Deus e nada mais é do que a arte estética da Arquitetura que permite essa sensação. Na literatura e em um filme que emociona e seduz não é diferente. É a estética do texto que envolve e permite que este seja considerado arte. E o filme só alcançará êxito a partir de um roteiro no qual essa estética esteja imbricada.

Ao retornarmos às concepções de o roteiro ser literatura ou não, Inácio Araújo, reconhecido crítico e escritor de roteiros e romances¹⁶, insere seu ponto de vista a respeito da diferença percebida entre o romance e o roteiro cinematográfico:



A escrita do filme e a escrita literária são fundamentalmente diferentes, não raro opostas. O personagem romanesco tem a personalidade definida por ideias e palavras, enquanto o personagem cinematográfico define-se por seus atos. Daí roteiros serem peças necessariamente incompletas: o que lhes dá vida é um rosto, uma gestualidade, um cenário - coisas que com frequência passam despercebidas ao espectador e mesmo ao leitor profissional de roteiros. Já no livro o escritor esmera-se o mais possível em descrever. (ARAÚJO, 2004, p. 06),

Novamente uma ideia contraditória, afinal, tanto os teóricos quanto os roteiristas são unânimes em afirmar que a predominância no roteiro é a descrição. Além disso, ao dar ênfase à incompletude do roteiro, o crítico desconsidera os roteiros publicados, inclusive em seus primeiros tratamentos, ou mesmo aqueles que foram totalmente alterados pela montagem ou pelo diretor, mas foram impressos em sua versão original. Não se trata apenas do roteiro do filme, mas de uma obra completa publicada como arte da palavra. Outrossim, também no roteiro cinematográfico o personagem tem a personalidade definida por ideias e palavras, e a característica primordial do roteiro é a narração descritiva.

Já o produtor Walter Webb compara o roteirista a uma mãe de aluguel: “seu trabalho é conceber, gerar, parir e depois entregar o bebê para o diretor criar”. Para contrapor às suas ideias e embasar nossas indagações, citamos ainda Doc Comparato em seu livro *Da Criação ao Roteiro*:

O roteiro é a forma escrita de qualquer audiovisual. É uma forma literária efêmera, pois só existe durante o tempo que leva para ser convertido em um produto audiovisual. No entanto, sem material escrito não se pode dizer nada; por isso, um bom roteiro não é garantia de um bom filme, mas, sem um roteiro, não existe um bom filme. (COMPARATO, 2009, p. 27).

¹⁶ Casa de Meninas” (1985), escrito originalmente como roteiro para cinema, depois foi transformado em romance.

O autor cita ainda Jean-Claude Carrière, admitindo compartilhar da posição do roteirista francês, que afirma que o roteirista se aproxima muito mais do diretor, da imagem, do que do escritor de uma obra literária. O roteiro constitui, então, o princípio de um processo visual, e não o final de um processo literário.

Escrever um roteiro é muito mais do que escrever. Em todo o caso, é escrever de outra maneira. Com olhares e silêncios, movimentos e imobilidades, com conjuntos incrivelmente complexos de imagens e de sons que podem possuir mil relações entre si, que podem ser nítidos ou ambíguos, violentos para uns e suaves para outros. Podem impressionar a inteligência ou alcançar o inconsciente, se entrelaçam, se misturam e por vezes até se repudiam. Fazem surgir as coisas invisíveis... O romancista escreve, enquanto o roteirista **trama, narra e descreve**. (COMPARATO, 2009, p. 28, grifo do autor).



Discordamos, porém, dessa simplificação na escrita romanesca. A escrita literária é, tal qual a escrita do roteiro, um trabalho árduo – e de apelo artístico – com as palavras. Ambos são atravessados por inúmeros nuances, não há uma sistematização. Mesmo que sejam elaborados manuais e teorias, atesta-se uma inegável complexidade nas duas formas composicionais, o que os torna totalmente instáveis. Não há como denominar um ou outro “apenas” como escrita.

Já para Fernando Bonassi (GENNARI, 2011), o roteiro configura uma peça literária na qual o autor só dispõe de um recurso: a descrição. E tal artifício precisa ser compreendido por toda a equipe de produção. No caso do filme *Carandiru* (2003, roteiro de Héctor Babenco, Fernando Bonassi e Victor Navas; direção de Héctor Babenco), por exemplo, a equipe era composta por mais de cem profissionais. Para que todos entendessem, não podia haver metáforas. A câmera não pensa, como salienta o escritor. É preciso criar coisas passíveis de serem captadas. Inteligentes são o roteirista, o diretor, os técnicos. Portanto, o bom roteirista não é necessariamente um bom escritor, mas aquele que sabe traduzir, com racionalidade e clareza, o seu pensamento visual. O único lugar em que o roteirista pode ser mais ou menos poético, no qual é possível “amalucar” um pouco, é nos diálogos (será que é somente nos diálogos? – e a ação fílmica como um todo?). As rubricas e as indicações devem operar como simples descrições, sendo os verbos de ação o principal recurso. Faz-se necessário descrever tecnicamente a cena, trasladando a emoção que se intenciona passar. Isso nada tem a ver com literatura, segundo Bonassi, em que é possível ser poético na descrição de uma ação. Por isso, para Bonassi, a literatura e o roteiro são dois trilhos distintos.

Mas a descrição e a narração podem, sim, ser literárias. Perrone-Moisés (2016, pp. 90-91) salienta que a descrição foi a novidade que se mostrou posteriormente duradoura no romance. Considerada pelos teóricos do romance do século XIX como apenas uma maneira de situar a personagem em seu meio social, ou como preenchimento dos tempos mortos da narrativa, a autora lembra que, para o francês Claude Simon (1913 - 2005), Prêmio Nobel em 1985, o recurso da descrição era, ao mesmo tempo, uma maneira de ligar os fragmentos do mundo pela memória, uma possibilidade de introduzir o lirismo na prosa narrativa e ainda de tratar a linguagem com sensibilidade musical e plástica.

O roteirista precisa trabalhar com a palavra para que ela se torne arte. E, como afirma Assis (2005), um bom roteiro pode estar tão bem amarrado que as únicas coisas de que o diretor precisa são: posicionar a câmera no lugar certo; os atores vivenciarem as emoções com sinceridade; e o editor seguir as cenas escritas. E, pronto, lá está o roteiro na tela, levando sua história para o público. Por isso, a responsabilidade de um filme é do roteirista e do diretor. “Sou do time dos que acham que o nome do roteirista venha junto do nome do diretor do filme nos créditos. E, quando os jornais dão o crédito de “um filme de...”, o nome do roteirista deveria ser citado ao lado. Não citam as novelas por seus autores?” (ASSIS, 2005, pg. 37).

Todos os filmes que fizeram sucesso nos últimos anos tiveram um roteirista. O cinema brasileiro que está dando certo tem como fórmula a valorização do roteirista e as leis de incentivo. (...) Em 1985, comecei a trabalhar como roteirista na Fundação Roberto Marinho. Em 1991, o Beto Brant me procurou pra trabalhar no primeiro longa-metragem dele: *Os Matadores*. De lá pra cá, fiz muitos longas. Mas, ainda nos tempos de faculdade, percebi que fazer cinema era muito caro e demorado. Eu gostava mesmo de escrever! Mesmo nesse período, quando achava que queria ser diretor, continuei escrevendo e publicando livros. Daí, surgiu a ideia de juntar o interesse por literatura com a bagagem de cinema; foi quando comecei a escrever roteiros. E deu certo! (BONASSI *apud* GENNARI, 2011).

Nesse excerto, Bonassi contradiz as suas ideias anteriores nas quais simplificava a função do roteirista. Ao finalizar suas concepções, exalta o papel do roteirista e explicando que foi o fato de ter juntado literatura e cinema que nele propiciou o processo de escritura de roteiros. Portanto, apesar de estar próximo do diretor na criação fílmica, o roteirista está perto do texto como criação artística também.

Vera Lúcia Follain de Figueiredo (2010), na obra *Narrativas migrantes*, observa que se os roteiros são, comumente, caracterizados como textos efêmeros, cuja validade se perderia depois de realizado o filme, resta evidente que a publicação em livro lhes confere

outro estatuto. A autora lembra que, nas edições de roteiros, torna-se frequente a inclusão, seja em nota introdutória, seja na orelha ou na contracapa, de textos que justificam a publicação, visando à preparação do leitor e o estímulo ao hábito de se ler roteiros. Esses textos introdutórios às publicações serão explorados nesta tese no capítulo IV.

Ainda nessa perspectiva problematizadora, tanto é assim que Figueiredo destaca o estranhamento do autor de *O Invasor* diante do seu romance publicado lado a lado com o roteiro do filme (2002). No caso, exibiu-se “o molde” do filme, visando a chamar a atenção para o que deveria ser um produto final: o romance.

E é exatamente essa ideia da literatura como produto final que vem sendo abalada, já que o texto literário tende, muitas vezes, a ser visto como um texto básico para adaptação, o que afeta o seu estatuto de obra concluída, podendo, inclusive, ser alterado em nova edição, em função da realização do filme. (FIGUEIREDO, 2010, p. 32-33).

Na defesa do roteiro cinematográfico como um gênero artístico, com Figueiredo (2010) citamos a reivindicação de reconhecimento do roteirista como coautor dos filmes que deu origem à desavença entre Guillermo Arriaga e o diretor Alejandro Iñárritu, desfazendo-se uma parceria que rendera sucessos como "Amores brutos" (2000), "21 gramas" (2003) e "Babel" (2006). Arriaga que, além de roteirista, consagrou-se como escritor da nova literatura mexicana, diretor e produtor, não gosta de ser chamado de roteirista, pois considera que escrever romances ou roteiros configuram o mesmo ofício: literatura. Diz ele:

Sou um escritor que escolhe modos diferentes de contar uma história, que pode ser um romance ou um filme. Tenho o mesmo cuidado, o mesmo trabalho no que escrevo em ficção ou no cinema. Surgem os mesmos problemas de linguagem, os mesmos problemas de estrutura. Os mesmos de construção de personagens. (...) São dois tipos de pensamento, de criação, mas, no fim, é só uma mudança de formato. Seria como um romancista que se põe a escrever uma obra de teatro (2007 *apud* Figueiredo, 2010, p. 41).

Além dos vários aspectos pertinentes tanto na literatura quanto no roteiro, divisa-se a semelhança do roteiro com a peça teatral. Em sua tese de doutorado, Pablo Martins (2012), professor da Comunicação da UnB, defende qualquer peça de teatro ser virtualmente um roteiro, menos as indicações técnicas indicadas à margem ou nas rubricas, sendo possível também considerar o contrário: o fato de que todo roteiro é virtualmente uma peça teatral, levando-se em conta a necessidade de adaptação às coerções específicas do meio artístico para o qual se traduz a peça ou o roteiro. As

diferenças entre os respectivos sistemas artísticos, bem como as aproximações entre as suas linguagens específicas, permitem sempre supor que surgirão semelhanças, dificuldades e distinções ao longo da conformação de seus procedimentos formais que ocorrem como uma recriação dos recursos expressivos do *texto de partida* por meio das possibilidades expressivas do *texto de chegada*, por meio do processo de reescrita (*ekphrasis*) do texto original.

Assim como o tradutor, ao adaptar uma obra literária para os recursos expressivos da linguagem fílmica, o roteirista estabelece uma tentativa de recriação e reescrita dos procedimentos formais do texto “traduzido”. Contudo, é necessário sempre lembrar que considerável parcela dos recursos expressivos próprios da literatura terão de ser abandonados em nome das particularidades próprias do *modus operandi* do cinema, uma vez que os artifícios do sistema artístico de origem são diferentes dos de chegada. Dessa forma, o esforço interpretativo do roteirista só pode ser mensurado por meio da fidedignidade ao texto de origem se, com efeito, ocorrer o “transporte”, ou a “transposição”, de seus recursos expressivos, e isso só é possível naqueles textos “literários” que já nascem “roteirizados”, criados justamente para serem vertidos à linguagem fílmica. De um lado ou de outro, não se efetiva propriamente a “tradução”. (MARTINS, 2012).

Tanto a reescrita de um texto para fins de transcrição em roteiro quanto a sua própria escrita primeva requerem um talento especial com a arte da palavra, o qual, muitas vezes, ao roteirista, responsável por essa criação, não é creditado o devido valor. Entre os fatores responsáveis pela desvalorização da profissão de roteirista, Di Moretti (2005) salienta que o movimento do Cinema Novo: *Uma Câmera na mão e uma ideia na cabeça* – foi o mais crítico deles devido à “herança deixada”:

Entendo aqui toda importância, a genialidade e a urgência daquele momento, mas funestamente ele nos entregou uma “herança maldita”, a não formação de novos roteiristas, exclusivamente roteiristas e não profissionais de outras áreas que se arriscam nesta função. Bem, sem mágoas, acho que o curso da história fez sua correção e de alguns poucos anos para cá esta profissão vem sendo valorizada como sempre deveria ter sido, vide o sucesso e a inédita indicação de Bráulio Mantovani para o Oscar de melhor roteiro adaptado (*Cidade de Deus*) do ano de 2004.

O Cinema Novo foi um movimento cinematográfico brasileiro influenciado pelo neorrealismo italiano e pela *Nouvelle Vague* francesa (anos 1959/1960), e que alcançou reputação internacional. Surgiu em circunstâncias idênticas ao do movimento homônimo português, também designado Novo Cinema. Para Dominique Parente-Altier

(2014) o que realmente instituiu o realizador como verdadeiro “autor” do filme foi a *Nouvelle Vague*. De acordo com Parente-Altier, o termo “autor”, até então reservado a quem escrevia, deixou, então, de representar o argumentista/dialogista em proveito do realizador, anteriormente conhecido na França por encenador (*metteur en scène*). Um autor é, pois, um realizador que não escreve obrigatoriamente o argumento, mas que faz a obra de arte. O argumentista/roteirista perdeu o direito de ser o autor do filme, e essa situação se mantém assim até os dias de hoje.

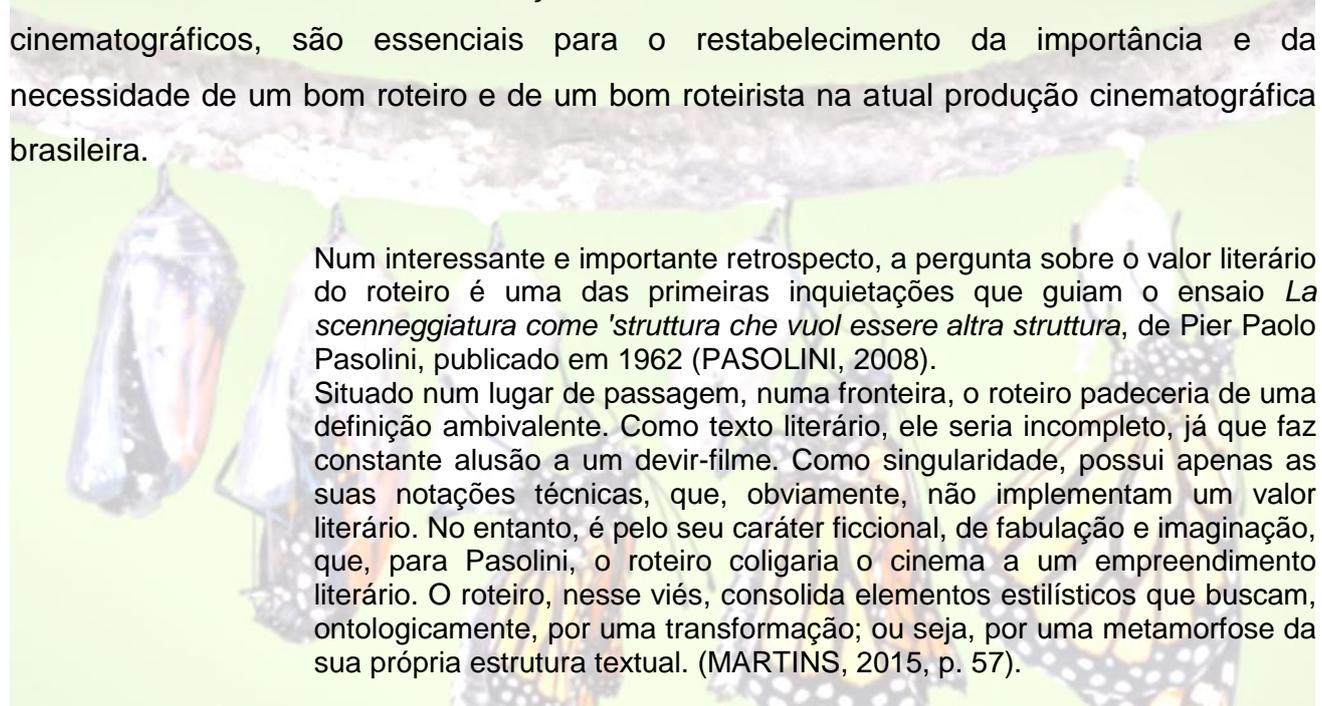
Para além do debate de autoria fílmica, concordamos com estudiosos como Martins (2015) ao afirmar que substituir o diretor para o roteirista como “autor” do filme seria uma incongruência frente ao fenómeno coletivo característico do ofício cinematográfico. Como já citado anteriormente, há não apenas um roteirista ou somente um diretor, mas, sim, uma “instância narrativa” que altera, suprime, acrescenta e formata o filme – arte e produto final. Ou, então, existe, como veremos e analisaremos nesta tese, o roteiro literário em sua primeira versão, o roteiro técnico com suas várias modificações e por fim, o filme nas telas. Em *Cabra-cega*, essas supressões e acréscimos são bem expostos na publicação. “Nessa esteira, destacar em demasia o roteirista como autor acarretaria, ao fim e ao cabo, a substituição de um modo de autoria por outro, também restrito, também com seus problemas, epistemológicos e políticos” (MARTINS, 2015, p.57).

À luz ainda das pesquisas e reflexões de Martins (2015), destacamos a proposta de Ian W. Macdonald sobre o conceito de *Screen idea work group* para perceber como, na maior parte dos casos de escritura do roteiro há, sobretudo, um trabalho de grupo – a instância narrativa exaltada por Vernet (2012), que Macdonald denomina como o *avant-text*, que conduz à ideia do filme, paralelo, independente, e que muitas vezes passa além da sua realização.

Inspirado por Pasolini, Steven Price acentua essas diferenças entre a escrita literária dos gestos de escritura fronteiriços que caracterizam o roteiro. Price aglutina as diferenciações entre texto e obra, oriunda de Barthes, e, nesse diapasão ressalta a pluralidade e a multiplicidade do texto em detrimento da obra, que é lançada numa teia de significados mais definida, fechada e circunscrita em si mesma. Abertos, os textos permitem novas versões, remediações, decantam as obras e inventam lugares novos, por onde a linguagem circula, de maneira livre e dinâmica (PRICE, 2010, pp.32-38). Para Martins, dessa maneira, o roteiro não consolida uma escrita acabada e definida e assim furta-se a obter um valor de uma obra. As concepções de tratamento e de adaptação

fazem parte desse rol de significações, de textos sobrepostos, remendos necessários, cortes, supressões, camadas e invenções de ritmos dentro e fora do texto. Marcado pela reescrita, por novas versões e por um devir-filme, o roteiro esquia-se a uma assinatura que possa conotar concepções de obra ou, em última instância, de uma assinatura literária. (MARTINS, 2015, pp. 57-58).

A despeito da autoria fílmica, Di Moretti salienta que se o meio cinematográfico quer ter uma produção regular e de qualidade, precisa fomentar a formação de novos roteiristas e, para isso, passa a ser fundamental que o público, a mídia e o próprio meio tenham consciência da relevância dessa função. Assim, iniciativas, como os estudos sobre roteiros cinematográficos, são essenciais para o restabelecimento da importância e da necessidade de um bom roteiro e de um bom roteirista na atual produção cinematográfica brasileira.



Num interessante e importante retrospecto, a pergunta sobre o valor literário do roteiro é uma das primeiras inquietações que guiam o ensaio *La sceneggiatura come 'struttura che vuol essere altra struttura*, de Pier Paolo Pasolini, publicado em 1962 (PASOLINI, 2008).

Situado num lugar de passagem, numa fronteira, o roteiro padeceria de uma definição ambivalente. Como texto literário, ele seria incompleto, já que faz constante alusão a um devir-filme. Como singularidade, possui apenas as suas notações técnicas, que, obviamente, não implementam um valor literário. No entanto, é pelo seu caráter ficcional, de fabulação e imaginação, que, para Pasolini, o roteiro coligaria o cinema a um empreendimento literário. O roteiro, nesse viés, consolida elementos estilísticos que buscam, ontologicamente, por uma transformação; ou seja, por uma metamorfose da sua própria estrutura textual. (MARTINS, 2015, p. 57).

Para Wagner Assis (2005), a diferença está na forma. Ao publicar o roteiro de *A cartomante*, uma versão atual do conto machadiano, o jornalista, roteirista e diretor de cinema afirma:

Eu não tenho uma definição tão lapidada. Apenas uma certeza: um roteiro é o filme sim, visualizado através de um texto bem escrito, que possibilita ao leitor imaginar, sentir e viver perfeitamente o seu significado; é um tremendo trabalho artístico, capaz de dizer verdades, mentiras, modificar a si mesmo de acordo com cada interpretação e ainda modificar àquele que o absorve.(ASSIS, 2005).

Ainda, segundo Assis, há dez anos o roteiro não era tão valorizado. Raramente, havia algum roteiro publicado. Hoje, além de sites, existem livros, cursos e manuais de “como escrever um roteiro” disponíveis tanto na internet quanto em publicações impressas, ou mesmo dissertações e teses acadêmicas como esta, que refletem sobre a questão da

literariedade ou não dos roteiros. Porém, nem com todas essas oportunidades é possível formar-se facilmente como roteirista. Afinal,

[...] Difícil mesmo é escrever um roteiro bom. Contar uma história com todas as suas faces, verdades, sejam simples ou complexas. Difícil é montar a situação perfeita e desmontá-la trazendo o leitor junto, empolgado até o final. Construir crise, trabalhar clímax, ter conhecimentos de dramaturgia e literatura e aplicá-los. (ASSIS, 2005, p. 29).

Pablo Martins, em suas abordagens sobre as obras de Wim Wenders e de Peter Handke, inclusive sobre os roteiros cinematográficos, analisa quatro trabalhos publicados sobre os autores, constatando que:

[...] é revelador da sua invisibilidade e mesmo parca significância dentro dos estudos cinematográficos (o que é mais grave) entre as pesquisas literárias, o que pode ser lido de modo mais brando. Como bem lembra Jean-Claude Carrière, um dos principais colaboradores da segunda fase de Luis Buñel, roteiros são feitos para desaparecer, para serem jogados no lixo, logo após as filmagens das cenas e, nesse amplo mote difundido no último século, acabam não gerando possibilidade de uma narrativa histórica por meio do seu rico e potente ponto de vista. (MARTINS, 2015, p. 48).

Em suas pesquisas, Martins constata que, durante a última década (2005 – 2015), houve, dentro do ambiente acadêmico de língua inglesa, um número crescente de pesquisas, publicações e trabalhos diversos mais especificamente dedicados à historiografia e aos conceitos concernentes aos roteiros e dentro dos estudos de cinema. Embora o campo seja realmente incipiente, este, aos poucos, consolida-se e hoje já esboça uma série de conceitos fundamentais, periodizações razoavelmente consolidadas sobre a história do roteiro, além de contar com um encontro anual, desde 2007, e um periódico como o *Screenwriting Research Network* (SRN)¹⁵, revista acadêmica totalmente dedicada à publicação de artigos que se debruçam sobre análise de roteiros e de obras de roteiristas, com o nome de *Journal of Screenwriting* (ISSN:17597137) e vigente desde 2010. Há uma linha editorial bem definida, a qual organiza, publica e divulga para um público mais amplo os trabalhos mais importantes desse campo, como é o caso da coleção *screen writing studies*, da editora Palgrave. (MARTINS, 2005, p. 49).

De forma a aproximar esse recorte temporal às práticas efetivas de roteirização em Hollywood, Steven Maras ressalta três instantes distintos. O primeiro acena para uma crescente institucionalização da prática cinematográfica que, como se percebe, ocorre a partir de 1907 (MARAS, 2009, p.16). Em seguida, há, de fato, o surgimento do roteiro, próximo ao formato que hoje conhecemos, até tornar-se um valioso instrumento de planejamento industrial enfaticamente apreciado pelos produtores e outros executivos dos estúdios. O terceiro e último instante é um claro

desdobramento do segundo, quando o roteiro de fato torna-se a peça central de planejamento dos custos e riscos da produção. (MARTINS, 2005, p. 51).

Ao tornar-se a peça central de planejamento os custos e riscos da produção, a profissão de roteirista começa a ser reconhecida. De acordo com Fernando Marés de Souza¹⁷, a profissão de roteirista foi regulamentada no Brasil em 1978, com a publicação da Lei nº 6.533 e do Decreto nº 82.385, que dispõe sobre a regulamentação das profissões de artista e de técnico em espetáculos de diversões e define a profissão do roteirista cinematográfico que "cria, a partir de uma ideia, texto ou obra literária, sob a forma de argumento ou roteiro cinematográfico, narrativa com sequências de ação, com ou sem diálogos, a partir da qual se realiza o filme." Em 1979, a Lei 6.615 e seu decreto 84.134/79 regulamentam a profissão do roteirista de televisão e de rádio, que: "escreve originais ou roteiros para a realização de programas televisivos. Adapta originais de terceiros transformando-os em programas." A Nova CBO – Classificação Brasileira de Ocupações, do Ministério do Trabalho, publicada em 1994, tem como Família 2615 os Profissionais da escrita, que por sua vez tem como subdivisão o item "2615-05 - Autor-roteirista", que tem como sinônimos "Adaptador de obras para teatro, cinema e televisão, Argumentalista-roteirista de história em quadrinhos, Autor-roteirista de cinema, Autor-roteirista de rádio, Autor-roteirista de teatro, Autor-roteirista de televisão, Autor-roteirista multimídia, Dramaturgista"

Em 26 de julho de 2000, no teatro do Planetário da Gávea, no Rio de Janeiro, com a presença de setenta e três roteiristas, foi fundada a ARTV – Associação de Roteiristas de Televisão, Cinema e outras mídias. Em 2006, visando a melhorar a identificação com roteiristas de todas as mídias, a Associação muda a sigla para AR. Além disso, Steven Price (2013, p. 220 *apud* Martins, 2015, p. 51) salienta como dos anos 2000 em diante emerge o modelo do roteiro para captação de recursos e o modo como essa tônica criou uma rede internacional de fundos, seminários, supervisões e orientações de projetos, no formato de Sundance, que muda, inclusive, a forma de escrita e da narrativa do roteiro.

Em agosto de 2006, foi fundada a Associação de Autores de Cinema, com o propósito de profissionalizar a atividade e assegurar a boa qualidade dos projetos e, em consequência, o crescimento da indústria cinematográfica no Brasil.

¹⁷ Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/documentochamadorroteiro.htm>. Acesso em: 26 de agosto de 2016.

CAPÍTULO III

O CINEMA BRASILEIRO: PANORAMA HISTÓRICO

(...) o Cinema brasileiro sempre se mostrou riquíssimo – e nosso passado traz não apenas cineastas admiráveis, mas também responsáveis por empurrar os limites da Sétima Arte em suas épocas (...)
realizamos tantas obras admiráveis que, defendendo com convicção, podemos facilmente nos considerar como uma das cinematografias mais ricas da atualidade.
(Pablo Villaça)¹⁸

3.1 UM BREVE HISTÓRICO ANTES DA RETOMADA

De um modo geral, há um grande diferencial entre as pesquisas efetuadas no Brasil e em outros países quanto ao passado. Enquanto as nações da Europa, por exemplo, orgulham-se dos acontecimentos históricos que calcaram e moldaram o seu presente, o Brasil, pouco ou nada cultiva dos fatos que formaram o seu povo. Para Paulo Emílio Sales Gomes (1996), essa situação deriva do desejo de se escapar de uma maldição de atraso e miséria que assolou nosso país. Em relação à história do cinema, não poderia ser diferente.

Como suporte a essa retrospectiva cinematográfica histórica, valemo-nos de alguns teóricos que investiram na pesquisa cinematográfica brasileira como guia e prioridade de seus estudos. Para isso, contamos com as pesquisas do já citado Paulo Emílio Sales Gomes, em sua obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1996), com o capítulo “Pequeno cinema antigo”, além do livro de Sidney Ferreira Leite, *Cinema brasileiro: das origens à retomada*, entre outros.

Pertinente mencionar que os aparelhos de projeção começaram a chegar ao Rio de Janeiro em meados de 1896. No ano seguinte, a novidade se estendeu para outras cidades do Brasil e, no final de 1898, foram realizadas as primeiras filmagens no Brasil. Porém, devido à precariedade da energia elétrica da época, o cinema brasileiro vegetou até 1907, quando a energia começou a ser produzida em escala industrial. A partir de então, várias salas de cinema foram abertas tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo,

¹⁸ <http://diariodebordo.cinemaemcena.com.br/?p=677>. Diário de Bordo por Pablo Villaça. Acesso em: 09 nov. 2018.

o que acabou por expandir a importação de filmes estrangeiros e produções de curtas brasileiros. Aliás, o período de 1907 a 1911 foi denominado como a “Bela Época do cinema brasileiro”, expressão motivada, especialmente, pela ampliação e pela consolidação das salas fixas de exibição.

Price (2013, p. 22) cita a advertência de Steven Maras quanto à inutilidade da procura na busca do “primeiro roteiro”. O autor utiliza ainda o termo “quixotesco” para essa pesquisa. Afinal, não há como descobrir o momento exato que se resolveu fazer os roteiros da forma como são criados na atualidade. No início das projeções fílmicas poderiam haver apenas rabiscos, pois como o autor afirma, registros visuais do movimento de trens, ondas e vento, por exemplo, que fascinavam o público não poderiam ter sido previamente apresentados em qualquer outro meio. Sendo assim, “qualquer escrita real envolvida na preparação das reportagens que apareceram antes do final do século XIX poderia ter sido rudimentar, na melhor das hipóteses”.

Igualmente revelador é que as formas de roteiro que surgiram nos Estados Unidos antes do estabelecimento do sistema de Hollywood, por volta de 1914, são notavelmente semelhantes àquelas que surgiram mais ou menos independentemente em importantes países produtores de filmes europeus ao mesmo tempo. Isso sugere que certos tipos de roteiro - o "esboço", a pseudo-encenação, o conto em prosa ou a sinopse - eram simplesmente as formas mais óbvias que um texto escrito de pré-produção poderia tomar, independentemente das circunstâncias industriais exatas sob as quais o filme em si seria produzido. Hoje, é possível falar de "o roteiro" como possuidor de uma forma global - e de cineastas mais independentes, que agem de forma mais ou menos proposital em rebelião contra ele. É nesse diálogo entre modelos normativos, formas alternativas e variações independentes que a história do roteiro é escrita. (PRICE, 2013, p. 21).

Devemos apontar alguns acontecimentos significativos no início do século XX. Em 1908, *Os estranguladores*, de Antonio Leal, foi o primeiro filme de ficção brasileiro, com a duração de 40 minutos, além de *Os guaranis* ter sido livremente adaptado do romance homônimo, de José de Alencar, por Benjamin de Oliveira. Em 1914, foi lançado o primeiro longa totalmente produzido no Brasil, com a duração de aproximadamente duas horas: *O crime dos Banhados*, do português Francisco Santos.

A partir desse período, o cinema artesanal cedeu lugar ao cinema industrializado. No final da primeira década do século XX, instalaram-se os monopólios na área cinematográfica tanto na França como nos Estados Unidos. Em janeiro de 1925, os

Estados Unidos produziram 1.065 filmes, enquanto o Brasil, apenas 52. Porém, a partir desse ano, há progresso na qualidade dos filmes nacionais. Além do Rio de Janeiro e de São Paulo, entram no circuito também as capitais de Pernambuco, Minas Gerais e Rio Grande do Sul. Apesar disso, o cinema brasileiro continua marginalizado. E o que mais despertou a atenção na intelectualidade brasileira nas décadas de 1920 e 1930 foram as possibilidades de o cinema ser empregado como instrumento pedagógico e como propaganda.

Durante a década de 1930 a 1940, a produção se limita praticamente ao Rio de Janeiro, onde se criam estúdios relativamente aparelhados. Surgem algumas leis protecionistas, que obrigam as salas a exibir filmes nacionais. Em 1939 foi criado o conhecido Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), cujo objetivo era o de sistematizar a propaganda, bem como exercer o poder de censura aos meios de comunicação. A poderosa agência supervisionou os mais variados instrumentos de comunicação de massa, além de se encarregar da produção e da divulgação do noticiário oficial. Segundo a direção do órgão, o governo contribuía para “animar a indústria cinematográfica brasileira”, determinando que todas as salas deveriam exibir pelo menos um curta-metragem nacional por ano. Além dessas medidas, o DIP estabeleceu a premiação de 10 mil dólares para os curtas e longas-metragens nacionais de melhor qualidade técnica e artística. Apesar disso, um dos maiores obstáculos ao desenvolvimento do Cinema Nacional foi a censura do Estado às exhibições fílmicas por meio do DIP, somado a outros fatores:

Não obstante, o conjunto de favores, premiações e isenções não foi suficientemente forte para alavancar o desenvolvimento da indústria cinematográfica brasileira. Além de enfrentar a concorrência das produções hollywoodianas, existiam outros obstáculos, como, por exemplo, a diminuição da circulação internacional de película virgem, considerada elemento estratégico pelos países em conflito na Segunda Guerra Mundial. Como o Brasil não dispunha de indústrias equipadas para a sua produção, o filme virgem tornou-se cada vez mais raro e, conseqüentemente, onerava a produção dos filmes nacionais. (LEITE, 2005, p. 43).

Nessa época, imperava, em escala crescente, a supremacia da indústria cinematográfica americana. Desde o início da Segunda Guerra Mundial, os diversos gêneros das películas hollywoodianas monopolizaram as salas de cinema, com exceção de um ou outro filme nacional. Isso ocorreu mesmo com a fundação da Cinédia, produtora que nasceu com o propósito de promover a atualização técnica e estética do cinema brasileiro. Porém, a sua primeira produção *Ganga bruta* representou um fracasso de

bilheteria, o que a impeliu a produções de cinejornais. Como observamos na citação acima, a grande dificuldade das produtoras era a importação de filmes virgens devido ao alto custo e aos impostos cobrados.

Em 1941, no Rio de Janeiro, fundou-se uma nova produtora brasileira: a Atlântida, inspirada nos moldes dos grandes estúdios hollywoodianos. O primeiro objetivo – manifestado pelos fundadores, profissionais com grande experiência na área cinematográfica – foi iniciar e manter a produção de filmes de forma contínua, de boa qualidade técnica e estética. As películas da produtora alcançaram boa bilheteria e provaram que as produções poderiam dar lucro e se autofinanciar. A fórmula para o êxito da produtora carioca foi juntar, no mesmo filme, Oscarito e Grande Otelo, o que significou sucesso comercial presumido e praticamente garantido. Além disso, estrategicamente foram parodiados alguns sucessos americanos, assegurando, assim, um bom público. Os filmes carnavalescos (chanchadas) configuraram a marca registrada da Atlântida. Apesar do prestígio junto ao público, essas películas foram duramente criticadas pelos especialistas nacionais quanto à sua qualidade técnica, roteiros banais e superficiais, além da falta tanto de formação dos atores para atuar no cinema quanto e de acabamento das produções.

Como a primeira indústria cinematográfica que o cinema brasileiro conheceu, a Atlântida foi fundada em 1941 por Moacir Fenelon e José Carlos Burle, produzindo um total de 66 filmes até 1962. Sua obras, porém, foram perdendo, aos poucos, espectadores para a grande novidade dos anos 50: a televisão. A partir desse fenômeno, as principais estrelas do cinema migraram para esse novo meio de comunicação.

O fenômeno se tornou mais claro nos anos 1960, principalmente após a formação das primeiras redes nacionais: Tupi, Record, Excelsior e Globo. Na década de 1970, as chanchadas estavam praticamente extintas. Sua sobrevivência estará inscrita numa releitura feita pelos cineastas da época, com as “porno-chanchadas”. Além de ter sido, na prática, a primeira experiência com sucesso de produção de filmes em série, o êxito de bilheteria alcançado pelos filmes da Atlântida demonstrou a viabilidade econômica do cinema nacional. Em outras palavras, o sucesso das chanchadas indicou, entre outros aspectos, a possibilidade da existência no Brasil de uma atividade cinematográfica contínua e lucrativa. (LEITE, 2005, p. 74).

Ainda em 1949, Franco Zampari fundou a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, a qual realizou filmes até 1954. Para se contrapor a paixão pela televisão, o cinema, até então visto como mero entretenimento de segunda categoria, passou a ser considerado uma manifestação cultural respeitável e que deveria merecer maior atenção. A pretensão

era alcançar o padrão estético e formal de Hollywood. Desse modo, a diversificação de gêneros, uma das principais características do cinema hollywoodiano, foi seguida pela Vera Cruz.

Não demorou muito tempo, entretanto, para que a Vera Cruz enfrentasse os problemas que atingiram, mais cedo ou mais tarde, as empresas que se aventuraram na produção de filmes no Brasil. Assim, apesar da propaganda maciça e da boa recepção do público, a lentidão do retorno do capital investido impossibilitou que o rendimento dos primeiros filmes pudesse financiar as películas seguintes. Houve ainda a Maristela Filmes, relegada a plano secundário perante a Vera Cruz e durou o período de 1954 a 1956, no qual foram produzidos sete filmes. Essa produtora foi responsável por revelar, entre outros, nomes como Nelson Pereira dos Santos e Luís Sérgio Person, cineastas que contribuíram significativamente para o cinema nacional.

Nesse contexto de redefinições e busca por novas alternativas para o cinema brasileiro, o êxito mundial alcançado pelo neorealismo italiano constituiu uma das principais fontes de inspiração para a nova geração. Tal sucesso impressionou tanto a crítica cinematográfica brasileira como os jovens cineastas da época. Até então, as produções brasileiras tentaram, em maior ou menor escala, imitar o cinema hollywoodiano. Com o neorealismo, raiz do cinema moderno brasileiro, os nossos cineastas acabaram passando a privilegiar a temática nacional, demonstrando, assim, ser possível alcançar resultados positivos sem grandes aparatos técnicos. Para Leite, “o neorealismo colocou em evidência para os cineastas brasileiros, entre outros aspectos, o artificialismo e a superficialidade do cinema hollywoodiano.” (2005, p. 93).

Dirigido por Nelson Pereira dos Santos e lançado em 1955, o filme *Rio, 40 graus* é considerado a produção mais emblemática desse período. Ao reunir atores e técnicos brasileiros, conseguiu sintetizar as diversas propostas de renovação do cinema nacional. Além disso, tornou-se uma das principais fontes de inspiração para o movimento cinemanovista, que eclodiu no final da década de 1950.

No Cinema Novo, diversamente ao ocorrido anteriormente na história da sétima arte no Brasil, os cineastas saíram às ruas, passaram a utilizar a câmera na mão, abandonando o velho tripé, empregaram pouca luz e levaram às telas das salas espalhadas pelo país novos atores e, principalmente, filmes com temáticas brasileiras e propostas revolucionárias. Indubitavelmente, um momento de ruptura estética, no qual o cineasta Glauber Rocha figura como o seu mais emblemático ícone.

Além do neorealismo, a *Nouvelle Vague* também exerceu forte influência sobre os cineastas brasileiros. O movimento cinematográfico francês tinha na apologia ao projeto político dos autores um de seus principais distintivos. Segundo essa concepção, o diretor era o principal autor dos filmes, expressão que perdura até os dias atuais. Infelizmente, não se leva em consideração que, como no teatro, o cinema é uma arte híbrida e a “instância narrativa-criativa” se constrói com um bom roteiro, seguido do trabalho da produção, da arte, do toque pessoal de cada ator/atriz, do iluminador, do diretor de fotografia, entre outros. O diretor, como apenas um desses elementos, naturalmente não conseguiria sozinho realizar a arte final.

Os diretores ligados ao Cinema Novo assumiram a posição de vanguarda na discussão dos grandes problemas brasileiros, tentando, por intermédio de seus filmes, refletir sobre a identidade nacional. O limitado êxito de público foi compensado pela enorme influência reverberada junto aos segmentos mais intelectualizados da sociedade brasileira.

No entanto, o declínio do potencial criativo do Cinema Novo acentuou-se depois que o regime militar decretou o Ato Institucional nº 5 (AI-5), que, entre outros aspectos, instituiu uma rígida censura sobre o cinema nacional. Tal queda foi contemporânea da emergência de um novo movimento cinematográfico transcrito nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo: o Cinema Marginal, entre 1968 e 1973. Nesse cinema, nota-se a expressiva influência da Antropofagia, proposta pelo movimento modernista liderado por Oswald de Andrade. Retomou-se, então, o interesse antropofágico pelos costumes e linguagens contidos na cultura de massa. Apesar da narrativa por vezes de feição irônica e debochada, as produções do Cinema Marginal abriram as portas para o desenvolvimento do cinema da chamada Boca do Lixo.

No final dos anos 1960 e início da década de 1970, desenvolveu-se na cidade de São Paulo, na região conhecida como Boca do Lixo, o ciclo de produção das comédias eróticas, as “pornoanchadas”, como foram popularizadas. E foram esses filmes os principais responsáveis pela volta do espectador brasileiro aos cinemas para assistir ao filme nacional, apesar dos preconceitos da crítica e da perseguição da censura.

Ao final do ano de 1966, foi criado o Instituto Nacional de Cinema (INC), cujas funções básicas eram promover e estimular o desenvolvimento do cinema no país, além de formular e executar a política governamental relativa ao processo de produção, importação, distribuição e exibição de filmes no Brasil e no exterior. Apesar de subordinado

ao Ministério da Educação e Cultura, o INC contava com autonomia técnica, administrativa e financeira. As principais fontes de receita eram as dotações orçamentárias, as taxas sobre a exibição de filmes no circuito comercial e o resultado da bilheteria. Em 1969, tais recursos foram transferidos para a Embrafilme, que, com o tempo, assumiu as atribuições do INC, definitivamente extinto em 1975.

Desde a sua criação até a extinção, no início de 1990, com o governo Collor, a Embrafilme se tornou a principal referência da produção cinematográfica do país. Durante o seu auge, os filmes brasileiros obtiveram reconhecimento internacional. Esse sucesso começou a declinar, porém, a partir da segunda metade dos anos 80. Esse declínio foi sentido por toda a sociedade brasileira e o caos financeiro atingiu diretamente a produção cinematográfica do país, fosse ela patrocinada por capital estatal ou privado. Nesse cenário, os déficits orçamentários e os cortes de verbas não tardaram a atingir a Embrafilme. Somada à retenção de investimentos, a crise se manifestou de forma aguda com a forte diminuição de público nos cinemas, o que afetou diretamente a arrecadação da empresa estatal. Além disso, o lançamento do polêmico filme *Pra frente Brasil*, em 1982, dirigido por Roberto Farias, ex-diretor da estatal, provocou a antipatia generalizada por parte do governo militar. Embora moribundo, o governo ainda controlava a distribuição das verbas orçamentárias para o setor. Não obstante, o processo de esvaziamento da Embrafilme teve continuidade na Nova República até a sua total extinção efetivada no governo Collor.

O jornalista e crítico Luiz Zanin Oricchio (2003) esclarece que, além da Embrafilme, o presidente Fernando Collor extinguiu outros órgãos, como o Concine e a Fundação do Cinema Brasileiro, e o pior, nada criou no lugar, deixando a atividade cinematográfica ao sabor do mercado. Cinema e cultura passaram a ser considerados meras mercadorias, entre outras quaisquer. Apesar da precariedade em realizar novas obras, houve algumas produções, conforme elenca Oricchio (2003, p. 26):

De qualquer forma, mesmo com sinais vitais fraquíssimos, o cinema brasileiro conseguiu, naqueles anos, produzir alguns títulos. Em 1990, apareceram *Barrela*, *Beijo 2348/72*, *Boca de Ouro*, *Césio 137*, *Conterrâneos velhos de guerra*, *O escorpião escarlate*, *Stelinha*. Em 1991, *ABC da greve*, *O corpo*, *O fio da memória*, *A grande arte*, *A maldição de Sanpaku*, *Não quero falar sobre isso agora*, *Matou a família e foi ao cinema*, *Rádio Auriverde*, *Sua Excelência*, *o candidato* e *Vai trabalhar vagabundo 2*. Em 1992, *Oswaldianas*, *Perfume de gardênia* e *O vigilante*. Em 1993, *Alma corsária*, *Capitalismo selvagem*, *A dívida da vida*, *A saga do guerreiro alumioso*, *vagas para moças de fino trato*. Em 1994, *Carmem Miranda*:

*bananas is my business, A causa secreta, Lamarca, Louco por cinema, Mil e uma e Veja esta canção.*¹⁹

3.2 A RETOMADA DAS PRODUÇÕES

A partir do esforço político empreendido no governo do presidente Itamar Franco, foi recriado o Ministério da Cultura, bem como o incentivo à produção de filmes nacionais como uma de suas prioridades. A edição da Lei nº 8.685, em 20 de julho de 1993, criou para a atividade audiovisual o benefício de incentivo fiscal para angariar recursos de terceiros. O Estado deixou de investir diretamente na produção de filmes que passou a ser desempenhado por empresas privadas que passaram a deduzir tais investimentos do Imposto de Renda. Esse cenário, entre outros aspectos, contribuiu para estimular a emergência de uma nova geração de diretores, roteiristas e cineastas consagrados. O ritmo das produções foi retomado, estabilizando-se a partir de 2000, em aproximadamente 30 lançamentos de filmes nacionais por ano. Essa Lei atuou tanto na distribuição quanto na produção de filmes.

A expressão “retomada do cinema nacional” não é aceita pela totalidade dos profissionais ligados às atividades cinematográficas no país. Para os que são contra a expressão, não houve propriamente uma “retomada”. O que ocorreu foi uma longa interrupção, motivada principalmente pelo fechamento da Embrafilme. Porém, os filmes continuaram sendo elaborados, mas devido à falta de incentivo, houve um acúmulo de produções nos anos seguintes, o que gerou um aparente *boom*. A “retomada” se deu na esfera da produção dos filmes.

Mesmo com poucas cópias e as tradicionais dificuldades de distribuição, divulgação e exibição, o cinema nacional voltou a despertar a atenção do público e da imprensa. A particularidade mais reveladora do cinema nacional na década de 1990 é a diversidade. A falta de unidade temática e estética revela, entre outros aspectos, que essa “retomada” representa muito mais o renascimento das produções nacionais, sem maiores compromissos de continuidade com os movimentos cinematográficos brasileiros anteriores. São lançados vários títulos, entre eles *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil* (1995, roteiro de Carla Camurati, Melanie Dimantas e Angus Mitchell; direção de Carla

¹⁹ Estes dados foram retirados pelo autor de *Cinema brasileiro, Anos 90: 9 questões*, do Centro Cultural Banco do Brasil – Rio.

Camurati), que independentemente de qualquer julgamento de qualidade estética, funciona como espécie de marco zero da retomada do cinema brasileiro. Segundo Oricchio (2003, p. 26-27), a resposta veio principalmente do público:

Se antes do filme de Carla outros tiveram repercussão e espaço na mídia, este falou diretamente ao espectador. Concebido como paródia de um episódio histórico, *Carlota* foi feito modestamente, com baixo orçamento e distribuição artesanal comandada pela própria diretora. Abriu com apenas quatro cópias e foi crescendo. Chegou a fazer 1.286.000 espectadores, transformando-se no primeiro filme nacional da Retomada a quebrar a barreira do milhão. Mais importante: com *Carlota* voltou-se a falar em cinema nacional. Entre prós e contras, essa visão polêmica sobre um dos episódios-chave da história do país, a transferência da corte portuguesa para o Brasil em 1808, tornou-se tema obrigatório de conversa entre as pessoas.

Conforme analisa Oricchio, outros filmes, depois, alcançaram sucesso semelhante, em especial as produções de Renato Aragão e Xuxa, mostrando que o sucesso desses artistas na tevê encontrava contrapartida na tela do cinema. Houve também, filmes que não obtiveram tanto êxito na bilheteria, mas, segundo a crítica, alcançaram expressivo valor estético, tais como *Baile perfumado* (1997, roteiro de Lírio Ferreira, Paulo Caldas, Hilton Lacerda; direção de Lírio Ferreira e Paulo Caldas) e *Um céu de estrelas* (1996, roteiro de Jean-Claude Bernardet, Roberto Moreira, Márcio Ferrari; direção de Tatá Amaral). Há alguns dados retirados pelo autor de um artigo escrito por José Álvaro Moisés na Folha de S. Paulo, de 24 de maio de 2002, que se mostram interessantes sobre a nova fase do cinema nacional:

(...) A produção cresceu e se estabilizou em torno de 20 a 30 títulos por ano. Entre 1995 e 2001 o país produziu 167 longas-metragens, contra menos de 30 nos primeiros anos da década anterior. Estendendo-se a contabilidade até o final de 2002, chega-se ao número aproximado de 200 longas feitos e lançados durante o período da Retomada. (...) 60 novos diretores surgiram. O público de filmes brasileiros saltou de menos de 400 mil espectadores, entre 1990 e 1994, para 25 milhões, entre 1995 e 2000. (ORICCHIO, 2003, p. 27).

Porém, nem tudo foi positivo nessa modalidade de produção. De acordo com o autor, a Lei do Audiovisual deixava demasiadamente nas mãos dos diretores de marketing das empresas a decisão sobre o que devia ou não ser produzido no país. Isso privilegiava alguns tipos de filme em detrimento a outros. Para evitar esse problema, foram elaboradas outras fontes de incentivo, como concursos organizados tanto pelo governo federal quanto pelos estados e prefeituras. “Escapou-se, com isso, do extremo determinismo econômico das temáticas e da linguagem adotadas pelos filmes.” (ORICCHIO, 2003, p. 28).

Para Sidney Ferreira Leite (2005, p. 130), os filmes da retomada primam pela postura “politicamente correta” e se abstêm de apresentar ou mesmo debater projetos políticos alternativos:

Os filmes da “retomada”, mesmo quando têm como cenário de seus roteiros ambientes socialmente degradados, especialmente o sertão, a favela, ou como no nosso caso, bairros periféricos com personagens à margem, ou os bastidores da ditadura militar, desenvolvem uma narrativa melodramática. O enfoque recai sobre dramas individuais, os aspectos sociais mais amplos são obliterados ou colocados em plano secundário. Em outras palavras, as mazelas e as contradições vividas pela sociedade brasileira servem apenas de moldura, não são discutidas. No entanto, abordar as chagas sociais do país agrega às produções recentes do cinema nacional uma espécie de chancela de qualidade intelectual e artística – em alguns casos, a miséria e a violência se transformam em simples entretenimento. (LEITE, 2005, p. 130).

Oricchio (2003) separa e secciona as produções da retomada em temáticas. São elas: a representação da história; eu e o outro; a esfera privada; a esfera pública; o sertão e a favela; classes em choque e a arte da violência. Essas separações são feitas a partir de alguns filmes da retomada na qual esses elementos predominam. Apesar da predominância de uma dessas temáticas, percebemos que há, em alguns filmes, uma mescla delas, sendo difícil hierarquizá-las.

Em “a representação da história”, o autor salienta o primeiro sucesso da retomada, a qual ele chama de “farsa histórica”: *Carlota Joaquina: Princesa do Brasil* (1995). Depois, *Lamarca* (1994, roteiro de Alfredo Oroz e Sérgio Rezende; direção de Sérgio Rezende), *O que é isso, companheiro?* (1997, roteiro de Leopoldo Serran; direção de Bruno Barreto), *Guerra de Canudos* (1996, roteiro de Paulo Halm e Sérgio Rezende; direção de Sérgio Rezende), *Hans Standen* (1999, roteiro e direção de Luiz Alberto Pereira), *Mauá: o imperador e o rei* (1999, roteiro de Sérgio Rezende, Joaquim Vaz de Carvalho, Paulo Halm; direção de Sérgio Rezende), *Tiradentes* (1999, roteiro e direção de Oswaldo Caldeira), *Brava gente brasileira* (2000, direção e roteiro de Lúcia Murat), *Caramuru* (2001, roteiro de Guel Arraes e Jorge Furtado; direção de Guel Arraes), *Desmundo* (2003, roteiro de Alain Fresnot, Anna Muylaert e Sabina Anzuategui; direção de Alain Fresnot), entre outros. São filmes que retratam acontecimentos históricos ou biografam personagens nacionais.

Os filmes lançados na categoria de “eu e o outro”, conforme o especialista, têm a intenção de destacar, ou, talvez, construir a nossa especificidade. Primeiramente, atesta-

se o destaque para examinar o Brasil segundo o seu relacionamento com os Estados Unidos, como são os casos de *Carmem Miranda: bananas is my business* (1995, roteiro e direção de Helena Solberg), *For All* (1998, roteiro de Luiz Carlos Lacerda, Buza Ferraz, Joaquim Assis; direção de Luiz Carlos Lacerda, Buza Ferraz), *Como nascem os anjos* (1997, roteiro de Murilo Salles, Jorge Durán, Aguinaldo Silva, Nelson Nadotti; direção de Murilo Salles) e *O que é isso, companheiro?* (1997, roteiro de Leopoldo Serran; roteiro de Bruno Barreto). Há, também, a idealização do Eu nacional em *Policarpo Quaresma: herói do Brasil* (1998, roteiro de Lima Barreto e Alcione Araújo; direção de Paulo Thiago), adaptado da obra de Lima Barreto *Triste fim de Policarpo Quaresma. O príncipe* (2002, roteiro e direção de Ugo Giorgetti), trata do olhar estrangeiro sobre o país. Oricchio elenca ainda, nessa categoria, os seguintes filmes: *Terra estrangeira* (1995, roteiro de Walter Salles, Daniela Thomas, Marcos Bernstein e Millôr Fernandes; direção de Walter Salles e Daniela Thomas), *Dois perdidos numa noite suja* (2004, roteiro de Paulo Halm; direção de José Soffily), e *Estorvo* (1998, roteiro e direção de Ruy Guerra).

Na sequência, destacam-se os filmes que versam sobre a intimidade contemporânea, classificados como “a esfera privada”. Essas produções assumem como tema central relacionamentos amorosos ou familiares, a exemplo de: *Pequeno dicionário amoroso* (2001, roteiro de José Roberto Torero e Paulo Halm; direção de Sandra Werneck), *Amores possíveis* (2001, roteiro de Paulo Halm; direção de Sandra Werneck), *Amores* (1998, roteiro de Domingos Oliveira, Priscilla Rozenbaum; direção de Domingos Oliveira), *Coração iluminado* (1998, roteiro de Héctor Babenco e Ricardo Piglia; direção de Héctor Babenco), *O viajante* (1999, roteiro de Paulo César Saraceni e Lúcio Cardoso; direção de Paulo César Saraceni), *Um copo de cólera* (1999, roteiro de Aluizio Abranches, Flávio Ramos Tambellini; direção de Aluizio Abranches), *Orfeu* (1999, roteiro de João Emanuel Carneiro, Cacá Diegues, Paulo Lins, Hamilton Vaz Pereira e Hermano Vianna; direção de Cacá Diegues), *O primeiro dia* (1999, Walter Salles, Daniela Thomas, João Emanuel Carneiro, José Carvalho; direção de Walter Salles e Daniela Thomas), *Um céu de estrelas* (1996), *Bossa nova* (2000, roteiro de Fernanda Young e Alexandre Machado; direção de Bruno Barreto) e *Copacabana* (2001, roteiro de Carla Camurati, Melanie Dimantas e Yoya Wursch; direção de Carla Camurati), entre outros.

Em “a esfera pública”, o foco recai sobre a política vigente na época da retomada. Porém, como o próprio autor e jornalista salienta, “com o refluxo dos grandes antagonismos ideológicos do passado e com o desgaste associado à prática da política

convencional, o cinema dedicado a esse tema parece ter ficado sem apelo no mercado das ideias”. Mesmo assim, há algumas criações que mereceram destaque: *Alma corsária* (1993, roteiro e direção de Carlos Reichenbach), *Lamarca* (1994), *Doces poderes* (1996, roteiro e direção de Lúcia Murat), *O sertão das memórias* (1996, roteiro e direção de José Araújo), *O que é isso, companheiro?* (1997), *Dois córregos* (1999, roteiro e direção de Carlos Reichenbach), *A terceira morte de Joaquim Bolívar* (1999, roteiro e direção de Flávio Cândido), *Ação entre amigos* (1998, roteiro de Beto Brant, Marçal Aquino, Renato Ciasca; direção de Beto Brant), entre outros.

Já as duas ambientações “sertão e favela” não são exclusivas da retomada, como bem explica Paulo Emilio Salles Gomes: “o Cinema Novo monta um universo uno, único e mítico, integrado por sertão, favela, subúrbio, os vilarejos do interior do país e da praia, gafieira e estádio de futebol.” Apesar de toda essa variedade, são relevantes na retomada o sertão e a favela – daí Oricchio evidenciá-las em filmes como *Baile perfumado* (1997), *Central do Brasil* (1998), *Corisco e Dadá* (1996, roteiro e direção de Rosemberg Cariry), *Guerra de Canudos* (1996), *Crede-Mi* (1996, roteiro e direção de Bia Lessa e Dany Roland), *O sertão das memórias* (1996), *Eu tu eles* (2000, roteiro de Elena Soárez; direção de Andrucha Waddington), *Abril despedaçado* (2002, roteiro de Walter Salles, Sérgio Machado, Karim Aïnouz, Daniela Thomas, João Moreira Salles; direção de Walter Salles), *O primeiro dia* (1999), *Como nascem os anjos* (1997), *Orfeu* (1999), *Santo forte* (1999, roteiro e direção de Eduardo Coutinho), entre outros.

A desigualdade entre as classes sociais no Brasil sempre assumiu, de certa forma, relevo em obras tanto literárias quanto cinematográficas. Na fase da retomada, merecem destaque acerca dessas diferenças sociais três filmes: *Quem matou Pixote?* (1996, roteiro de José Joffily, Jorge Durán, Paulo Halm; direção de José Joffily), *Como nascem os anjos* (1997), e *16060* (1996, roteiro de Vinicius Mainardi e Diogo Mainardi; direção de Vinicius Mainardi). Em crônica publicada em *O Estado de S. Paulo* (16/4/2002), Arnaldo Jabor comenta a tragédia social da periferia repercutida em quatro obras: *O invasor* (2002, roteiro Beto Brant, Marçal Aquino e Renato Ciasca; direção de Beto Brant), *Carandiru* (2003), *Cidade de Deus* (2002, roteiro de Bráulio Mantovani; direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund) e *O homem do ano* (2003, roteiro de Rubem Fonseca; direção de José Henrique Fonseca).

Boa parte desses filmes, principalmente *O invasor* (2002), é colocada em evidência na classificação “a arte da violência”, última divisão proposta no *Cinema da retomada* por

Oricchio. Não apenas ele, mas outros filmes abordados pelo autor nas classificações anteriores, são resgatados nesta, inclusive aqueles adaptados das obras de Rubem Fonseca, nas quais, tanto na obra literária quanto na obra fílmica, arte e violência se imbricam em um todo.

Não somente, mas principalmente a partir da retomada, verifica-se uma expressiva hibridização entre as várias mídias. O cinema, principalmente, dialoga com todas as artes e mídias de várias formas possíveis. Há ainda muitos outros fatores que interferem em nossas produções.

É nesse sentido que se deve entender o cinema mais vigoroso que está sendo feito no Brasil. Tematicamente, ele se incorpora ao trabalho de meditação sobre o país e suas contradições. Estilisticamente, dialoga com as tendências do seu tempo, ou seja, com linguagens cinematográficas importadas – Tarantino, Scorsese, Coppola, Iñárritu, entre outros, mas também com as linguagens da televisão, do clipe e da publicidade. Essa hibridação cruzada (porque também o cinema faz o caminho de volta e fertiliza as outras linguagens) é inevitável e acontecerá com frequência cada vez maior num mundo de trocas culturais mais fáceis e rápidas. Não há por que lamentá-lo. (ORICCHIO, 2003, p. 233).

O cinema da retomada não é visto como algo totalmente positivo por alguns críticos e diretores. O cineasta Sylvio Back, por exemplo, sustenta que a má-qualidade do cinema brasileiro contemporâneo advém da submissão às regras do mercado. Nesse sentido, o cinema da retomada ilustra isso:

[...] é um cinema asséptico, um cinema pudico, descarnado politicamente, [...] um cinema anódino. Simplesmente porque a grande maioria dos patrocinadores 'vigia' os roteiros, impõe cortes, veladamente provoca a autocensura nos diretores-produtores, incentiva o cinema de emoções baratas ou [...] a empresa ignora o projeto para não se comprometer. (BACK, *apud* NAGIB, 2002, p. 19).

Para Oricchio (2003, p. 26), a produção aumenta com a promulgação da Lei do Audiovisual, que cria mecanismos de captação de recursos via renúncia fiscal. Essa legislação, associada a leis de incentivos municipais e estaduais, começou a render frutos depois de regulamentada, dessa maneira, a partir de 1995, a produção brasileira melhora. O motivo do sucesso reside no fato de o filme ter sido direcionado diretamente ao espectador. Assim, voltou-se a falar em cinema nacional.

Para Leite (2005), apesar dos percalços, o cinema que se fez no Brasil do começo dos anos 1990 até agora retoma a linha evolutiva de uma tradição. Sabemos, consciente ou inconscientemente, que dispomos de um passado com o qual dialogar e que se abre a

alguns questionamentos, tais como: *Quem somos? Qual a nossa posição diante do mundo? Somos autores de uma cultura própria ou não passamos de epígonos, que reciclam o saber alheio sem nada produzir de original?* Essas indagações não são privilégios da sétima arte, mas ramificações que despontam em toda a arte brasileira, principalmente na arte da palavra.

A despeito dos problemas elencados por Back, Di Moretti (2005, p. 13) enfatiza que o cinema brasileiro vive a chamada “retomada” como sinônimo de reaquecimento, associando-o à valorização da profissão do roteirista:

O cinema brasileiro vive o que se chama de “retomada” e eu queria aproveitar mais esta oportunidade para marcar minha posição. Este reaquecimento, além da facilitação dos meios de produção, se deve também a revalorização da função do roteirista e da importância do roteiro na realização de um filme.

Essa função de escritor de roteiros obteve sua valorização tanto com a exigência de um roteiro inicial, para se levantar verbas, quanto com as publicações dos roteiros em livros e em sites da internet, conforme mostramos na tabela em anexo (pág. 189). Na sequência, Moretti observa no prefácio da publicação do roteiro de *Cabra-cega*:

Mais uma vez afirmo, que se quisermos ter uma produção regular e de qualidade, temos que fomentar a formação de novos roteiristas e para isso é fundamental que o público, a mídia e o próprio meio tenham consciência da relevância da nossa função. Assim, iniciativas como essa, a publicação deste livro, são fundamentais para restabelecer a importância e a necessidade de um bom roteiro e de um bom roteirista na atual produção cinematográfica brasileira. (MORETTI, 2005, p. 14).

Afinal, além da facilitação dos meios de produção, nessa nova conjuntura, houve também a revalorização da função do roteirista e da importância do roteiro na realização de um filme. Para realizar um filme, primeiramente há um roteiro a ser criado, lido, lapidado, reformulado, visualizado, trabalhado à exaustão e, por fim, transcrito para a tela de cinema. Desde 1976, roteiros foram publicados, alguns, como mostraremos, em seus primeiros tratamentos; outros, em seus tratamentos finais; e, outros ainda, como uma espécie de narração póstuma do filme. Todas essas modalidades de escrita possuem a sua própria especificidade. É o que veremos a partir das publicações dos roteiros e dos comentários dos diretores, roteiristas, cronistas, atores e crítica.

3.3 A PÓS-RETOMADA NO CINEMA NACIONAL

Paulo Emílio Salles Gomes, em sua obra *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento* (1996), analisou a história do cinema até o ano de 1960. Nela, afirmou categoricamente que o cinema brasileiro jamais saiu do subdesenvolvimento, aproveitando para empreender ainda uma análise da categorização do cinema em outros países:

O cinema norte-americano, o japonês e em geral, o europeu nunca foram subdesenvolvidos, ao passo que o hindu, o árabe ou o brasileiro nunca deixaram de ser. Em cinema, o subdesenvolvimento não é uma etapa, um estágio, mas um estado: os filmes dos países desenvolvidos nunca passaram por essa situação, enquanto os outros tendem a se instalar nela. O cinema é incapaz de encontrar dentro de si próprio energias que lhe permitam escapar à condenação do subdesenvolvimento, mesmo quando uma conjuntura particularmente favorável suscita uma expansão na fabricação de filmes. (GOMES, 1996, p. 85).

Infelizmente, Paulo Emílio Salles Gomes faleceu em 1977, não tendo, assim, a oportunidade de conhecer as grandes obras cinematográficas brasileiras atuais. Em entrevista ao programa Perfil & Opinião da TVE Bahia, Pablo Villaça, escritor, crítico de cinema e diretor do Cinema em Cena²⁰, afirma que, devido à grande diversidade de pessoas e à extensão do Brasil, os filmes brasileiros são totalmente diferentes entre si, em termos de tom, estética, atmosfera, linguagem, entre outros aspectos. Em todas as regiões do Brasil, produz-se cinema na atualidade. O crítico destaca alguns filmes da nossa atualidade: *Tropa de elite 2: o inimigo agora é outro* (2010, roteiro de José Padilha e Bráulio Mantovani, direção de José Padilha); *Aquarius* (2016, roteiro e direção de Kleber Mendonça Filho); *Antes o tempo não acabava* (2016, roteiro de Sérgio Andrade; direção de Sérgio Andrade e Fábio Baldo); *Curumim* (2016, roteiro e direção de Marcos Prado); *Que horas ela volta* (2015, roteiro de Anna Muylaert e Regina Casé; direção de Anna Muylaert); *Joaquim* (2017, roteiro e direção de Marcelo Gomes); *Pendular* (2017, roteiro de Júlia Murat e Matias Mariani; direção de Júlia Murat); *Mulher do pai* (2017, roteiro e direção de Cristiana Oliveira); *Vazante* (2017, roteiro de Daniela Thomas e Beto Amaral; direção de Daniela Thomas); *Como nossos pais* (2017, roteiro e direção de Laís Bodansky). Isso

²⁰ O Cinema em Cena é um site dirigido por Pablo Villaça, crítico de cinema desde 1994, único membro latino-americano da Online Film Critics Society, professor de Linguagem e Crítica Cinematográficas e autor dos livros "O cinema além das montanhas" e "Os filmes da sua vida têm muito mais para contar". Em sua trajetória como crítico, Pablo Villaça tem feito, pelo Cinema em Cena, a cobertura dos principais festivais e mostras do Brasil, além de acompanhar eventos internacionais como os festivais de Cannes, Berlim e Tribeca.

apenas mencionando os mais recentes e reconhecidos pela crítica internacional, segundo Villaça.

Ainda segundo o crítico e diretor do Cinema em Cena, no exterior, as pessoas que apreciam a sétima arte reconhecem as qualidades do nosso cinema. Lamentavelmente, menos no Brasil. O brasileiro, infelizmente, por falta de informação ou de interesse, é extremamente preconceituoso, muitas vezes afirmando que, em nossos filmes, há somente sexo e palavrão. Não é bem assim, havia, esse tipo de expressão, sim, na época da ditadura militar, afinal, era o que a censura permitia produzir. Para o crítico, o cinema brasileiro se situa entre os três ou quatro melhores do mundo em termos de qualidade. Conforme avalia, a diversidade estética presente nos filmes brasileiros não é vista em nenhuma outra produção no mundo.

Em contrapartida aos períodos anteriores, nos últimos doze anos, o cinema brasileiro pode contar com uma gama de incentivos de produção, tais como: o Fundo Setorial, a Ancine com políticas de incentivo de produção, entre outros. Dessa forma, o cinema brasileiro ganhou destaque no mundo inteiro, tendo alguns de seus filmes indicados e premiados em célebres festivais internacionais.

Para autores como Diegues e Merten (2007), Oricchio (2003), Salvo (2011) e Barros (2014), convencionou-se chamar de “cinema da pós-retomada” as produções realizadas a partir do filme *Cidade de Deus* (2002). Com indicação de quatro categorias ao Oscar, foi sucesso incontestado de bilheteria, alcançando, até setembro de 2003, um público de 3,6 milhões de espectadores e arrecada mais de 7 milhões de reais em bilheteria. O filme também ultrapassa fronteiras ao concorrer ao BAFTA (Academia Britânica de Artes do Cinema e Televisão) de melhor edição, ao Globo de Ouro de melhor filme em língua estrangeira e ao Oscar de melhor direção, melhor roteiro adaptado, melhor fotografia e melhor edição. *Cidade de Deus* (2002) é considerado “um marco de maturidade do cinema brasileiro” (DIEGUES; MERTEN, 2007, p. 163), diferenciando-se dos filmes até então conhecidos e contribuindo para que o cinema brasileiro passe para outro patamar. Para Oricchio (2003, p. 24.), “Cidade de Deus pode ter sido um fenômeno único, o que só o futuro dirá. Mas cabe muito bem como epílogo simbólico de um ciclo. Daqui para frente é outra coisa, e nenhuma atividade pode ficar se retomando a vida inteira.”. Com isso, entende-se que todos os filmes lançados após *Cidade de Deus* (2002), ou depois de 2003, fazem parte desse novo momento chamado Pós-retomada. Para Eduardo Portanova

Barros (2014), “em tempos pós-modernos, o caráter nacional na pós-Retomada poderia ser pensado nesse mesmo presente histórico pós-moderno”.

Estes diferentes usos de “pós”, portanto, inclusive para designar também uma pós-Retomada, consistem na denominada “virada pós-moderna” (epistemológica, política, estética, filosófica). Isso porque apresenta estratégias expressivas e analíticas para uma crítica ao universo da modernidade e aos seus dispositivos de ordenamento do mundo, ao problematizar aquilo que não aparecia, tão visivelmente, no horizonte metodológico e teórico das perspectivas interacionistas: uma noção de cultura associada às práticas sociais cotidianas e, em definitivo, à própria produção da realidade social. (BARROS, 2014, p. 186).

Para o autor, o prefixo “pós” representa um gesto analítico e teórico, estético e político, que contempla uma multiplicidade de âmbitos e tensões próprias do pensamento social contemporâneo e das mudanças socioculturais atuais. Assim, *pós-estruturalismo*, *pós-modernidade*, *pós-vanguarda*, *pós-industrialismo*, *pós-autoria*, *pós-colonialidade*, *pós-história*, entre outros, apresentam-se como “espaços reflexivos”, que guardam em comum uma tentativa de desconstruir, deslocar e transgredir sólidas categorizações. Há uma desconstrução e um questionamento às clássicas noções explicativas da realidade. Nesse sentido, o autor aborda acerca da grande necessidade do sensível tanto pelo diretor quanto por parte do espectador, colocando em cheque, inclusive, a questão de autoria.

Para um diretor, o que conta, na atualidade, é o *ex-pressar* (sair de si, exteriorizar). Para o espectador, é o *afetual*, aquilo que o sensibilize. Este é, possivelmente, o caráter nacional do cinema brasileiro: o de uma possibilidade interpretativa de convergência entre o cineasta e o receptor através de filmes que estimulem uma empatia entre estes dois polos. Por isso não é mais possível se pensar numa autoria ligada ao conceito de vanguarda, uma vez que as escolas estéticas terminaram quando se iniciou a *pós-modernidade*, a partir dos anos 1960, o de uma cultura de identificação e não mais de identidade, conforme Maffesoli (2012). (BARROS, 2004, p. 188).

Fernanda Salvo (2018) especifica mais as características das produções da pós-retomada ao afirmar que as narrativas primaram por algo denominado por ela como estética do comum ou do banal, expondo, nas telas, a vida ordinária dos personagens. Ou seja, nessa nova etapa, são pessoas comuns em lugares comuns, nos quais, porém, a poética é exacerbada a partir de cada detalhe do cotidiano.

Se o periférico e as margens continuaram a ser o tema instigante para grande parte dos cineastas, algo de novo parece ter se descortinado em seu horizonte. Estamos pensando numa parcela da produção nacional que, nos últimos anos, tem apanhado o universo do outro sob uma nova

perspectiva, que, inclusive, atua na linha oposta àquela do grande espetáculo que firmou a estética dos primeiros anos da retomada. São filmes que se voltam para o homem comum, para o ordinário, para o diminuto, mas articulando esses elementos de modo a criar uma espécie de poética do detalhe e do cotidiano. De certa maneira, esses filmes nos convocam a refletir sobre a potência das imagens do banal como oposição à lógica espetacular, de modo que o “tudo mostrar” e a rapidez da montagem acabaram cedendo a uma dimensão de maior recolhimento. Esse gesto se traduziu na maneira de capturar aquilo que se desvanece diante de nós – aquilo que faz parte da vida comum de todos os dias e, de tão banal, passa despercebido. (SALVO, 2018, p. 06).

A autora destaca que, ao privilegiar o cotidiano e os detalhes da vida comum, essa nova safra de filmes certamente propôs um tratamento mais delicado para a figuração do outro, capturando as diferenças em seus pormenores: nas feiras de subúrbio, nos conjuntos habitacionais, nos salões de manicure, nos ônibus lotados – espaços apanhados por câmeras menos nervosas, por tempos mais distendidos, por durações que convocam à introspecção. É possível falarmos até mesmo de uma espécie de fenomenologia, a produzir uma compreensão do cotidiano focalizado. O espaço sociogeográfico da periferia/margem/subúrbio confirma-se com a abertura das casas de família, as músicas tecnobrega e a exposição dos gostos do povo – comida, hábitos, linguagem –, ou seja, a partir dos modos de viver compartilhados nesse universo popular.

Assim, a busca nesses filmes parece ser por fugir do excepcional, ou melhor, capturar o excepcional que há na vida comum, buscando muito mais encontrar situações, rostos, gestos habituais, universos particulares dos personagens. Os acontecimentos em tais filmes têm a ver com os afetos, intensidades, êxitos ou fracassos dos sujeitos – mas tudo dentro de uma forma minimalista, sem grande espetacularização. São filmes que, ao esquadriharem o espaço/lugar de homens e mulheres comuns, flagrados em suas vidas cotidianas, esquadriham, ao mesmo tempo, seus projetos subjetivos, jogando peso sobre a experiência. Em muitos filmes “isso significa colocar o tempo subjetivo, o tempo do sujeito, como o próprio objeto do cinema. A ação é e não é senão o tempo que passa a fomentar a ação: situação antípoda à dos chamados filmes de ação, em que a regra é centrar tudo na passagem ao ato” (COMOLLI, 2008, p. 191 *apud* SALVO, 2018).

Salvo (2018) destaca ainda que as narrativas pós-retomada não se encaminham para o esperado “grande final”. Não há, no fim, uma vitória do oprimido, nem redenção moral e sequer tentativa explicativa para questões políticas ou sociais – apesar dos universos e espaços criados na encenação também exporem pobreza e precariedade material, como na ficção brasileira dos anos 1960. Parece que, agora, a vida comum, o “fazer cotidiano” o “estar no mundo” são assumidos como os fatores significativos para

possíveis modificações no curso da vida dos personagens. Não há mais critérios coletivos para se explicar as individualidades.

Esse entendimento contribui para pensarmos na maneira com que alguns filmes nacionais pós-retomada têm se posicionado diante do sujeito, pois parece que um novo ângulo de observação sobre o eixo centro-periferia tem feito parte de suas narrativas, a partir de metáforas da vida comum, das metáforas do tempo que passa. Parece que é possível dizer que a focalização dos espaços de exclusão e do outro no cinema brasileiro já não pode abrir mão de uma nova estética, tendo em vista os processos históricos, em que não há mais um horizonte utópico de revolução, num contexto em que os projetos coletivos não são mais capazes de explicar as singularidades, as individualidades. Portanto, o cinema se volta agora para o outro, mas buscando apreender o que ele possui de inventivo, de original, de próprio, na tentativa de capturar muito mais os projetos subjetivos – abandonando a tradição de explicar o sujeito em função de suas condições materiais de existência – e buscando compreender o cotidiano como lugar de afirmação dessas singularidades.

Outro ponto que merece destaque nas pesquisas efetuadas por Salvo, nas novas produções, é a estética dos filmes, agora voltada para o sujeito. É como se, na forma, tais narrativas articulassem as questões conceituais de que pretendem tratar. Por isso mesmo, seu tempo é distendido, há pausas diversas e os planos gerais são duradouros. Ao mesmo tempo, a montagem perde a agilidade tão comum aos filmes contemporâneos mais comerciais, e o ritmo assume um andamento peculiar. Ganham relevância os *close-ups*, que capturam rostos e expressões, dando conta de sentimentos e afetos. Também se sente a maior presença de locações reais, com boa parte da figuração sendo composta pelas feições de gente do povo. Isso confere um tom documental a muitas cenas, que flagram a vida urbana, no subúrbio e nas periferias. O trabalho da câmera registra movimentos mais raros e, mesmo quando ela se move, essa ação é concisa e lacônica. A pesquisadora afirma que estamos diante de uma filmografia que parece recusar as fórmulas de maior impacto, que visam o grande público.

Após essa pequena incursão histórica no cinema, voltamo-nos especificamente aos roteiros de filmes ficcionais publicados no Brasil. Para essas análises, não nos pautaremos nas épocas específicas, mas em temas que predominam nas narrativas.

CAPÍTULO IV

OS ROTEIROS PUBLICADOS NO BRASIL

Aí está o roteiro, antes de virar filme. Porque no início é apenas uma folha em branco preenchida com um bocado de palavras e sonho. E depois as folhas ficam de pé, carregadas de humanidade e seguem seu caminho.
(Selton Mello, *O Palhaço*, 2012)

Alguns teóricos e cineastas encampam diferentes e até polêmicos pontos de vista sobre o roteiro e sua publicação como pudemos averiguar no capítulo II. Para alguns, um roteiro não agrega mais valor depois de sair do papel e ir para a tela. Mas, na prática, como alguns escritores bem reconhecem, não é bem assim. Afinal, se a importância do roteiro se acaba quando ocorre a produção fílmica, qual a razão de tantos serem publicados? Se existe a publicação escrita é porque há leitores interessados. Caso contrário, não haveria razão para que isso ocorresse.

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

Como estudiosa de roteiro, já li e reli muitos textos de filmes dos quais gostei ou não gostei. O roteiro cinematográfico é o alicerce de um filme. A estrutura dramática está e tem de estar no papel. Nenhum filme de ficção se fará na hora da filmagem. E é por isso que a leitura do roteiro traz ao leitor com precisão – às vezes até mais do que na tela – as intenções do autor, dos personagens, do drama. Pois se ver um filme é ilusão, é envolvimento, é poesia, ler um roteiro é como ver a radiografia, o pulsar de um eletrocardiograma, é ver o que está por trás. É dissecação. (MUYLAERT, 2003, p. 7)

Movidos pela vontade de dissecar roteiros de longas brasileiros, elaboramos este capítulo. Como ponto de partida, em anexo a esta pesquisa, disponibilizamos um levantamento dos roteiros de longa-metragem publicados no Brasil. Destacamos, no levantamento, um total de 115 publicações entre roteiros inéditos e já filmados. Entretanto, essa lista não é finita, pois, em nossas pesquisas, encontramos muitos roteiros publicados na internet e depreendemos que existem outros que não tivemos conhecimento. Só para citar um exemplo, no site do Recanto das Letras (www.recantodasletras.com.br), há em torno de 560 roteiros publicados de variados gêneros: drama, documentário, aventura, comédia, ficção científica, policial, suspense e terror. Entre eles, a publicação de roteiros internacionais no próprio site. Em nossa tabela, demos prioridade aos publicados e

editados em livros, porém, nem por isso, deixamos de catalogar aqueles que estavam no site “Roteiro de cinema”, afinal, esse portal é elaborado por roteiristas.

Para elaborar essa tabela, frequentamos diversas livrarias e sebos no Distrito Federal e na Internet. A partir dos nomes das editoras que íamos elencando e que já tinham publicado algum roteiro, pesquisamos em seu acervo se havia algum outro roteiro lançado e o dispomos em nossa tabela.

A importância desse levantamento deriva do desconhecimento não apenas dos estudiosos do roteiro, mas também das pessoas envolvidas nas produções cinematográficas desse tipo de publicação, fato este que verifiquei pessoalmente no 12º Curso de Formação Profissional – Núcleo de Desenvolvimento de Roteiros Audiovisuais – primeira etapa, ministrado por Chico Mattoso, em Goiânia²¹, já que muitos participantes sequer sabiam que o primeiro roteiro publicado de um longa-metragem data de 1933. Além disso, salientou-se, no curso, a importância do conhecimento de roteiros publicados.

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

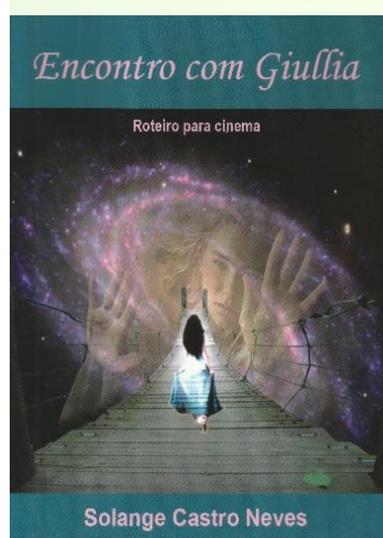
Primeiramente, é interessante retomarmos o porquê do questionamento de se publicar um roteiro cinematográfico, e como fazê-lo. Muitas vezes, ele já foi filmado e, em outras, ainda permanece inédito. Por vezes, é publicado em seu primeiro tratamento ou, no último, antes das filmagens; e, ainda, em outras ocasiões, depois das filmagens como um retrato fiel do filme.

Na tabela em anexo, podemos acompanhar várias versões publicadas. Em sua grande maioria, foram publicados os roteiros que foram levados para o set de filmagens, sem as modificações efetuadas durante e após as filmagens. Nessas versões, faz-se interessante ao leitor ler a produção escrita e comparar com o filme. Em um número menor, há roteiros editorados em seu primeiro tratamento, bem como o próprio roteiro do filme.

²¹ O curso de formação profissional foi oferecido em sua 12ª Edição pelo Icuman na semana de 15 a 24 de março de 2017 em sua primeira etapa. Evento em que reúnem-se muitos roteiristas e diretores de cinema.

Diante das datas encontradas, a valorização do roteiro em forma de publicação é algo bem recente. Podemos observar esse gesto editorial a partir da data de publicação dos roteiros, apesar de terem sido criados em anos anteriores. Essa valorização efetiva do roteirista e de sua criação ocorreu apenas após a chamada retomada. *Aleluia, Gretchen* teve a publicação do roteiro somente dois anos após a exibição fílmica e consta em nossa tabela como a mais antiga. Até 1990, que coincide com a total extinção da Embrafilme, foram publicados apenas cinco roteiros cinematográficos. De 1990 até o ano 2000, foram sete publicações de roteiros brasileiros de longa duração. A partir do ano 2000 até o final de 2001, em apenas dois anos, com a retomada das produções, as publicações alcançaram um novo patamar. Foram nove roteiros publicados. Por fim, na pós-retomada é que podemos atestar a grande importância conferida à criação escrita do roteiro. De 2002 a 2009, foram publicados 65 roteiros. De 2010 até os dias atuais, o restante. Há alguns elencados no site Roteiros de Cinema, os quais não possuem data. Dos 115 roteiros publicados expostos na tabela, 40 não foram filmados, conservam-se inéditos. Esse montante, como já mencionado, é muito maior. Isso ocorre porque qualquer pessoa pode escrever um roteiro e, a partir de seu registro na Biblioteca Nacional ou não, publicá-lo. A partir desses dados e dos roteiros que obtivemos, vamos “ouvir” os roteiristas e as pessoas envolvidas com a sétima arte sobre criação, trabalho e poesia.

Figura 2. Capa do roteiro *Encontro com Giullia*



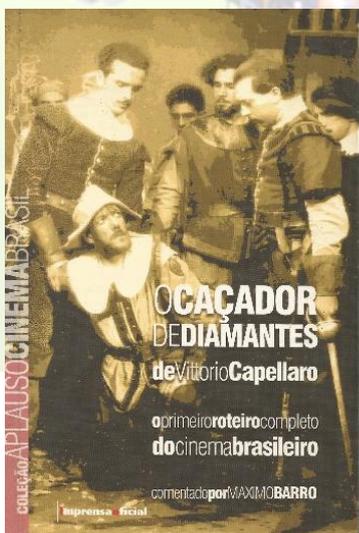
Ao assumirmos esse propósito, procuramos ler todas as introduções das publicações visando a obter uma ideia do trabalho efetuado em cada roteiro. Além disso, pesquisamos os textos e as críticas da época de alguns filmes, bem como assistimos a alguns que, como se esperava, após a leitura do roteiro, fomos acometidos pela curiosidade de “ver” a leitura feita pelo diretor e toda sua equipe de apoio, afinal, o filme é apenas uma das leituras possíveis do roteiro, um olhar sobre a obra escrita. *Encontro com Giullia*, por exemplo, é publicado em seu primeiro tratamento. No prefácio, José Roberto Sadek aponta a necessidade de ser lido o primeiro tratamento, já que se trata da versão inicial, fresca, espontânea, quase uma escrita automática que avulta, com clareza, as características mais importantes do estilo de contar histórias do roteirista.

Sadek enfatiza que os tratamentos iniciais de um roteiro são como pedras brutas a serem lapidadas. Em um roteiro isso significa aprimorar os diálogos, sintetizar cenas, cortar outras, eliminar exageros, coordenar as tramas, aprofundar personagens, dar coerência a detalhes. Tudo feito no momento adequado. O primeiro tratamento é a versão espontânea que apresenta, de modo direto, imediato, as características mais significativas do estilo de contar história de cada roteirista/autor.

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

4.1 OS ROTEIROS DO COTIDIANO BRASILEIRO

Figura 3. Capa do roteiro *O caçador de Diamantes*



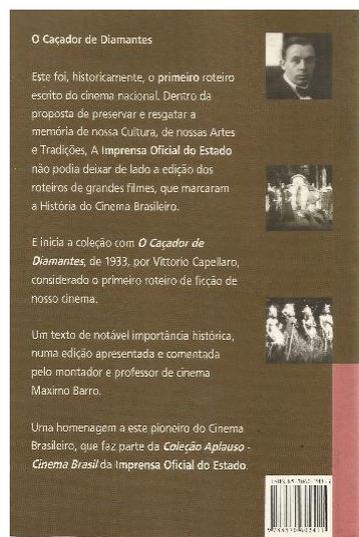
Como citamos, *O caçador de diamantes* foi o primeiro roteiro editado em livro na Coleção da Imprensa Oficial do Estado. Ainda na publicação, o leitor é informado que, historicamente, trata-se do segundo roteiro completo (ao menos conhecido até agora) escrito para ser filmado no Brasil, sendo que o primeiro, *Ouro Branco*, editado em Manaus, em agosto de 1919, não era propriamente um roteiro, mas, na verdade, apenas um relato jornalístico sobre a extração do látex, cultivo e colheita da castanha e aspectos topográficos da região amazônica e mato-grossense, registrado pela câmera do major Thomas Reis. Mesmo a autoria do material escrito se esconde atrás do anonimato de

um pseudônimo – *Um Observador* – que estaria trabalhando para a Asensi & Cia, proprietários no Gy-Paraná (Rio Madeira).

De qualquer forma, pelas descrições acima, tal produção não interessaria aos nossos estudos por ser um documentário. O foco deste trabalho são roteiros de longas-

metragens, isto é, roteiros ficcionais, apesar de os próprios documentários serem ficcionais, pois não há como transpor, tanto para as páginas quanto para as telas, de modo

Figura 4. Contracapa do roteiro *O caçador de diamantes*



fiel, os fatos ocorridos, afinal, as nossas memórias emergem fragmentadas. Seria, portanto, assunto para outro trabalho. Abrimos apenas um parêntese para salientar que o nosso primeiro roteiro é *O caçador de diamantes*, escrito pelo italiano Vittorio Capellaro. O roteiro, que se tornou filme, datado de 1933, foi publicado em 2004.

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

Ao passarmos de 1933 aos dias atuais, citamos cabe citar Carlos Alberto Riccelli ao apresentar o roteiro de *O Signo da Cidade* (2008), quando afirma que sempre gostou de observar pessoas nas ruas:

[...] a gente vê coisas incríveis. E sempre tento imaginar como é a vida das pessoas atrás das janelas dos apartamentos. O roteiro do Signo me dá essa chance: acompanhar alguns personagens anônimos da cidade, ver seus dramas, seus sonhos, suas relações.

E ver como, dentro de numa imensa metrópole como São Paulo ou em qualquer cidade do mundo, somos todos iguais e estamos conectados uns aos outros.

Na função de roteirista, contou com a parceria de Bruna Lombardi. A respeito dessa parceria, ele elogiou a visão múltipla da roteirista e a interação de ambos quanto às

ideias. Ela, por sua vez, salienta que a criação do roteiro de *O Signo da Cidade* foi bastante trabalhoso. Criar vidas cruzadas, caracterizar a conexão entre os personagens só



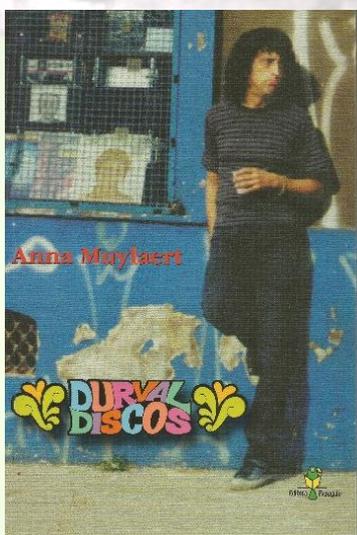
Figura 5. Capa do roteiro *O signo da cidade*

foi possível porque eles a guiaram por meio de seus vínculos afetivos e ela precisou se esforçar para segui-los.

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

Anna Muylaert, roteirista e diretora, explica que foram muitos os artifícios usados

Figura 6. Capa do roteiro de *Durval discos*



para procurar a evolução, a intimidade, a consciência do roteiro. Entre eles, leituras em voz alta com os atores em busca da dicção mais natural possível; a participação no laboratório de roteiros Sundance/Riofilme em 1998; a ajuda de um grupo de ex-alunos da Escola de Comunicação e Artes (ECA) da USP que desenvolveu gráficos de tensão dramática na busca de um domínio, de uma consciência das diversas emoções da narrativa em suas diversas etapas. Por fim, a lapidação da montagem que ordenou e enxugou o filme. Porém, a publicação do roteiro foi feita

Figura 7. Contracapa do roteiro *Durval Discos*



antes dessa arrumação e corte final. Houve também a questão de direitos autorais das músicas e a seleção de algumas menos onerosas para a produção final. Para nós, como analistas, torna-se impossível abordar essa obra sem reproduzir suas capa e contracapa:

[...] Esse é o lado A do disco, que ainda tem lugar para um velho LP de Jessé. E onde entra também Carmita, mãe de Durval, com seu cotidiano sem emoções ou horizontes (...)

No lado B do disco, a música é bem diferente. É um mundo obscuro, que, de repente, revela-se assustador e cruel. Nele, delírio e realidade se misturam como se tudo

fosse possível (...). O mundo de vinil da Durval Discos nunca mais foi o mesmo depois que se ouviu aquela ‘música’ do lado B.” (MUYLAERT, 2003, contracapa).

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

Nas publicações de roteiros já filmados, é comum a ilustração das cenas com alguns fotogramas do filme. Já na publicação de *ABC Clube democrático*, Carlos Reinchenbach solicitou aos editores que não incluíssem nenhuma imagem dos filmes *Garotas do ABC* e *Falsa Loura*, já que o projeto, segundo o escritor, tal como foi pensado em sua gênese, continua praticamente inédito como cinema.

Reinchenbach foi contemplado, em fevereiro de 1996, com a Bolsa Vitae de Artes para a realização de quatro roteiros sobre a região do ABC Paulista, local em que o

roteirista passou onze meses pesquisando em prol da

elaboração das narrativas. Seria a realização simultânea dos quatro filmes. Porém, a sucessão de escândalos ocorridos no final dos anos 90, envolvendo a captação de dinheiro – via leis de incentivo –, inviabilizou o projeto tal como concebido. Os quatro roteiros se transformaram em duas obras que chegaram às telas.

Como já demarcamos, geralmente é o diretor ou diretora e o/a roteirista que compõem a introdução ou o prefácio da obra publicada. Porém, nem sempre isso ocorre. Na publicação do roteiro de *Amores Possíveis* (2001), de Sandra Verneck e Paulo Halm, não há introdução nem

apresentação. No final, o livro acaba por ceder espaço à diretora/produtora, ao roteirista, à

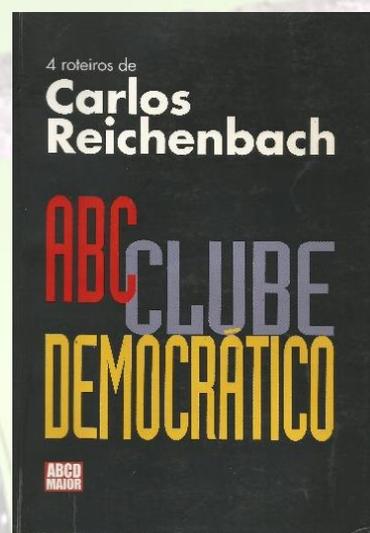


Figura 8. Capa dos roteiros *ABC Clube democrático*

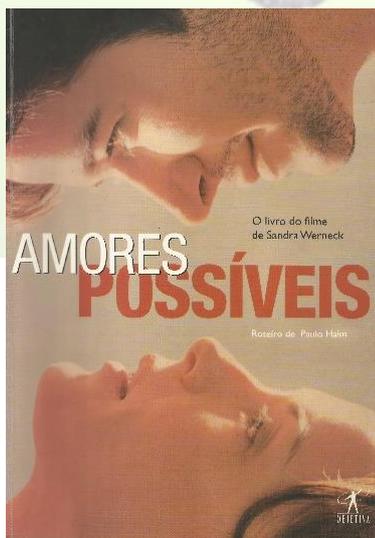


Figura 9. Capa do roteiro *Amores possíveis*

argumentista e aos atores que protagonizaram o filme. A ideia de contar em um filme sobre três possibilidades na vida de uma pessoa depois de 15 anos, entre encontros e desencontros, partiu da própria Sandra Verneck. Sua filha, Maia Verneck, fez o argumento, transformado em roteiro por Paulo Halm. Foi o primeiro argumento de Maia que virou filme.

Nessa idealização das três possibilidades de vida, foram traçadas três histórias. A primeira contempla o medo, a covardia, a opção pelo comodismo. A segunda fala da dúvida, da divisão e da transgressão. Já a terceira encampa a idealização do amor. Para cada uma delas, optou-se por uma forma cinematográfica distinta. Na história do Carlos 1, tudo é mais lento, com vários planos-sequências, ou seja, uma construção narrativa clássica. O tom dos atores é intimista. Na do Carlos 2, a câmera é mais parada, deixando principalmente os atores se movimentarem. Isso porque o drama assume vulto, de um apelo mais humano para a diretora. Com Carlos 3, parte-se para a comédia: tudo mais colorido, vibrante, cortes rápidos, com muitos planos e contraplanos.

O roteirista Paulo Halm realça que foi razoavelmente fácil encontrar uma estrutura que compartimentasse os três movimentos, já presente e delineada no primeiro tratamento. A dificuldade foi justamente usar essa estrutura temporal e dramática sem engessar a esperada emoção.

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

Estas notas não são de quem “viu” o filme *Central do Brasil*. São notas de quem “fez” o filme. Visão de dentro. Integrada, cúmplice. E vigorosamente em paz com a vida pela chance de ter participado de uma produção artisticamente tão inspirada, arrebatadora, honesta e incorporada

ao que de melhor o cinema brasileiro pode oferecer à cinematografia contemporânea... Às favas a modéstia! **O que se vê na tela é o tocante resultado deste excelente roteiro aqui publicado.** Filmar esta bela história foi um ato gozoso e doloroso, obstinado, orgânico e absolutamente surpreendente na sua coragem e despudor de falar ao coração e só ao coração. Longa, vitoriosa vida a esta CENTRAL, que é este renascer conjunto do cinema no Brasil. (SALLES, 1998, grifo nosso).

Essas notas estão tanto no roteiro publicado pela editora Objetiva quanto na capa da publicação. Percebemos nas palavras de Fernanda Montenegro que o prazer estético envolve participação e apropriação, uma vez que, diante da obra, ela, como leitora do roteiro e protagonista do filme, percebe sua atividade criativa de recepção da vivência alheia, pois ali, é a personagem, embora exerça, ao mesmo tempo, o papel de crítica ao reconhecer a excelência da produção.

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

Lançado no ano de 1998, primeiramente o roteiro de *Central do Brasil* projetou o cinema brasileiro para o exterior depois de décadas de uma produção esvaziada pela falta de investimentos no setor. O cerne para a produção do longa-metragem e, posteriormente, o próprio resultado dele: a obra

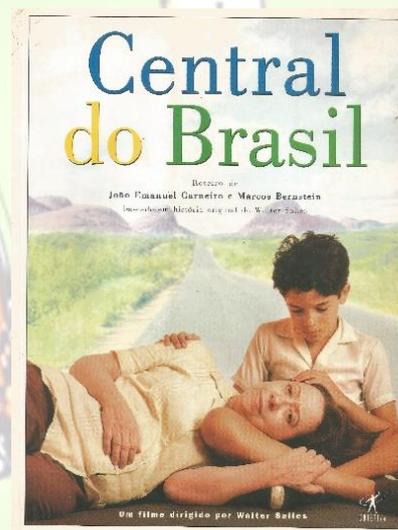


Figura 10. Capa do roteiro *Central do Brasil*

cinematográfica, a conquista de prêmios relevantes, como o Urso de Ouro de Melhor Filme no Festival de Berlim, e o de melhor roteiro no Festival de Sundance. Vejamos um trecho da carta enviada a Walter Salles:

27 de janeiro de 1996
 Prezado Walter Salles,
 Em nome do Sundance Institute, NHK, NHK Enterprises 21 Inc. e The Seiyu Ltd., queremos parabenizá-lo por ser o ganhador do Prêmio Cinema 100/Sundance Internacional para a América Latina. Concebido pela NHK, este prêmio foi criado para homenagear os cinco cineastas que melhor representam a próxima geração de talento em seus

países ao redor do mundo. (...) **Esperamos que esse prêmio seja um catalisador para ajudá-lo a começar a produção do seu roteiro de 'Central do Brasil'.**

Novamente, parabéns; você está entre os visionários que formatarão a maneira pela qual enxergamos o mundo. Aguardamos ansiosamente a possibilidade de trabalharmos juntos no próximo ano.

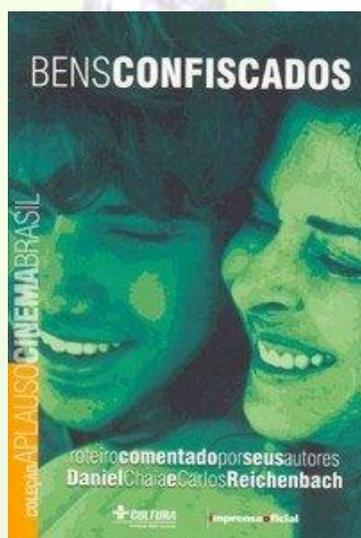
Atenciosamente,

Robert Redford (SALLES, 1998, grifo nosso).

Percebemos, no excerto da carta acima, que, inicialmente, o roteiro foi premiado, mas, somente depois de internacionalmente reconhecido, é que se tornou filme. Exatamente este o cerne de nossa pesquisa: a presença estética na produção do roteiro. E essa presença transforma o roteiro em algo bem maior do que uma simples receita: verte-se em arte da palavra.

Walter Salles afirma que já compôs o roteiro de *Central do Brasil* (1998) pensando

Figura 11. Capa do roteiro de *Bens confiscados*

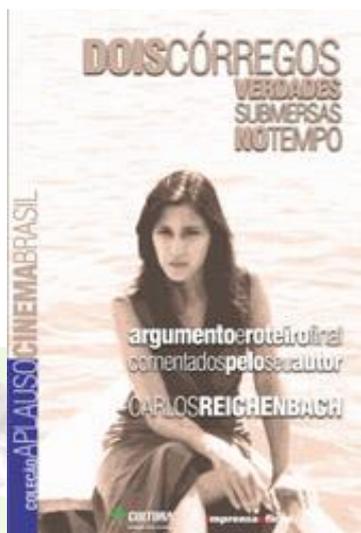


em Fernanda Montenegro para o papel principal. Trata-se de uma peculiaridade específica de um texto-crisálida, isto é, cujo fim é a tela e precisa ter um rosto, uma atuação artística. Em entrevista ao *Canal Brasil*, Walter Salles afirma que o filme *Central do Brasil* (1998) havia sido feito e pensado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

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

Na maior parte de seus filmes, Carlos Reichenbach trabalha primeiro o argumento e,

Figura 12. Capa do roteiro *Dois córregos*



em seguida, o roteiro. Isso ocorreu com o texto de *Dois Córregos* (2004) também, como explicita na introdução: primeiramente, na forma de argumento. Uma descrição detalhada da ação de tratamento literário, na qual as situações dramáticas aparecem já explicitadas, mas ainda não inteiramente resolvidas. Já os diálogos devem ser apenas esboçados, pois se sabe que eles exigem um empenho e uma disponibilidade de tempo que, às vezes, podem, inclusive, inibir a desenvoltura da trama. Em suma, no argumento recorre-se ao tempo para se elaborar detalhadamente a ação. Um bom argumento, de um filme de hora e meia, normalmente não ultrapassa doze páginas escritas em espaço simples (sabemos que, às vezes, ultrapassa, como em *Bens confiscados*). O autor de um argumento não perde tempo com terminologias técnicas ou firulas “filosóficas” (salientamos que essa é a fala transcrita de modo indireto de Reichenbach). Diz-se ainda, popularmente, que um bom argumento deve ser facilmente compreendido (e admirado) tanto por um profissional de cinema quanto por um banqueiro ou investidor, que pouco entende do assunto. Finalmente, assumindo-se o argumento como norteador, desenvolve-se o roteiro propriamente dito. Aí, sim, faz-se necessário que o roteirista detenha-se acuradamente na escritura dos diálogos e na descrição técnica das cenas (ou sequências). É óbvio que as estratégias de trabalho dependem exclusivamente de cada roteirista, mas é possível dizer que essas duas etapas, trabalhadas separada e cuidadosamente, atendem às necessidades essenciais de um roteiro eficiente, pelo menos para Carlos Reichenbach.

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

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

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

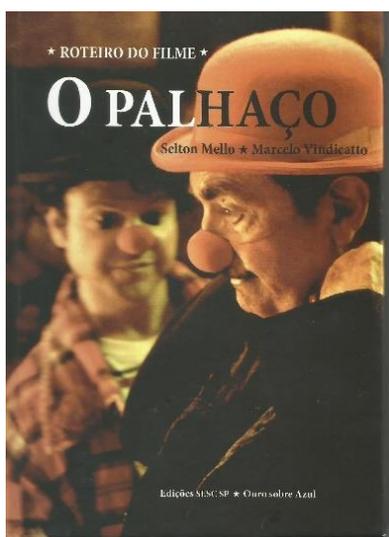


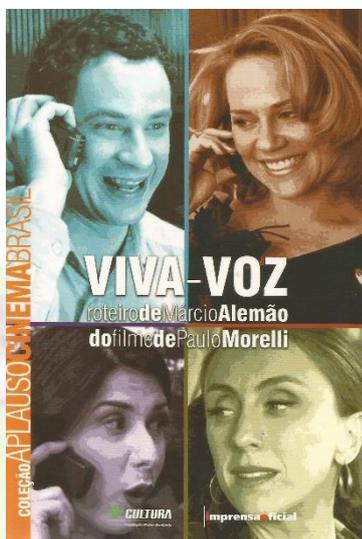
Figura 13. Capa do roteiro *O palhaço*

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

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

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

Figura 14. Capa do roteiro *Viva-voz*



Di Moretti salientou o “desapego” no curso dado em Brasília sobre o ofício do roteirista. O escritor precisa se desapegar de sua obra e deixar que a coletividade altere o que for necessário. Veremos em *Desmundo* (2006), por exemplo, que não é fácil para aquele que “visualizou” a obra fílmica aceitar as várias alterações por vezes necessárias no roteiro/escrita original. Márcio Alemão compôs o roteiro de *Viva-voz* (2005) e, ao abordar os vários tratamentos que os roteiros passavam, dizia-se inconformado. O roteiro de *Viva-voz* passou por dez tratamentos. Ao finalizar o primeiro, achava que tinha terminado uma obra de arte. As falas escritas muitas vezes não arrancam do espectador o esperado. Há necessidade de ajustes.

Finalizando, eu diria que escrever um roteiro de cinema é um exercício solitário de seu talento. Mas trabalhar em um roteiro que será, de verdade, transformado em filme, é um exercício de humildade, de desapego e, fundamentalmente, um trabalho de equipe. (ALEMÃO in MORELLI, 2005, p. 15).

4.2 OS ROTEIROS DA HISTÓRIA BRASILEIRA

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

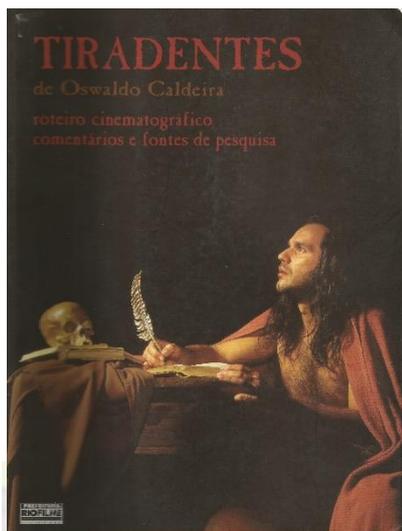


Figura 15. Capa do roteiro *Tiradentes*

Portanto, o roteiro do filme *Tiradentes* (1999) foi apresentado pela primeira vez como anexo da tese de doutorado em Comunicação de Oswaldo Caldeira, defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro em novembro de 1994. Segundo o autor, tanto aquele quanto o roteiro publicado pela Riofilme guardam entre si total autonomia. Talvez a principal – e maior – diferença é que, no momento em que o roteiro foi publicado junto à tese, o filme não fora realizado. Depois de o filme já rodado é que o roteiro foi publicado - posteriormente à edição da cópia final da película.

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

Porém, na publicação, Caldeira optou por apresentar ao leitor, em suas próprias palavras, “aquela peça literária apresentada antes da filmagem pelo roteirista” ao diretor ou produtor do filme. Salienta ainda que, entre o extremo de o roteiro ser entregue pelo roteirista até o roteiro transposto para as telas, diversas peças são elaboradas, com modificações introduzidas não só antes da filmagem, mas também durante o processo, e até mesmo depois, como as inserções por parte do montador durante a montagem, edição e mixagem do filme. Ele publicou, então, o “roteiro do roteirista”. Um outro aspecto dessa opção foi a valorização e o respeito ao trabalho de roteirização, o qual o autor considera um valor de criação, cultural, artístico em si mesmo, independente de o filme ser realizado ou não.

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

passando pela literatura, a psicanálise, a comunicação, a linguística e, sobretudo, o cinema.” (CALDEIRA, 1999, CONTRACAPA).

A publicação começa com fotogramas que apresentam os personagens que compõem o filme. O roteiro literário se inicia na página 51 e segue até a página 103, no qual o autor pausa para apresentar tanto o elenco quanto a equipe técnica do filme. Pausa para as palavras de Oswald de Andrade sobre Marília e os inconfidentes. Em seguida, na página 113, surgem os primeiros comentários e as fontes de pesquisa, e estes se

estendem até a página 125. E assim, sucessivamente, o livro vai alterando entre roteiro, comentários e pesquisas até findarem as 307 páginas. Há nitidamente uma mescla de realidade e ficção, que, de tão imbricadas, é difícil separar uma da outra.

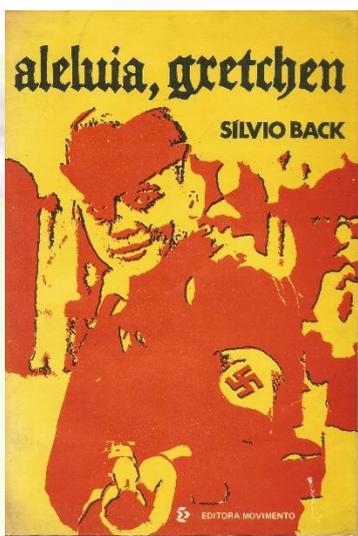


Figura 16. Capa do roteiro *Aleluia, gretchen*

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

Aleluia, Gretchen, o terceiro longa-metragem de Sylvio Back, obteve a coprodução da extinta Embrafilme. O crítico aborda a releitura de um roteiro após o filme pronto: o que era pleno de sentido, soa agora como literário ou inverossímil. Araújo considera “ideológica” a opção de publicar o roteiro em sua forma original, afinal exclui o leitor do prazer de “rever” mentalmente cenas e episódios do filme. “Em vez do roteiro-substância, peça literária que caberia ao filme ilustrar, o texto se torna aberto a múltiplas leituras, das quais o filme propriamente dito é apenas uma delas”. Para o crítico, o roteiro não é uma obra, qualquer coisa dirigida à leitura de um “ele”.

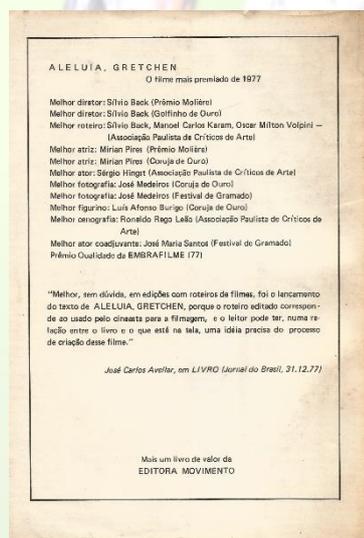
Seu campo de significação é de certo modo o seu campo de trabalho e seu papel é de ligar um “eu” a um “tu”. O “eu” roteirista e o “tu” diretor; o “eu” diretor e o “tu” ator; o “eu” fotógrafo e o “tu” maquinista; o “eu” cenógrafo e o

“tu” produtor. Todo o tempo, ele orienta as imagens, todo o tempo se refere a elas. Em certos momentos, a precisão e a minúcia dedicadas a descrever um cenário, um quadro e um movimento de câmera concomitantes a um diálogo e a uma entrada de música, ao invés de “mostrarem” a cena, parecem destinadas quase exclusivamente a obscurece-las. Porque é impossível aprender ao longo de palavras escritas linearmente aquilo que no filme é imediato e simultâneo. (ARAÚJO in BACK, 1978, p. 13).

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

De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, no geral, a imprensa se posicionou favoravelmente a *Aleluia, Gretchen!*, na época de seu lançamento comercial. É recebido como instigante e polêmico, um respiro intelectual no momento em

Figura 17. Contracapa do livro *Aleluia Gretchen*



que o cinema nacional parece comprometer-se pouco com a crítica à política. Considerando-o ousado e concordando com a leitura de Brasil proposta por Back, José Carlos Avellar publica no Jornal do Brasil uma análise estética detalhada do longa-metragem, reconhecendo a chave alegórica como necessária para se pensar o presente. Já o crítico José Carlos Monteiro ressalta a importância do filme pela "denúncia contundente de um perigo [o autoritarismo] que cresce em todo o mundo". Voz discordante em meio aos elogios, Jean-Claude Bernardet, no artigo "Aleluia, Gretchen: a metáfora e a história", considera a opção alegórica de Back uma forma "de abdicar dos processos

históricos específicos tanto do presente como do passado (...) [pois] estabelece aproximações e analogias bastante superficiais (...) É a procura das especificidades [dos processos históricos da época tratada] que mostrará os jogos das forças sociais num determinado momento".

Desde o início deste trabalho, estamos levantando as diversas concepções dos próprios roteiristas a respeito do roteiro e seu status. E, nas apresentações e introduções de cada roteiro publicado, tal discussão não poderia deixar de aparecer. Para Inácio Araújo, na introdução do roteiro de *Casa de Meninas*,

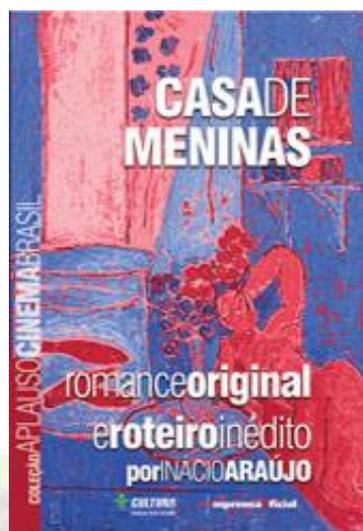


Figura 18. Capa do roteiro *Casa de meninas*

A escrita do filme e a escrita literária são fundamentalmente diferentes, não raro opostas. O personagem romanesco tem a personalidade definida por ideias e palavras, enquanto o personagem cinematográfico define-se por seus atos. Daí roteiros serem peças necessariamente incompletas: o que lhes dá vida é um rosto, uma gestualidade, um cenário - coisas que com frequência passam despercebidas ao espectador e mesmo ao leitor profissional de roteiros. Já no livro o escritor esmera-se o mais possível em descrever. (ARAÚJO, 2004, p. 6).

Nessas palavras, deparamo-nos com uma opinião totalmente diversa do que foi abordado no capítulo anterior a respeito do roteiro no qual muitos roteiristas acabaram por entrar no seguinte consenso: o que predomina, nessa forma compositiva, é a descrição. Para Araújo, qualquer escrita predominantemente descritiva torna-se cansativa, aproveitando para relatar que, nos romances que lera,

chegava a pular as páginas excessivamente pormenorizadas e partir para as sequências narrativas de ação. Para ele, o roteiro cinematográfico é feito de atos e pouca descrição – esta última necessária apenas para que o leitor obtenha uma referência mental.

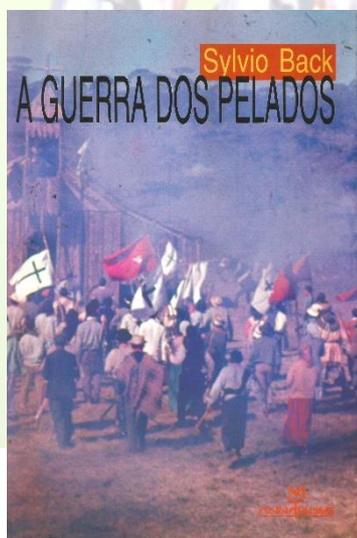


Figura 19. Capa do livro *A guerra dos pelados*

Essas observações desconstruem o sentido da pesquisa do roteirista. Afinal, a maioria, antes de escrever o roteiro, passa meses observando, pesquisando, anotando e montando personagens, ações e ambientes. Em contrapartida às explanações do autor, na publicação, constam as duas versões de *Casa de Meninas*: o romance e o roteiro cinematográfico.

A Guerra dos Pelados é o relato da Guerra do Contestado, um violento conflito de fronteiras e interesses políticos que ensanguentou o interior de Santa Catarina e do Paraná entre 1912 e 1916. O roteiro se baseia no romance *Geração do Deserto*, de Guido Wilmar Sassi. Sylvio Back conservou na publicação do roteiro a linguagem utilizada em 1970, na versão mimeografada entregue à equipe técnica e ao elenco na fase que antecedeu as filmagens, inclusive com os regionalismos da época.

Back salienta que a publicação de roteiros é usual nos Estados Unidos e na Europa, mas não no Brasil. E, naqueles lugares, há uma preocupação de deixar a publicação dos

roteiros muito próxima ao filme, fato que não ocorre, por exemplo, em *A guerra dos pelados* na qual se flagra um descompasso latente entre ambos. Isso já abordamos no primeiro capítulo, inclusive com citações do próprio Back. E ainda completa:

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

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

Cecilia Almeida Salles, doutora e professora titular do programa de Pós-Graduação da PUC – São Paulo, na apresentação de *A guerra dos pelados* (Back, 2008, p. 9), destaca que, ao inserir o roteiro no processo de criação cinematográfico, nos afastamos, primeiramente, dos embates diante dos limites da palavra em relação à imagem.

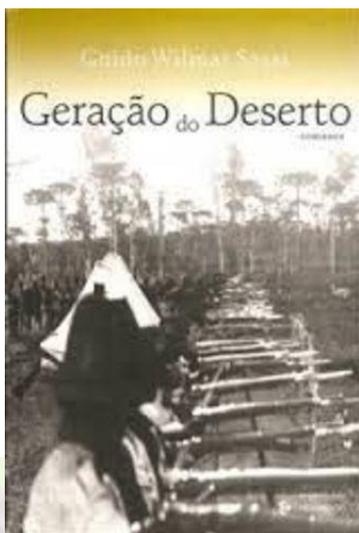


Figura 20. Capa do livro *Geração do deserto*

Roteiros, como já afirmamos anteriormente, configuram artefatos verbais, mas nos diálogos encontramos a palavra escrita se preparando para oralidade, e nas descrições de cena nos deparamos com palavras que preparam imagens, ou seja, fortemente carregadas de visualidade. Aproveita para enfatizar ainda que não existe uma hierarquia demarcada entre as linguagens.

E, nessa apresentação, a professora elenca as diversas funções e características do roteiro. Ao tirar os roteiros de uma abordagem que os isola de seu contexto cinematográfico, desenredamo-nos, também, do debate sobre a natureza literária (ou não) destes. Além disso, ou ainda em complemento a isso, os roteiros são textos que seguem determinado padrão de apresentação, carregando consigo marcas inevitáveis do estilo de cada roteirista, assim como o romance literário o faz. Back fala sobre “formulação” literária e confessa “pretensões estilísticas”: a utilização constante de diálogos e descrições em que a presença de figuras de linguagem é constante, dando um toque imagético e poético à escrita. Porém, como o roteiro publicado de *A guerra dos pelados* foi o entregue antes das filmagens, o próprio Back ressalta que há um descompasso entre o que se materializou na tela e o que se lê no roteiro. É a questão da leitura que cada um faz dos textos. O desenho verbal e imagético produzido na publicação do roteiro parece que não condiz com os fotogramas do filme.

A professora ainda salienta que é instigante pensar que o mesmo roteiro pode gerar diferentes filmes, dependendo, por exemplo, do momento da filmagem e da equipe envolvida. Além disso tudo, o roteiro é relevante como documento mediador entre um processo individual do roteirista e a coletividade da equipe de filmagem, atores, entre outros. E isso não ocorre apenas com o roteiro.

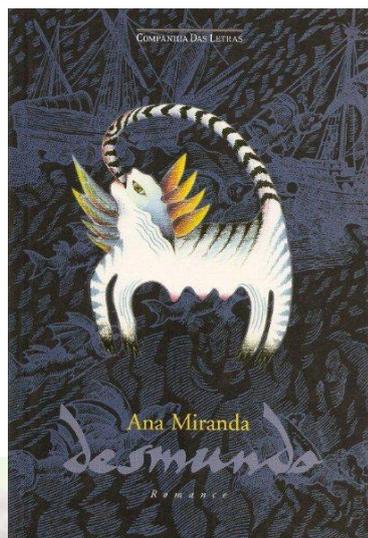


Figura 21. Capa do romance *Desmundo*

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

Sempre me intrigou a transformação da imagem mental em imagem real, como a imagem filmada vai se sobrepondo àquela imaginada. Esta vai se esmaecendo ao longo do trabalho, desde a ideia do roteiro, passando por todas as opções dos elementos que constituem o que está frente à câmera, inclusive os atores, e finalmente é substituída por aquela imagem fruto do trabalho do fotógrafo e de sua luz. Intuitivamente, penso que se fosse possível, com rigor, retrair este percurso, suas perdas e eventuais acréscimos, talvez se compreendesse melhor a criação cinematográfica. A dificuldade é que a criação efetiva da imagem, a realidade, vai de tal maneira se impondo, que, ao término do trabalho, o inicialmente pensado está tão distante que tenho dificuldade de recuperar um fragmento que seja do imaginado e compará-lo ao realizado. Não sei se esta inquietação é só minha ou é compartilhada por meus colegas, mas para mim assume tal importância que é como se fosse a pista para a realização do próximo filme. (FRESNOT, 2005, p. 11).



Figura 22. Capa do roteiro *Desmundo*

A partir dessas primeiras palavras de Alain Fresnot sobre a adaptação fílmica, ressaltamos o que já foi apontado nesta tese: todo filme é uma releitura, porém, não uma releitura simplificada, pois são vários os agentes a contribuir para a sua realização. É a “instância narrativa” que começa a transformação das imagens primordiais do romance em sua primeira leitura. São diversos atores, diretores, câmera e montagem. Nessa perspectiva, inclusive Fresnot acaba entrando no processo criativo e modificando a própria

ideia inicial. Pela separação temática percorrida neste capítulo, percebemos que *Desmundo* (2006) pertence a dois tópicos: tanto à história brasileira quanto à adaptação fílmica, ambos imbricados na publicação. Afinal, como observa o diretor e roteirista sobre as motivações de adaptação e o produto final:

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

Ainda quanto à adaptação do romance de Ana Miranda para o filme, Sabina Anzategui se vale de uma interessante analogia com a costura, após um ano e meio de escritas e reescritas, leituras e pesquisas: “escrever um roteiro a partir de um romance é como costurar um bustiê com o tecido de uma saia. Você tem material à vontade, e o tecido pode ser lindíssimo: mas você precisa criar a nova forma. Depois de cortar, pregar e remendar, você precisa construir algo novo.” Ela finaliza seus comentários com a seguinte declaração:

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

Ao retomarmos a obra *A guerra dos pelados*, Sylvio Back (2008, p. 108) esclarece que a obra é uma livre adaptação cinematográfica, feita em parceria com o jornalista Oscar Milton Volpini a partir do romance *Geração do Deserto* (Editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1964), de Guido Wilmar Sassi. Catarinense e com alma de cinéfilo, conforme analisa Back, Sassi arma uma estrutura quase hollywoodiana para a sua trama. O roteirista chama essa trama de “organização cinematográfica” por trás das cenas e dos personagens, no tratamento e no encadeamento de situações dramáticas e históricas. Essa maneira de escrever através de imagens e fotogramas constitui uma peculiaridade de

muitos escritores na atualidade. Aliás, Claudio Cledson Novaes, Doutor em Ciências da Comunicação pela ECA – USP, professor de Literatura Brasileira e Coordenador da Pós-Graduação em Estudos Literários no Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual de Feira de Santana, Bahia, em artigo publicado em dezembro de 2015 pela Revista FronteiraZ, disserta sobre a presença da linguagem cinematográfica em *Amar, verbo intransitivo*, de Mário de Andrade, que possibilitou uma arte além da adaptação no filme *Lição de amor*. Aliás, no artigo, aproveita para citar, inclusive a adaptação de *Macunaíma*:

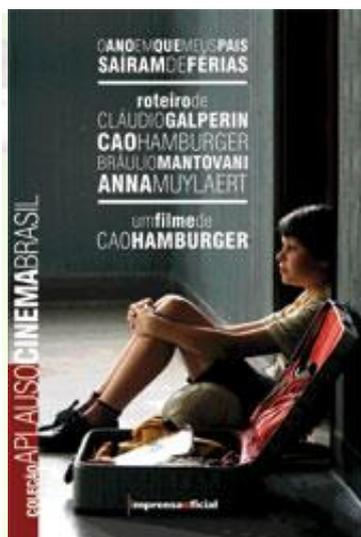


Figura 23. Capa do roteiro *O ano que meus pais saíram de férias*

Na adaptação de suas obras pelos cinemanovistas, esses ensinamentos são perceptíveis, tanto em *Macunaíma*, filme de 1969, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade; como em *Lição de Amor*. Em ambos exteriorizam-se, nas imagens visuais, os personagens-tipo e regionalistas, mas também se configuram sentidos não visíveis de uma sensibilidade social produzida pelo “agenciamento de cores, linhas, volumes, o qual irá provocar na gente um estado-de-sensibilidade plástica também”, porque, segundo ele, “as artes são todas intraduzíveis umas pelas outras e todas são igualmente elevadas ou... profundas.” (ANDRADE apud NOVAES, 2015, p. 65).²²

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

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

²² ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Fontes, Brasília INL, 1974.

os elementos característicos da época: copa de 70, ditadura militar e direcionados metaforicamente ao olhar infantil de Mauro, personagem principal, foram arquitetados com maestria na trama. De início, esses elementos parecem diferenciados, porém foram bem arquitetados e deram o formato necessário à história.

[...] através do olhar de um menino que sofre com o distanciamento de seus pais, ao mesmo tempo em que se angustia com sua entrada numa nova comunidade e com a participação do Brasil na Copa do Mundo. Havia muitas bolas no ar, mas todas mirando para um único gol. Apesar de várias vertentes aparentemente disparatadas, todas se apresentavam da mesma forma. Apresentavam-se como uma espécie de deslocamento das tensões históricas do momento, que se manifestavam no roteiro através de opções mais simbólicas ou metafóricas do que de maneira explícita. (GALPERIN et al., 2008, p. 17).

Eis, então, o propósito artístico do roteiro e do filme: tanto na leitura quanto na sessão fílmica, o leitor/espectador se depara com a realidade da década de 1970, o nosso Brasil. As comemorações, absurdas diante de uma época marcada por dor, sofrimento, luta, torturas, perseguições e solidão. A situação de Mauro retrata a solidão sentida por muitas pessoas na época.

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

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

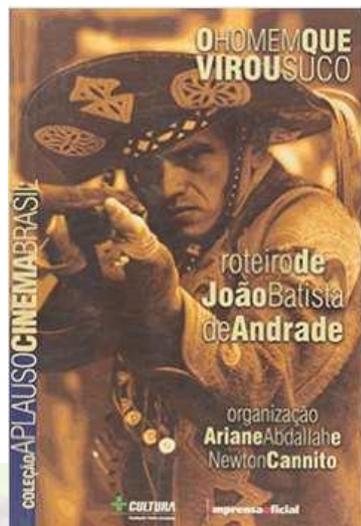


Figura 24. Capa do roteiro *O homem que virou suco*

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

Além disso, o público se identificou com o personagem. Como salienta Felipe Macedo²³, em entrevista anexa ao roteiro, afirma o seguinte a respeito do filme:

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

]

²³ Felipe Macedo é um dos fundadores do Conselho Nacional de Cineclubes (1974) e da Federação Paulista de Cineclubes (1975), entidades das quais foi também diretor. Em 1976 organizou e dirigiu a Dinafilme (distribuidora de filmes para cineclubes). Em 1978, foi eleito para compor o Comitê Executivo da Federação Internacional de Cineclubes (FICC), da qual foi também secretário latinoamericano de 1980 a 84. Fundou vários cineclubes, como Oscarito (1985) e Elétrico (1990). Foi programador de centros culturais, como SESC e Aliança Francesa, e organizou ciclos de filmes em bibliotecas municipais.

4.3 AS CRÔNICAS DOS FILMES E AS ADAPTAÇÕES

Há dois livros nos quais não apenas o roteiro foi publicado, mas também composto um diário do processo de filmagem das obras. Em *Abril despedaçado* (2002), o roteiro é assinado por Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Aïnouz, inspirado no livro homônimo de Ismail Kadaré. Houve um grande investimento no encarte do livro. O roteiro é publicado apenas a partir da página 192. Até a página 69 são expostos apenas fotogramas do filme. Às vezes uma ou duas fotos por página, ou ainda uma ilustração para duas páginas. A partir da página 74, começa o diário escrito por Pedro Butcher e Anna Luiza Müller e intitulado *História de um filme*. Nele, os autores expõem o processo de criação, bem como as dificuldades, expectativas, reuniões, tomadas de decisões, escolhas de ambiente, enfim, tudo que possibilitou a criação fílmica, intercalado com alguns fotogramas. O roteiro inicia na página 192 e segue até a 228.

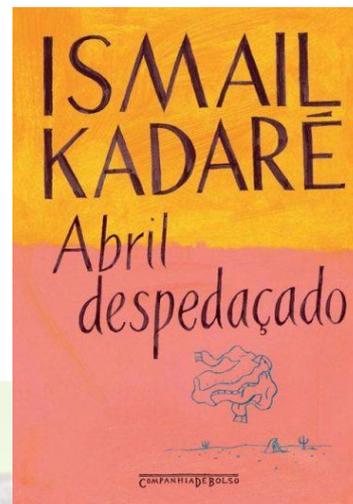


Figura 25. Capa do romance *Abril despedaçado*

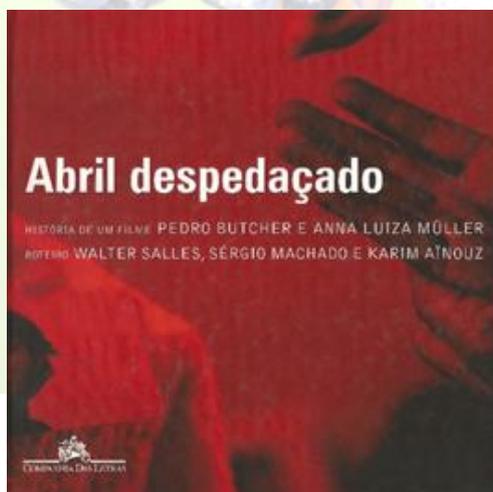


Figura 26. Capa do roteiro *Abril despedaçado*

começa na página 81 do livro. Até a página 80, há a *Crônica das filmagens*, escrita por Nelson Nadotti em que ele aborda sobre o processo criativo em *Quilombo*. Essa crônica foi

O outro, com um encarte mais modesto que o primeiro, foi *Quilombo*, roteiro de Carlos Diegues e adaptação de Nelson Nadotti, que contou com o apoio da Embrafilme na edição do livro. Na página inicial do roteiro, há uma nota de Nadotti informando que o roteiro contém cenas que não constam na versão final do filme. O roteiro

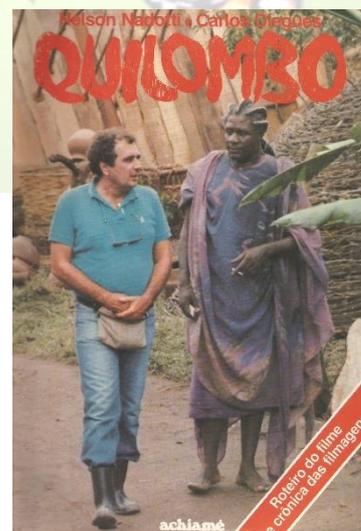
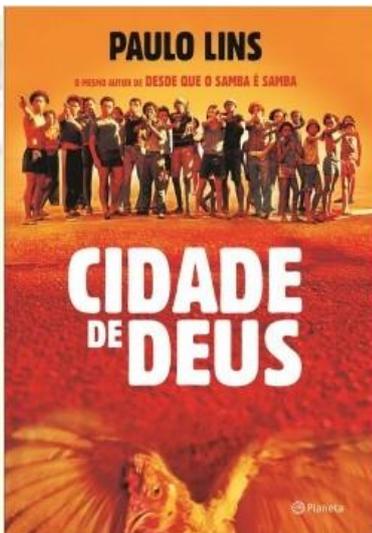


Figura 27. Capa do roteiro *Quilombo*

dividida em três partes: 1. *As ideias de Cacá*, em que são expostos o planejamento, organização e capacidade de Cacá Diegues administrar as filmagens e os recursos obtidos; 2. *Preparação: um superesforço de produção*, momento no qual o autor explica toda a preparação da equipe para as filmagens; 3. *Filmagens: raios e trovões*: filmagens e dificuldades propriamente ditas. No final do livro, há uma entrevista em que Nelson Nadotti

Figura 28. Capa do livro *Cidade de Deus*



questiona Cacá Diegues depois do filme, em 9 de fevereiro de 1984. Logo após, foram publicadas as “canções de *Quilombo*” – cinco canções de Gilberto Gil e Waly Salomão.

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

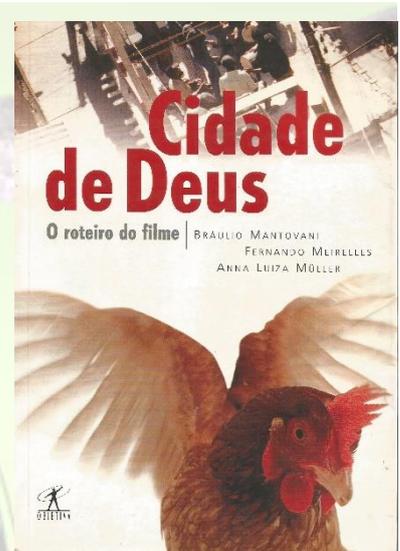


Figura 29. Capa do roteiro de *Cidade de Deus*

A leitura do roteiro é intercalada com observações e comentários sobre o processo criativo do filme. Nessas leituras, percebemos o quanto a participação de várias pessoas contribuiu para o sucesso do produto final. Paulo Lins colaborou em cada parte do processo com comentários e complementações, afinal, o seu romance partiu de sua própria experiência de vida. Walter Salles e outros roteiristas, por meio de suas leituras críticas, puderam dar sua grande contribuição na elaboração do roteiro. Os próprios atores, conhecedores daquele ambiente retratado no filme, contribuíram com as falas e ações, imprimindo maior veracidade à trama e, como o próprio roteirista afirma na contracapa, “o roteiro de *Cidade de Deus* (2003) contou com a contribuição milionária das improvisações

dos atores. Foram eles que ‘escreveram’ a versão final dos diálogos.” E, na sequência, quanto à importância do roteirista e de um roteiro bem escrito, Mantovani reconhece que o cinema é uma arte do coletivo. E um roteiro só se completa no corte final do filme. Mas isso em nada diminui a condição autoral do roteirista. “Somos nós, escritores, os responsáveis pela eficiência da narrativa cinematográfica.” (MEIRELLES E MANTOVANI, 2003).

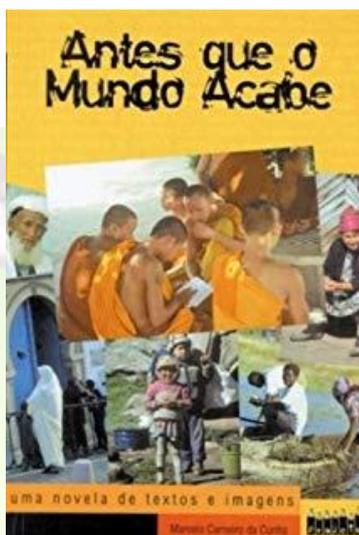


Figura 30. Capa do livro *Antes que o mundo acabe*

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

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

Eu nasci e cresci no século 20, lendo livros, indo ao cinema, me abastecendo de narrativa visual, e, como todos os escritores dessa era, vivo escutando que meus livros são filmes, construídos em cenas, visuais, mesmo que com letreiras. Mas basta chegar perto do set de um filme para ver como esses dois mundos narrativos são diferentes, animais de espécies distintas, mesmo que compartilhando de 98% dos seus genes, algo como *Homo sapiens* e os dragões-de-comodo, mais ou menos. E, curiosamente, dos meus livros, seguramente, o menos fílmico é justamente *Antes que o Mundo*

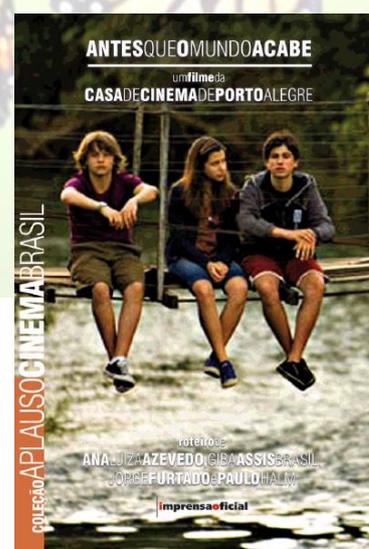


Figura 31. Capa do roteiro *Antes que o mundo acabe*

Acabe. Ele é construído com fotografias e cartas, em boa parte do tempo, para começar o problema. Ele é feito de diálogos entre pessoas que não se conhecem, em mundos distantes no tempo e no espaço. Ele foi criado por encomenda da minha editora, que queria um livro com fotos de culturas do mundo. Era para ser um álbum de fotos, acabou um romance recheado com uma estrutura narrativa com uma forte tensão emocional, para ligar pontos tão distintos e não conectáveis, a priori. Como filmar uma coisa dessas? Foi o que me perguntei, quando Ana Luiza Azevedo e Giba Assis Brasil me disseram que gostariam de fazer o filme.

(...)

Sinto admiração como ficcionista, pelos resultados encontrados; inveja, como autor, por algumas das soluções que eu jamais pensei em explorar; prazer, como espectador, pelo filme que somente tive a oportunidade de assistir porque eles o fizeram. (CUNHA in AZEVEDO et al., 2010, p. 13-14).

O roteiro final foi escrito, portanto, por oito mãos. Apesar de adaptado de um livro, tornou-se outra arte escrita: justamente o roteiro, que se encontra publicado, e uma terceira, ainda, que é a sétima arte, o cinema. Além disso, o roteiro contou com valiosas contribuições, como especifica a diretora e roteirista:

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

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

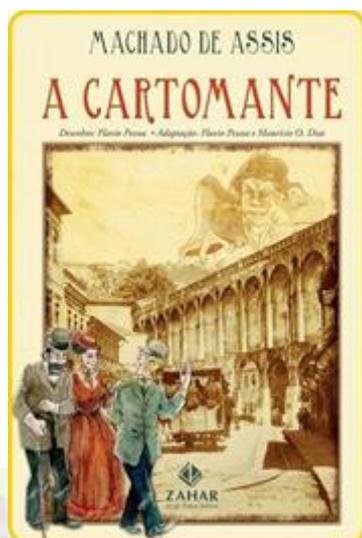


Figura 32. Capa do livro *A cartomante*

Nas palavras do roteirista de *A Cartomante*, retomamos a imagem criada pela grande roteirista italiana Suso d'Amico: o roteiro como uma “crisálida”. Na verdade, não se trata nem de uma retomada, na concepção de Assis, mas de um momento da criação no qual a história e o roteirista se encontram protegidos em uma crisálida de luz até o instante em que precisa colocar em prática a lei do desapego de sua obra:

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

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

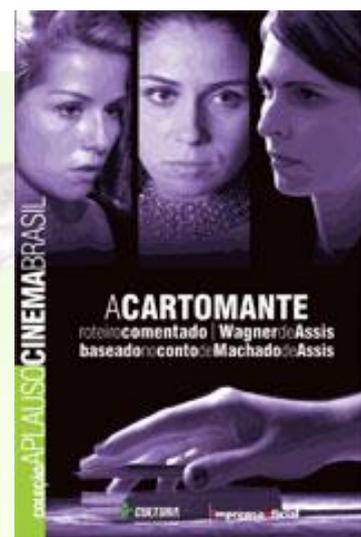


Figura 33. Capa do roteiro *A cartomante*

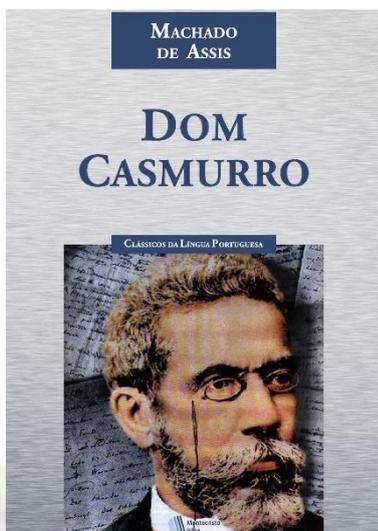


Figura 34. Capa do romance *Dom Casmurro*

“Capitu”, devido aos seus olhos amendoados e seu jeito meio oblíquo de enfrentar as coisas; Lygia foi apelidada de Kuko-Bentinho. A segunda alcunha deriva do modo da escritora se envolver com os sentimentos do seminarista. Entre outros cognomes, filho e gatos envolvidos naquele delicioso ambiente intelectual.

É impossível não trair a obra original ao tentar adaptá-la, em resposta ao questionamento de Lygia Fagundes Telles. Baseado no livro de Frei Betto, o filme conta a história de frades dominicanos que se engajaram na guerrilha contra a ditadura militar nos anos 60 no Brasil. Por apoiarem a luta armada, são considerados comunistas e acabam presos e torturados. Helvécio Ratton, diretor e roteirista explica, nas notas iniciais da publicação do roteiro cinematográfico, que, em todos os seus filmes, é acometido pela necessidade de participar ativamente da criação do roteiro, não somente dirigindo o processo de escrita, mas redigindo também as cenas, os diálogos e trabalhando na própria estrutura. Ratton entra em um filme a partir da escrita.

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

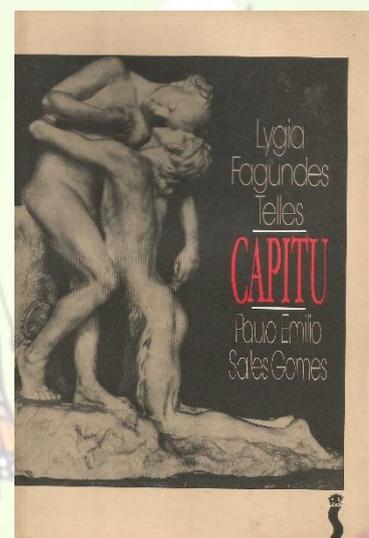


Figura 35. Capa do roteiro *Capitu*



Figura 36. Capa do livro *Batismo de sangue*

Como Rattton havia participado ativamente do período da ditadura militar, optou por convidar, para trabalhar com ele, a roteirista Dani Patarra, talentosa e, embora não tivesse vivido os anos de chumbo, era o olhar de outra geração. Porém, Dani possuía proximidade com a história, já que seu pai, o jornalista Paulo Patarra, era personagem do livro de Frei Betto, constando também no filme.

No livro, assim como na História, foram mais de dez os dominicanos que participaram do movimento contra o regime militar. Por razões dramáticas, decidimos reduzir para cinco: os freis Tito, Betto, Ivo, Fernando e Oswaldo. Encontrar a melhor estrutura para o roteiro, o recorte para contar a história, revelou-se um desafio e foram necessários muitos tratamentos até chegarmos a uma versão que consideramos sólida o bastante para ser filmada. (RATTON, 2008, p. 12).

Trata-se de um roteiro que cabe tanto na classificação de *histórico* quanto de *adaptação*. A preocupação da jovem roteirista e do diretor e corroteirista era transpor para as telas a dor e a humilhação sofridas por aquelas pessoas nos anos de ditadura. Para isso, segundo a roteirista, o processo configurou um trabalho dedicado e emocionante ao mesmo tempo a partir de pesquisas variadas e fatos verídicos diversos nele inseridos.

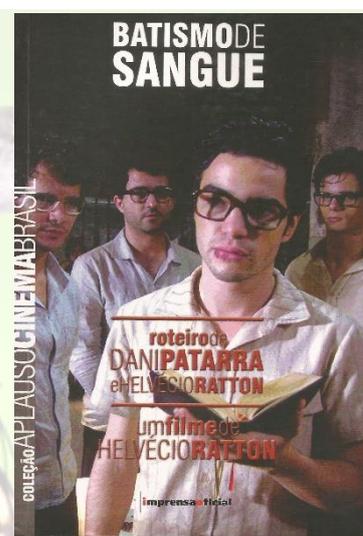


Figura 37. Capa do roteiro *Batismo de sangue*

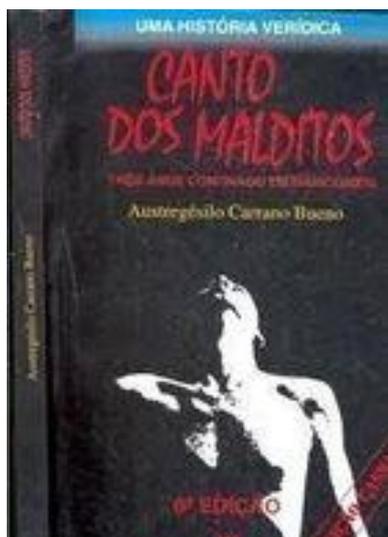


Figura 38. Capa do romance *Canto dos malditos*

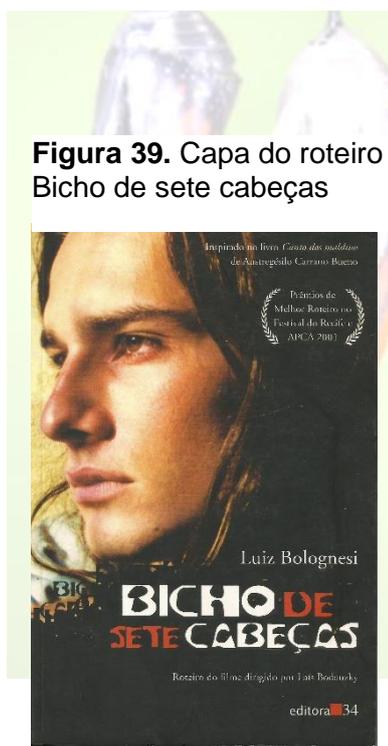


Figura 39. Capa do roteiro *Bicho de sete cabeças*

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

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

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

Faz-se necessário destacar também as canções dispostas no filme. A diretora sugeriu ao roteirista que ouvisse as músicas de Arnaldo Antunes. Segundo ele, as canções passaram a ocupar função narrativa, buscando, assim, criar sequências e até personagens que permitissem ao espectador ouvir essas músicas, de modo natural, sem que tivesse de parar para isso. As canções deveriam, então, levar a emoção à frente, ocupando, na estrutura do roteiro, o

espaço de uma nova peripécia, restabelecendo a carga emotiva erradicada pela troca de foco narrativo.

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

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

Figura 40. Capa do roteiro *As melhores coisas do mundo*



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

O método antropológico não difere muito do que já explicitamos neste trabalho. O roteirista vai a campo e efetua pesquisas concretas no ambiente e, principalmente, no campo dos personagens a serem criados. Conhecer o procedimento antropológico significa valorizar o estranhamento. O roteirista não imprime suas concepções e crenças no ato criativo, mas confere voz e vez ao sentir e ao pensar das pessoas que representam os personagens a serem constituídos. Para isso, tanto a diretora quanto o roteirista procuraram ganhar a confiança dos grupos de adolescentes que entrevistavam, para poderem adentrar naquele mundo só deles.

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

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

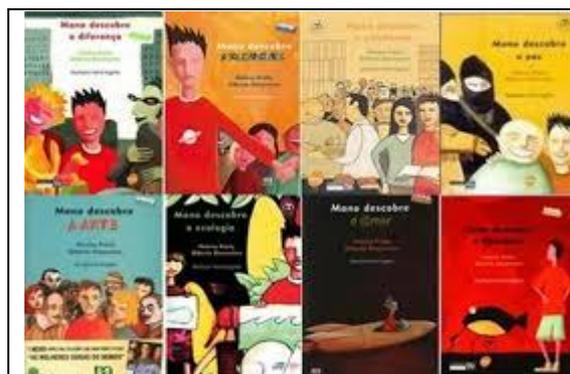


Figura 41. Livros *Mano*, de Gilberto Dimenstein e Heloísa Prieto

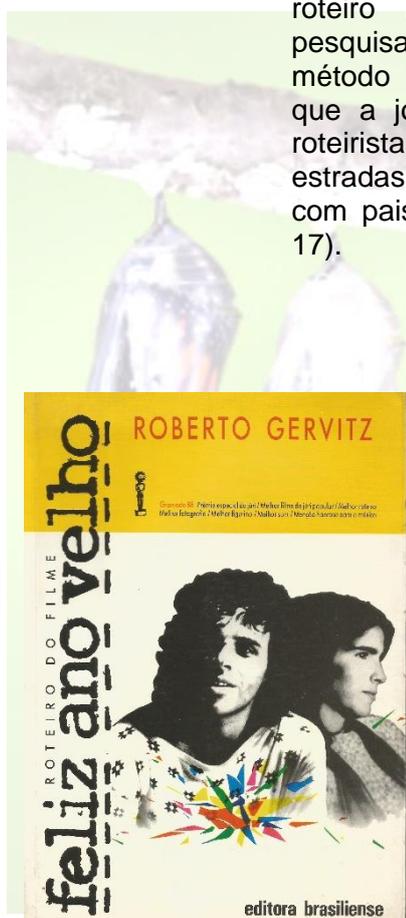


Figura 42. Capa do roteiro *Feliz ano velho*

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

cinema é um trabalho de equipe e, por mais bem escrito que o roteiro seja, o resultado final é sempre uma surpresa, afinal são várias as cabeças pensando e agindo sobre o roteiro.

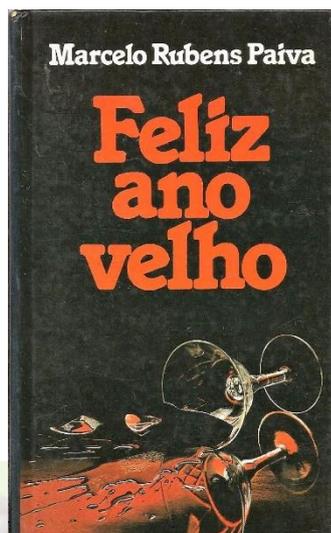


Figura 43. Capa do romance *Feliz Ano velho*

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

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

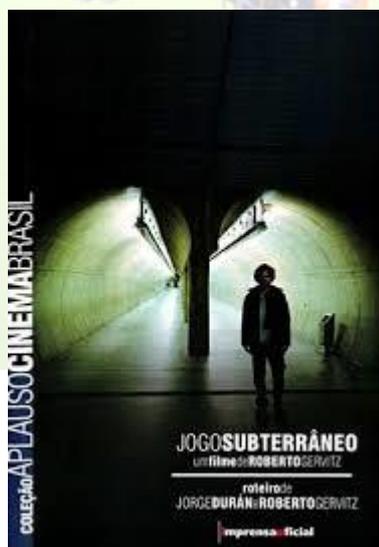


Figura 44. Capa do roteiro *Jogo subterrâneo*

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

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

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

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



Figura 45. Capa do roteiro *Quanto vale ou é por quilo?*

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

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

Deve-se ter sempre em vista que o objetivo do roteiro é ser filmado. Um bom roteirista deve conhecer bem a linguagem cinematográfica, e pensar no que ele deve ou não antecipar para o filme. Muitos defendem que o roteirista não deve interferir na direção. Eu acho essa discussão simplesmente absurda. Há uma ligação óbvia e necessária entre as duas etapas. Eu poderia citar milhares de exemplos, mas vou citar o mais simples: se o roteirista não antecipar recursos visuais de decupagem, ele terá que passar todas as informações do filme por meio do diálogo, imprimindo-lhe uma estética que ficará próxima à da telenovela, estilo que veio do rádio e prescinde da imagem. Mesmo se ele não quiser intervir, ele intervém, pois no estilo de escrita do roteiro está antecipado o estilo de direção do filme. Há, no entanto, limites para o roteirista decupar o seu roteiro. Ele não vem de regras claras, varia a cada caso. O jeito de escrever

do roteirista e a decupagem que ele realiza literariamente devem estar em função do estilo do diretor para quem ele trabalha. (BIANCHI, 2008, p. 24).

Veremos, nas análises de nosso *corpus*, que essa linguagem técnica é uma constante nos roteiros de Di Moretti desde o primeiro tratamento. Para o roteirista, o bom roteiro, portanto, é aquele a serviço do estilo do filme e do diretor. Muitas vezes um roteiro é considerado ruim de se ler, mas é o que melhor ajudará o diretor e o restante da equipe a desenvolver o trabalho. Ao contrário, roteiros literários e baseados em diálogos podem ser bons de se ler, mas ruins para serem filmados. “Como roteiro serve para orientar a filmagem e não para ser publicado, a conclusão é óbvia: um roteiro ruim de se ler pode ser melhor para se filmar do que um roteiro bom.” (BIANCHI, 2008, p. 26). Tal parceria guiou Cannito para o universo de leituras e pesquisas de Sergio Bianchi, conforme explicita:

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

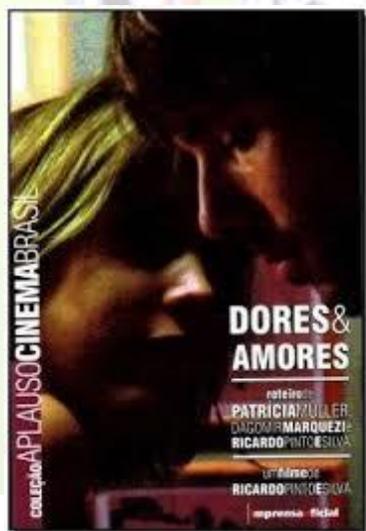
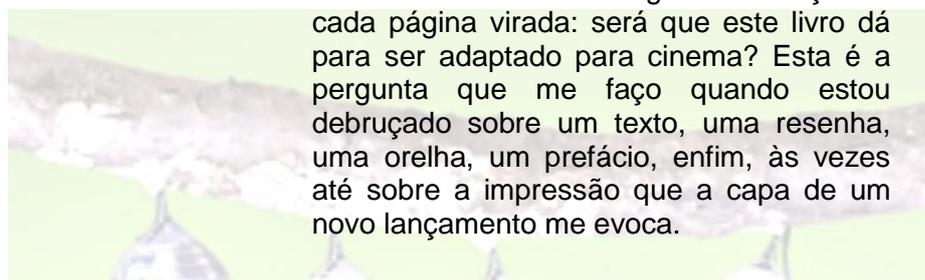


Figura 46. Capa do roteiro *Dores & amores*

Já *Dores & Amores* vai além de uma simples adaptação. Há, dentro do roteiro, transcrição e hipertextualidade conjugadas. Trata-se de uma obra que surgiu para comprovar que um roteiro absorve e se constitui de várias outras obras e criações. Ricardo Pinto e Silva estava totalmente imerso no roteiro de *Dores & Amores* quando dirigiu a peça *Intervalo*, de Dagomir Marquezi. Ricardo filmou trechos da peça e as colocou dentro da narrativa fílmica de *Dores & Amores*, valendo-se dos personagens da peça como contraponto aos personagens do filme.

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

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



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



Figura 48. Capa do romance *dores, amores & assemelhados*

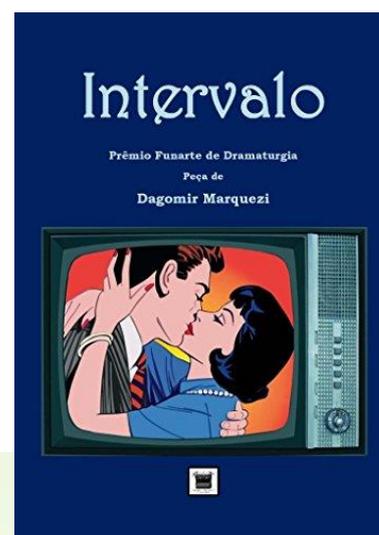


Figura 47. Capa da peça *Intervalo*

Dessa forma, o roteiro e a sua transposição fílmica acabaram tornando-se, de acordo com Ricardo Pinto e Silva, [...] uma linguagem de hipertextualidade, misturando matrizes literárias e dramáticas às linguagens cinematográficas e televisivas. Esta novela dentro do filme é outra adaptação: a de trechos da comédia teatral *Intervalo*, do Dagomir Marquezi. Criávamos, assim, um segundo nível de narrativa ficcional, metalinguístico, algo que quis experimentar no projeto. (MÜLLER, 2010, p. 24).

Os assuntos elencados pelo roteirista/autor no cotidiano são os mais diversos possíveis. Miguel Falabella foi comprar um apartamento e presenciou a discussão de duas irmãs. Aos poucos, aquela discussão começou a ganhar forma, personagens e ambientes na mente de



Figura 49. Foto das atrizes e do diretor da peça *A partilha*

Falabella, a partir da qual a peça teatral *A Partilha* foi-se definindo. Daniel Filho ficou

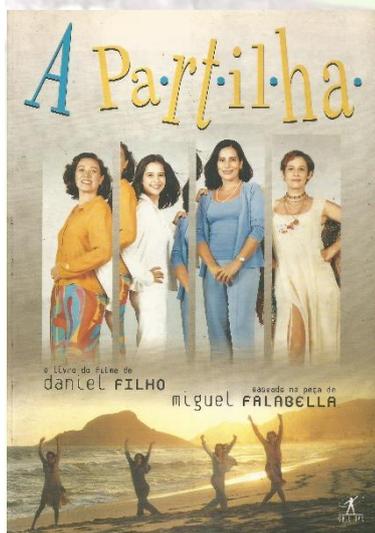


Figura 50. Capa do roteiro *A partilha*

cativado pelo texto e pelas personagens, pois as quatro irmãs da peça vivem situações que são próximas da rotina de todos os espectadores. Assim, o diretor resolveu comprar os direitos da peça para transformá-la em filme. Eis aqui um impasse na classificação desse roteiro, afinal se trata da adaptação de uma peça teatral sobre o cotidiano brasileiro. Para a versão final do roteiro que foi às telas, Daniel Filho convidou João Emanuel Carneiro. Elabora todas as modificações, – e esse fato é muito interessante, pois se refere à liberdade da recriação (impossível) sem trair o original, abordado em relação à adaptação por Lygia Fagundes Telles, ou ainda ao “empreendimento satânico”, nomeado por Haroldo de Campos, ou mesmo por um “desrespeito necessário” alçado por Di Moretti. No final

de todos os ajustes para a sétima arte, Daniel Filho enviou para Falabella aprovar, e este sabiamente disse: “Daniel, estive pensando. O filme é teu, a peça é que é minha”.

CAPÍTULO V

A CRIAÇÃO LITERÁRIA EM O PAI DA RITA

5.1 DI MORETTI E AS ADAPTAÇÕES FÍLMICAS

Di Moretti fez quatro roteiros adaptados: a partir de duas peças teatrais, *Latitude Zero* e *Nossa Vida Não Cabe num Opala*; de um romance, *Menino Grapiuna*, cujo título antigo era *O Menino Amado*, além de escrever um argumento seguindo o romance *O Menino no Espelho*, de Fernando Sabino.

Em sua obra *Uma teoria da adaptação*, Linda Hutcheon (2013), após abordagem extensa de questões teóricas em torno da adaptação, promove um questionamento sobre a prática de se classificar as adaptações como secundárias e infieis às obras originárias, cunhando essa prática como negativa e improdutiva. Para a autora, a rotulação da obra adaptada como inferior ou cópia da original deriva de uma concepção pejorativa sobre o próprio processo de adaptação (HUTCHEON, 2013).

A partir dessas constatações, Hutcheon descreve a adaptação em três tópicos: uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis; um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação e; um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada (2013, p. 30).

Para a autora, o que podemos “chamar de faculdade adaptativa é a habilidade de repetir sem copiar, e incorporar a diferença na semelhança, de ser de uma só vez o mesmo e o outro”. (HUTCHEON, 2013, p. 230). Como veremos em *O pai da Rita*, essa faculdade se torna presente. A canção de Chico Buarque originou o roteiro e, ao mesmo tempo, está no roteiro. Aqui percebemos os três tópicos postulados pela autora: há a transposição declarada da canção “A Rita”, de Chico Buarque; na escritura do roteiro, Moretti se apropria da música e obtém um engajamento intertextual extensivo da canção para o roteiro. Há a canção, não sendo, porém, apenas a canção, mas a história da Rita.

De acordo com Di Moretti, é um erro pensar ser fácil trabalhar com roteiro adaptado porque a dramaturgia está pronta para determinado formato, por exemplo, para um romance e não para um roteiro, um filme. Ao compor um roteiro adaptado, o escritor precisa se valer de uma espécie de desrespeito saudável pela obra adaptada. Precisa se apropriar da essência da obra e transformá-la em uma arte cinematográfica, fazer triagens

entre personagens, cenário, ações. Se ele ficar muito preso a um romance, por exemplo, vai fazer um romance filmado. O cinema é a arte das escolhas, e o roteirista pode e deve ir além.

Wagner Assis (2005), ao adaptar o conto *A cartomante*, de Machado de Assis, e tendo de optar em trazer a trama para a atualidade, também demarca que escreve a partir do imperativo de que literatura e cinema configuram meios distintos e que toda e qualquer tentativa de adaptação sempre se vale de concessões em função do meio artístico no qual se vai atuar.

Enfim, como veremos, há entre as obras tanto de Chico Buarque, *A Rita* quanto no roteiro de *O pai da Rita* e sua transposição para as telas uma relação que ultrapassa a mera adaptação fílmica no sentido literal da palavra, apegada à fidelidade à obra originária. Atesta-se, se tomarmos a concepção de Solange Ribeiro de Oliveira (2012), o mesmo empreendimento “satânico” postulado por Haroldo de Campos, quando cria o termo “transcrição”: em graus e formas diferentes, o poeta brasileiro proclama a intermedialidade como processo criativo fundamental, que, para Jakobson, representa a tradução intersemiótica que engloba códigos diferentes circulando, nesse caso, entre literatura, canção e cinema. Ainda parafraseando as palavras de Oliveira, a tradução das obras, no sentido amplo de releitura, reescrita, transcrição ou, como formulou, em conferência, Ismail Xavier, no Congresso da ABRALIC em Belém (2015), “que outro nome merecer”, emerge como a grande catalisadora da criação poética em obras roteirizadas por escritores premiados, a exemplo de Di Moretti.

5.2 DA CANÇÃO AO FILME – DE A RITA A O PAI DA RITA

*Precisamos reconquistar valores poéticos essenciais ao ser humano.
Devemos abrir mão de coisas fáceis e ir para a parte legal de escrever roteiros. A poesia precisa estar presente. Precisamos reconquistar valores e cultivar a sensibilidade.*

Di Moretti

O roteiro é composto por linhas narrativas. Para ser escrito, faz-se necessário encontrar uma linha narrativa principal. E tudo gira em função dessa linha. O roteirista precisa, então, identificar-se com o personagem principal: sofrer e se alegrar com ele; viver

a sua história. Já o espectador tem de ser cativado e experienciar o filme do início ao fim. O roteirista pode optar por uma linha narrativa menos convencional. Porém, para isso, exige-se que conheça a estrutura narrativa clássica, para depois desconstruí-la.

A história no roteiro não sobrevive somente de diálogos. Como já abordamos, é preciso descrever as ações dos personagens. Há muitas ferramentas dramáticas em que o escritor constrói uma relação. O diálogo assessora a história contada, porém, o destaque são as ações descritivas como narrativas que se manifestam através das imagens.

A originalidade de um roteiro reside muito mais no modo em que se conta do que o que se conta. Não importa de onde o roteirista obtém suas ideias, mas para onde as leva. Todos os temas já foram trabalhados, porém, há muitas histórias para se contar. As temáticas podem ter sido abordadas de diversas formas. Tudo já foi criado, só há novas formas de dizer. Como incentiva Jim Jarmusch (apud Di Moretti, 2015):

Nada é original. Roube de qualquer lugar que inspire ou alimente sua imaginação. Devore filmes antigos, filmes novos, música, livros, pinturas, fotografias, poemas, sonhos, conversas aleatórias, arquitetura, pontes, sinais de rua, árvores, nuvens, copos de água, luz, sombras... Roube apenas aquelas coisas que falem diretamente a sua alma. Se você fizer isso, seu trabalho (seu roubo) será autêntico. Autenticidade é incalculável; originalidade "não existe". E, não esconda seu roubo, celebre-o. Sempre se lembre da frase de Jean-Luc Godard: "Não é de onde você tira as ideias, mas pra onde você as leva".

E assim ocorreu com o roteiro de *O pai da Rita*. Di Moretti se apropriou da narrativa presente na canção de Chico Buarque e a transcreveu em outra arte: o roteiro. E aqui trataremos de um roteiro inédito, ainda não filmado. A leitura do roteiro já proporciona ao leitor todas as emoções do enredo, provocando uma sucessão de imagens. Não é por não ter-se tornado filme que é minimizada a dimensão do roteiro. Muito pelo contrário, como afirma Martins (2015):

É no seio desse percurso, intrinsecamente curvilíneo, que chegamos, enfim, ao papel dos roteiros não filmados, das peças cinematográficas que ainda não obtiveram uma realidade em frente às câmeras, que, embora potentes e possíveis, furtaram-se a acontecer diante daquilo que se considera um acontecimento cinematográfico. Devemos, assim, ressaltar, compartilhar e investigar uma série de perguntas encadeadas. Qual é o valor – dramático, estético e histórico – de um roteiro que ainda não foi realizado? Quais são as formas possíveis de organização e de interpretação de um roteiro que (ainda) não aconteceu? É possível compará-lo com textos teatrais que, como arquivos cênicos, geram outras peças e outros fenômenos teatrais aos espectadores? Seria possível aproximar o roteiro às

práticas de composição da música clássica, cujos arquivos escritos geram incessantes acontecimentos acústicos e melódicos? (MARTINS, 2015, p. 305).

O pai da Rita já recebeu o seu primeiro tratamento, sendo lido por vários leitores, com cada um procedendo a sua própria interpretação. Os personagens possuirão o rosto que cada leitor o atribuir. O resultado final, que irá às telas, será a leitura feita pela instância narrativa designada ao filme. Ambientado no Bexiga, o roteiro é acompanhado de acontecimentos acústicos/musicais, do início ao fim, orquestrados pelos componentes da Vai-vai, por Chico Buarque e pelos personagens Vadinho, Pudim e Roque. Enfim, há um amálgama musical do início ao final da obra. Ainda não foi às telas, mas o filme passa pela mente de todo leitor na leitura do roteiro.

5.2.1 A ambientação musical em *O pai da Rita*

Di Moretti apresenta *O pai da Rita* como uma comédia dramática que aposta no lirismo e no bom-humor para contar uma história de busca de paternidade e reconciliação em um universo muito especial: o meio do samba paulistano. Tal apresentação se deve à presença dos dois subgêneros: comédia e drama. A história é um drama da vida dos nossos três personagens, composta de forma cômica: Pudim e Roque, ex-compositores da escola de samba Vai-Vai, descobrem, aos 60 anos, que um deles pode ser o pai de Rita, uma jovem enfermeira que chega desavisadamente no Bexiga. Rita logo se torna, ao mesmo tempo, uma nova motivação na vida deles e uma grande disputa pela paternidade, que abala a relação de amizade de mais de 50 anos entre eles. Essa desunião se reverte quando descobrem que existe um possível terceiro pai de Rita, o cantor e compositor Chico Buarque, autor de “A Rita”, música composta e gravada em 1965 e que configura tema motivador do roteiro:

A Rita (Chico Buarque - 1965)

A Rita levou meu sorriso
 No sorriso dela
 Meu assunto
 Levou junto com ela
 E o que me é de direito
 Arrancou-me do peito
 E tem mais
 Levou seu retrato, seu trapo, seu prato

Que papel! Uma imagem de São Francisco
 E um bom disco de Noel
 A Rita matou nosso amor
 De vingança
 Nem herança deixou
 Não levou um tostão
 Porque não tinha não
 Mas causou perdas e danos
 Levou os meus planos
 Meus pobres enganos
 Os meus vinte anos
 O meu coração
 E além de tudo
 Me deixou mudo
 Um violão

Algumas pesquisas²⁴ que analisam a música “A Rita” estabelecem comparações entre a canção e a ditadura militar, levando-se em conta a data da música. Em uma leitura alegórica, Rita, a ditadura, tira tudo do jovem músico sonhador de 20 anos. Porém, em nossa análise, tomaremos a dimensão literal, já que foi esse sentido que Di Moretti usou em sua transcrição para o roteiro cinematográfico.



25

Figura 51. Capa do álbum 1966

Doutora em Teoria e História Literária pela Unicamp, Cilene Margarete Pereira, em seu artigo publicado na revista eletrônica *Recorte*, no segundo semestre de 2017, também faz uma análise literal da canção. A pesquisadora faz um paralelo a partir da capa de lançamento do disco em que *A Rita* foi lançada:

Esta capa retrata um Chico Buarque duplo, ora sorridente, ora sério. Seria um prefácio do que estaria por dentro? Um retrato do duplo existente em suas composições, talvez. Quem é Rita? Uma mulher apaixonante, que deixara o eu lírico mudo e ao mesmo tempo, o seu duplo, mulher dura, vingativa? Mulher que abandonara o eu lírico, levando tudo...

²⁴ Entre as pesquisas, citamos a de Graziela Mota (2014), na qual faz uma análise semiolinguística do discurso na canção; Janaína Rufino (2006), apesar de nomear sua dissertação sobre “as mulheres de Chico Buarque”, aborda Rita como a ditadura militar; e Manuel Bastos (2014), que baseia a sua tese nos traumas sociais brasileiros a partir da música “A Rita” de Chico Buarque.

²⁵ Disponível em: <https://www.allmusic.com/album/chico-buarque-de-hollanda-vol-1-mw0000424409>. Acesso em: 07 de ago. de 2018.

Essa é a versão machista do eu lírico tal como veremos no roteiro, no papel de Pudim. O personagem-sambista acusa Rita de abandoná-lo, mas no decorrer do enredo, o leitor percebe que, na verdade, Rita larga o malandro por causa da sua vida desregrada. Porém, esse malandro também possuía o seu duplo. Apesar de todas as aventuras amorosas, o grande amor de sua vida sempre fora a passista.

A canção “Rita” marca que mais que o ser amado, a personagem feminina é convertida numa espécie de musa inspiradora, que ao levar, no sorriso dela, o sorriso do eu lírico, leva também seu assunto, deixando-o mudo. É interessante apontar, no entanto, a ambiguidade dessa mulher musa, visto que esta, na “visão masculina”, é colocada, segundo observa Synval Beltrão Jr., no “campo do sagrado, abrangendo um endeusamento, uma adoração” porque tratada como “mulher ideal” (BELTRÃO Jr., 1993, p. 48). No caso da personagem da canção de Chico, isso não ocorre, ainda que possamos entendê-la, conforme a perspectiva do eu lírico, como musa, uma vez que Rita vai sendo caracterizada, na visão masculina, como uma mulher devastadora (em desacordo, portanto, com a imagem sacralizada da mulher). (PEREIRA, 2017, pp. 10-11).



No entanto, como Pereira (2017) bem salienta, no início da segunda estrofe, o ato de *levar* praticado por Rita vai sendo, sutilmente, desconstruído pelo eu lírico, visto que contextualizado. Ele diz: “A Rita matou nosso amor / De vingança”. Estes versos, associados aos dois primeiros que abrem a canção (“A Rita levou meu sorriso / no sorriso dela”), propõem que o assassinato do amor tem uma causa, não apontada, mas sugerida pelo eu lírico. Isto é, a ação de Rita é impulsionada por algo que está fora dela, mas circunscrita em sua relação amorosa com o eu lírico. Seria, então, um ato punitivo por parte da mulher ao homem sambista malandro. E esse ato punitivo de certa forma, provoca prazer em Rita que sai sorrindo e ainda leva consigo o sorriso do eu lírico.

No que diz respeito aos aspectos formais, a canção é composta por duas estrofes: a primeira é constituída de onze versos e a segunda de treze, diluídos em versos brancos (os quais não apresentam rimas regulares ou encadeadas) que exploram a aliteração do “r”, desde o título até a sucessão de palavras, “retrato”, “trato” e “prato”.

Em relação à sua tematização, notamos que a canção se apresenta, explicitamente, como uma história que conta a separação de um casal. Nessa narrativa, a desunião é relatada sob o ponto de vista do cônjuge, que reclama do abandono da personagem Rita. Ao contar a história em primeira pessoa, o narrador assume o estatuto de narrador-personagem que relata, por meio de uma peça fictícia, a sua própria história de vida.

Rita é a mulher que *levou* bens materiais do eu lírico: imagem de São Francisco, o disco de Noel, seu retrato, seu trapo, seu prato, evidenciando a cisão do casal e uma espécie de partilha não muito justa, atitude observada pelo eu lírico com ironia: *Que papel!*.

O texto principia com uma debreagem actancial enunciativa, quando nele se estabelece a actante do enunciado, Rita²⁶. Os verbos levar, arrancar, matar, deixar e causar no pretérito perfeito do indicativo informam as ações efetuadas por Rita ao eu lírico da canção. O tempo é, como o próprio verbo anuncia, um passado próximo. O espaço é sugestivo, não explícito, porém, pelos objetos elencados, infere-se que é a casa e a vida do eu lírico.

Essa debreagem enunciativa cria dois grandes efeitos de sentido: de subjetividade e de objetividade, instâncias imbricadas na canção. Na subjetividade, há o conflito que, por envolver o próprio narrador, vem permeado de emoções ao longo dos versos. A tristeza sentida pelo eu lírico é exposta indiretamente ao afirmar que a amada levou seu sorriso, seu assunto e tudo o que era seu por direito – ela arrancou do peito. Esse sujeito quer expor sua dor e, ao mesmo tempo, assujeitar o leitor/ouvinte para o drama que está vivendo. Juntamente com a subjetividade, a objetividade das ações da actante ao levar os objetos e deixar somente o violão.

A música perpassa toda a narrativa do roteiro “O pai da Rita”. Vernet (2012, p. 106) esclarece que a narrativa é o enunciado em sua materialidade, o texto narrativo que se encarrega da história a ser contada. Porém, esse enunciado que, no romance, é formado apenas da língua, na música compreende também a melodia e, no roteiro, imagens, menções escritas e, no caso da obra em análise, a canção de Chico Buarque e os sambas da Vai-vai. Essa plêiade acaba por tornar a organização da narrativa no roteiro mais complexa. A música, em “O pai da Rita”, verte-se em elemento narrativo do texto, como podemos observar em alguns excertos do roteiro.

Na cena primeira, por exemplo, ao descrever o Bairro do Bexiga e assim caracterizá-lo, Moretti acrescenta a “música de rodas de samba”. O samba da Vai-vai também encerra a cena – canção e dança se entrelaçam no bairro entre os personagens. Verificamos, neste trecho, o poder sedutor da música na trama:

²⁶ Uma vez que a enunciação é a instância da pessoa, do espaço e do tempo, há uma debreagem actancial, uma debreagem espacial e uma debreagem temporal. A debreagem consiste, pois, em um primeiro momento, em disjuntar do sujeito, do espaço e do tempo da enunciação e em projetar no enunciado um não eu, um não aqui e um não agora. (FIORIN, 1995).

Pudim olha admirado para a intensa movimentação. O SOM da bateria é ensurdecedor e totalmente contagiante.

(...)

Ainda embasbacado, Pudim olha para a ala dos repeniques e dos tamborins. Ele começa a acompanhar a MÚSICA e o RITMO do samba com o corpo, parece enfeitiçado, enlevado. Seus pequenos gestos parecem fazer parte da melodia do samba. De repente, ele pára e observa uma componente da escola em especial. (MORETTI, 2008, p.02).

Na extensão acima, percebemos que, aliada à canção, há outra arte inserida no roteiro: a dança. Ao apontar “o ritmo do samba com o corpo”, Moretti demonstra a importância da dança para um bairro no qual nasceu a grande Escola de Samba Vai-vai. Siqueira (2006, p.4) afirma que a dança é uma manifestação social e um fenômeno estético, cultural e simbólico que expressa e constrói sentidos através dos movimentos corporais. Como expressão de uma cultura, insere-se em uma rede de relações sociais complexas, interligadas por diversos âmbitos da vida. No final dessa primeira cena:



PONTO DE VISTA DE PUDIM: Descortinada pelos corpanzinhos dos ritmistas da bateria surge RITA, 08 anos, negrinha graciosa e malemolente, sambando no pé, descalça. Ela perpassa a escola com graça e leveza, parece flutuar por entre os componentes.

Roque e Pudim esperam a escola passar e a seguem, sambando e brincando.

MONTAGEM DE PLANOS revela SÉRIE DE NEGROS ALTIVOS, com diferentes compleições físicas, feições e cores TOCANDO seus instrumentos de percussão com paixão. (MORETTI, 2008, p. 03).

Música e dança se complementam, entrelaçam-se na narrativa, criando uma ambientação alegre, sedutora e descontraída, típica de um bairro como o Bexiga. Desse modo, o corpo dos personagens adquire “significado por meio da experiência social e cultural do indivíduo em seu grupo, tornando-se a respeito da sociedade passível de leituras diferenciadas por atores sociais distintos” (Siqueira, 2006, p.42). A segunda cena começa com a continuação do ruído de bateria que, segundo o roteirista, ainda ecoa no ar. Nesse ponto percebemos um plano sequência de uma cena para outra.

Ainda no final da segunda cena, Pudim, no restaurante de Pietro, começa a tamborilar o samba “Tradição (Vai no Bexiga pra ver)”, de Geraldo Filme. Os amigos da velha guarda da Vai-vai o acompanham com diversos instrumentos. A letra da música retrata a presença e a dimensão do samba no Bexiga:

Quem nunca viu o samba amanhecer
Vai no Bexiga pra ver
Vai no Bexiga pra ver

O samba não levanta mais poeira
 Asfalto hoje cobriu o nosso chão
 Lembrança eu tenho da Saracura
 Saudade tenho do nosso cordão

Bexiga hoje é só arranha-céu
 E não se vê mais a luz da Lua
 Mas o Vai-Vai está firme no pedaço
 É tradição e o samba continua²⁷

O saudosismo presente nessa canção de Geraldo Filme traduz a mesma sentida na leitura do roteiro. A narrativa é baseada na história de supostos personagens da velha guarda do Bexiga, componentes da Vai-vai, que, a todo momento, ressentem-se do progresso e das mudanças ocasionadas. O Bexiga respira canção, daí o eu lírico recorrer, na primeira estrofe, à metáfora de que para ver o “samba amanhecer” tem de ir ao Bexiga “pra ver”.

Na segunda estrofe, também é utilizada outra figura de linguagem, a prosopopeia, que conforma a afirmação de que o samba não levanta mais poeira e, na sequência, a lamentação pelo asfalto e os arranha-céus que tomaram conta do bairro. Apesar de toda essa lamúria, como no roteiro, a alegria de se ter a Vai-vai que continua firme e é tradição no Bexiga. Veremos na análise que haverá lamentações também pelas mudanças ocorridas dentro da própria Escola de Samba no decorrer dos tempos.

5.2.2 O roteiro de Di Moretti: análise das cenas

O argumento de “O Pai da Rita” foi premiado no 1º Pitching organizado pela GloboFilmes, durante o Cine Ceará, em 2008. Foram enviados mais de 250 projetos, dos quais selecionaram-se dez para se apresentarem neste Pitching. “O Pai da Rita” obteve o 1º Lugar, sendo considerado o melhor argumento. A premiação foi de R\$ 25 mil reais para o desenvolvimento de um 1º tratamento de roteiro e um pré-contrato de coprodução futura. É esse primeiro tratamento de roteiro que analisaremos a seguir. Depois disso, a produção do filme ganhou um edital do Fundo Setorial, no valor de um milhão e meio de reais, além de mais R\$ 500 mil de apoio de coprodução da própria GloboFilmes e já com o apoio da O2 Play para sua distribuição.

²⁷ Disponível em: <https://www.lettras.mus.br/geraldo-filme/763068/>. Acesso em: 12 de nov. de 2018.

Em 20 de julho de 2018, por e-mail, Di Moretti informou que o roteiro já se encontrava em seu quarto tratamento. E é justamente esse tratamento que irá para as filmagens. O diretor do filme será Joel Zito Araújo²⁸. Como já abordamos, Di Moretti trabalhou com ele em *Filhas do vento*. A previsão das filmagens era para o segundo semestre deste ano. Porém, Aylton Graça, destacado como o ator principal, tem agenda apenas para junho de 2019. As filmagens foram, então, adiadas. O Globo já publicou uma chamada do filme, conforme abaixo:

Figura 52. Anúncio do filme O pai da Rita

Aílton Graça e Sheron Menezes farão o filme 'O pai da Rita'
PATRÍCIA KOGUT



Aílton Graça e Sheron Menezes serão os protagonistas de “O pai da Rita”, longa de Joel Zito. É a história de dois sambistas que descobrem que Rita (Sheron) pode ser filha de um deles. Seu Jorge está em negociação para interpretar o outro personagem. As filmagens deverão começar em dezembro.²⁹

²⁸ Joel Zito Araújo é doutor em Ciências da Comunicação e Artes pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP. cursou pós-doutorado na University of Texas. Lecionou no programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi-Morumbi, em São Paulo, coordenou o Curso de Pós-Graduação Lato Sensu de Cinema na Universidade de Cuiabá. É cineasta, escritor, professor, diretor, produtor executivo e roteirista de filmes de ficção e documentários, programas de TV, vídeos educacionais e institucionais. O trabalho de Joel é reconhecido internacionalmente por sua capacidade de aliar os elementos cinematográficos às questões sociais.

²⁹ Disponível em: <https://kogut.oglobo.globo.com/noticias-da-tv/coluna/noticia/2017/06/>. Acesso em: 22 de agosto de 2018.

Apesar de estar em seu quarto tratamento, pronto para ir ao *set* de filmagens, e por isso, ter sofrido várias alterações, o roteiro analisado nesta pesquisa, é o de primeiro tratamento e segue em anexo.³⁰

Apesar de ter sido criado a partir da música de Chico Buarque “A Rita”, o roteiro “O Pai da Rita”, como o próprio nome sugere, assume, como ponto central, a paternidade da filha da personagem de Chico. A seguir, procuraremos analisar algumas cenas do roteiro literário “O Pai da Rita”. Afinal, como Saraiva e Cannito (2009) definem, a cena constitui a unidade básica do drama: aquele “momento” do mundo ficcional, com unidade espacial e temporal, no qual os personagens se encontram cara a cara e, através de diálogos e ações, formam uma sequência dramática com começo, meio e fim, além de conter uma função dentro do todo. Em cada cena, há algo em jogo, com forças específicas segundo as rotas de partida e chegada – ou seja, a tensão dramática que move cada cena.

A narrativa entrelaça dois níveis de desenvolvimento. O primeiro configura a apresentação do ambiente no qual o filme se situa; já a segunda vertente é dramática com um toque cômico, como vimos são as aventuras juvenis das personagens que perpassam por toda a história: Pudim, Roque e Pietro. A ambientação é o bairro do Bexiga – povoado por vários componentes que caracterizam o cenário, imprimindo um aspecto de verossimilhança à narrativa: a igreja de Nossa Senhora Achirópita, a ladeira com a parte alta e baixa do bairro, além, é claro, da grande personagem da história, nascida no bairro em 1930, a Escola de Samba Vai-Vai, 14 vezes campeã do carnaval paulista. Com toda essa caracterização, o Bexiga conforma um personagem, já que é a partir dele que a narrativa começa, avança pela maior parte, sendo no bairro que também termina. A música “A Rita” se baseia na história de Pudim e Rita, moradores do Bexiga. Os sambas enredos são do Bexiga, bem como toda a caracterização fílmica.

Na primeira cena, o título situa o leitor do espaço e do tempo nos quais a narrativa transcorrerá: “Rua do Bexiga, exterior, em uma manhã de 1944”. Mesclado com a caracterização narrativa, Moretti utiliza também a linguagem técnica para a descrição narrativa das cenas. No primeiro parágrafo, dispomos das seguintes instruções direcionais: TELA EM BLACK, FADE para TILT DOWN... Em seguida, no mesmo parágrafo, é feita a descrição do espaço como se fosse um verdadeiro retrato/fotograma do Bairro do Bexiga.

³⁰ Muito gentilmente, Di Moretti nos cedeu o quarto tratamento que irá para as filmagens, porém pediu que este fosse mantido em sigilo até ser transcrito na realização fílmica.. Em respeito ao nosso roteirista, analisaremos, assim, a sua primeira versão.

Na descrição da cena, o roteirista sugere que a câmera vá para o céu e desça na figura do primeiro personagem, Roque, 11 anos, negro forte e espigado, leitor de jornal.

A partir daí, por meio do olhar de Roque, acompanhamos a cena se desenrolar nas descrições narrativas em que percebemos, constantemente, que o autor atribui qualidades elocutivas à imagem descrita: “Do outro lado da rua, Roque sorri resignado desta eterna rivalidade entre os meninos e balança a cabeça negativamente, prevendo confusão”. Assim, as qualidades pictóricas da imagem apontada traduzem, ou evidenciam, o *éthos* dos personagens, a rivalidade entre o negro e o imigrante italiano, e a terceira pessoa apaziguando essa disputa, previsto pela memória histórica do Brasil.

Além disso, no início do roteiro, recorrendo novamente aos conceitos de intermedialidade, retomamos a definição de Hermógenes (*apud* Hansen, 2006): “a *ekphrasis* é um enunciado que apresenta em detalhe, como dizem os teóricos, que tem a vividez (*enargeia*) e que põe sob os olhos o que mostra”. Têm-se descrições de pessoas, de ações, situações, lugares, tempos e muitas outras coisas. O Bexiga comparece vivo na mente do leitor a partir das linhas do roteirista.

Além da ambientação paulista do Bexiga, há outros elementos que são focados e merecem destaque: o primeiro detalhe enquadrado pelo roteirista são as rodinhas de rolimã deslizando pelos paralelepípedos da rua. Sobre o carrinho, nosso segundo personagem, Pietro, 11 anos, menino gordinho e rosado, descendente de italianos. A partir dessa descrição, a câmera subjetiva salta dos olhos de Roque e acompanha o olhar de Pietro ao analisar a descida íngreme da ladeira. Esse detalhe das rodinhas poderia comportar várias interpretações e, nesta análise, retomamos um roteirista e diretor muito citado por Di Moretti, o notável Wim Wenders, quando, em seus dez mandamentos, afirma que nada dentro de um filme é por acaso. As rodinhas, nesse contexto, podem representar a eternidade, um ciclo de repetições de comportamentos entre ambos os desafiantes, ou ainda, a vida. Afinal, eles iniciam a história com 11 e 13 anos e a findam já na velhice, entre tempos cronológicos e flashbacks. As rodas também sugerem movimento. Pietro é descendente de italianos. Em sua descendência, houve a movimentação de imigrantes que se deslocaram da Europa para a América a fim de um novo recomeço diante da crise vigente em seu país. Afinal, o próprio Pudim afirma que o italianinho havia chegado com o rei na barriga, achando que ia ficar rico, querendo roubar o Bexiga deles (os que nasceram ali). Porém, Pudim e Roque são negros, e os seus ancestrais vieram do outro lado do

oceano, ambientando-se no Bexiga. Mesmo criticando Pietro, também são estrangeiros que fizeram morada no Brasil.

Surge o terceiro personagem: Pudim, 13 anos, negro, franzino com sua bicicleta carregada de garrafas de leite. É lançado um desafio entre ele e Pietro. Ambos seguem ladeira abaixo em perseguição. Roque contempla a cena. Há olhares desafiadores, provocativos. Até que ocorre o choque entre eles e alguns detalhes são focalizados: os vidros de leite se quebrando e o líquido branco se espalhando pelo chão. Pudim todo manchado de leite. Nesse ponto, pausamos para um grito que ecoa alto ao leitor e o chama a um paralelo com o poema “Morte do leiteiro”, de Carlos Drummond de Andrade. No poema, atesta-se um amálgama da vida, representada pelo leite, e da morte, ilustrada pelo sangue do leiteiro. No roteiro, há a morte da infância daqueles meninos, uma enunciação de perdas que se sucedem nas trajetórias dos personagens. Na cena, existe apenas a vida, a continuação que, na sequência, é marcada pelo apito da escola de samba “Vai-vai”. E é esse o conflito entre Pietro e Pudim a mover toda essa primeira cena, que culmina com o ponto de vista de Pudim ao observar Rita, 8 anos, negrinha graciosa e malemolente, sambando no pé, descalça. Roque e Pudim sambam e brincam também. Encerra-se com a imagem dos negros da banda.

A tensão dramática move a cena à medida que apresenta o Bexiga, os personagens principais e os elementos que regem toda a ação. É a nossa primeira visão sobre a história. Já dispomos uma noção clara do desenrolar da narrativa por meio dessa unidade dramática inicial. O espaço se constrói por meio de uma série de implicações do leitor – pelo mecanismo dos pontos de vistas e olhares subjetivos, transformando o espaço em lugar, de acordo com Aumont e Marie (2009, p. 121). Para eles, esse constante entrelaçamento de olhares da câmera, das personagens e do narrador definiria, em suma, a verdadeira fórmula básica do cinema narrativo.

A segunda cena avança no tempo. Estamos agora dentro da Cantina Don Pietro, à noite, no ano 2000. Elementos da cena anterior são arrastados para esta, como o ruído da bateria e o detalhe de um copo de leite que se equilibra em cima de uma bandeja, junto com um pratinho de *bruschettas*. A bateria da Vai-vai continua a animar o bairro, o copo de leite pode representar a continuação da vida, a retomada o percurso de três personagens. E a *bruschetta*, típico prato italiano, na cantina Don Pietro, como anuncia o cabeçalho da cena, indica que Pietro conseguiu se dar bem, afinal era comerciante e montara a sua cantina.

Nossos personagens são reapresentados, mas agora com idade avançada: Pudim, 69 anos, carapinha branca, camisa aberta no peito, sentado em uma das mesas, admirado pela riqueza de Pietro, que se encontra com 67 anos, de uniforme de chef, gordo, de bigode, algo calvo, com bochechas rosadas. Roque, também com 67 anos, elegante, brinca com a birra que ainda existe entre Pietro e Pudim.

O leitor descobre, então, que Roque escreve letras de samba. Pudim é músico. Bataca na Cantina o samba de Geraldo Filme “Tradição (Vai no Bexiga pra ver)” e acaba sendo acompanhado por toda a velha guarda da Vai-vai. Nesse momento, entram os créditos iniciais do filme e seu título: “O Pai da Rita”.

Em termos de curva dramática, no sentido forte da palavra, o que acessamos, nessa abertura, é ainda tênue. Quanto aos passos da evolução da história, o que ocorreu até aqui foi pouco: os personagens e a ambientação foram apresentados. A manipulação do tom em torno das ações dos personagens é constituída por elementos verossímeis. Nossas emoções em relação aos personagens estão fixadas: moradores do Bexiga, os protagonistas não são apenas personagens da história, mas caricaturas imagéticas criadas pelo escritor de forma a serem pedaços importantes daquela ambientação paulista. Nesse princípio, o roteirista estabeleceu o escopo geral da história, o leque de personagens, bem como as descrições imprescindíveis entre as quais o foco narrativo irá mover-se.

Chklovski (1973, p. 39), inicia o capítulo de “A arte como procedimento”, salientando que “a arte é pensar por imagens”, embasando essa frase com o pensador Ptobinia ao afirmar que “não existe arte e particularmente poesia sem imagem”. No decorrer de sua explanação, Chklovski ilustra suas concepções com trechos da obra de Tolstoi e sua arte descritiva. Salienta, diversas vezes em seu artigo, a importância da descrição na obra de arte. Nessa perspectiva, ele retoma nossa explanação sobre o olhar estético à obra de arte.

Os objetos muitas vezes percebidos começam a ser percebidos como reconhecimento: o objeto se acha diante de nós, sabemos-lo, mas não o vemos... Por isso, nada podemos dizer sobre ele. Em arte, a liberação do objeto do automatismo perceptivo se estabeleceu por diferentes meios; neste artigo, quero indicar um destes meios do qual quase que constantemente se servia L. Tolstoi (...).

O procedimento de singularização em L. Tolstoi consiste no fato de que ele não chama o objeto por seu nome, mas o descreve como se o visse pela primeira vez e trata cada incidente como se acontecesse pela primeira vez; além disto, emprega na descrição do objeto, não os nomes geralmente dados às partes, mas outras palavras tomadas emprestadas da descrição das partes correspondentes. em outros objetos. (CHKLOVSKI, 1973, pp. 45-46).

Em nossa percepção das descrições acima, é essa a leitura do roteiro como obra de arte que efetuamos a partir dos trechos iniciais da obra narrativa. Afinal, como o próprio Chklovski (1973, p. 45) afirma, “o objetivo da imagem não é tornar mais próxima de nossa compreensão a significação que ela traz, mas criar uma percepção particular do objeto, criar uma visão e não o seu reconhecimento,”. O Bexiga e seus personagens tomam corpo e forma para o leitor de acordo com a percepção individual de cada um. Em geral, como o Luckács também defende, o objetivo da imagem, representa a transferência de um objeto de sua percepção habitual para uma esfera de nova percepção a partir do ritmo estético impresso pelo roteirista. Chklovski alerta que esse ritmo estético consiste em um ritmo prosaico violado e que não há regra para essa violação, se houver, perde sua força artística.

Na cena 03, o roteirista apresenta a *kitchnete* de nossos protagonistas Pudim e Roque, salientando na descrição, a humildade do espaço, a elegância de Roque e a displicência de Pudim. Para finalizar a cena, Pudim tem um sonho agitado que transporta o espectador a um *flashback* - ano de 1965 na quadra da Vai-vai. O som predominante nesta cena é o samba enredo da Vai-vai, de 1966. Nessa sequência, o leitor conhece a menina de 8 anos, Rita, em sua infância. O detalhe reside nas sandálias prateadas da passista. Nova apresentação dos personagens em outra fase de suas vidas. A descrição inicial da cena revela muito sobre a ação dramática da história:

RITA, 29 anos, negra sensual, linda, corpo escultural, samba sozinha no meio do salão. Evolui com graça e sedução, seus olhos brilham de alegria. Num dos cantos da quadra, PUDIM, 34 anos, toca seu tamborim e não tira os olhos da jovem passista. Ele se levanta e acompanha a MÚSICA cercado a garota. Ao longe, ROQUE, 32 anos, chega carregado de cadernos e livros e fica parado na porta também admirando Rita. (MORETTI, 2008, p. 06).

Nesse momento, o roteirista deixa clara a fascinação dos amigos pela jovem passista. Há a sugestão do triângulo amoroso ocorrido no passado e que se descortinará nas páginas futuras. Rita, como pivô da discórdia e da união, no meio daquela amizade.

Somos conduzidos novamente ao ano 2000 nas ruas do Bexiga, no período da tarde com todos os elementos que o caracterizam. Isso na cena 05. Aparecem, pela primeira vez, a igreja d'Achiropitta e o anúncio que Padre Chiquinho, convidando os fiéis para mais uma missa.

Para adentrar realmente na história, Moretti efetuou alterações na ordem cronológica da narrativa, buscando um “embaralhamento temporal”, que dispõe de uma lógica interna e uma ação dramática comum. São revelações e ações necessárias para o bom entendimento da trama.

Sob o ponto de vista subjetivo de Roque, conhecemos Graça, 19 anos, negra sestrosa e sensual com um belo corpo. Roque a ajuda a carregar suas compras ladeira acima. No diálogo de ambos, cabe destacar Roque emocionado, afirmando que “Pudim é um irmão de alma que Deus me deu”. Detalhe importante na trama, pois essa amizade será abalada com o aparecimento de Rita de Cássia, filha de Rita. Roque mostra-se respeitador à Graça, contrariando as expectativas da jovem.

Nessa mesma noite, o roteiro pula para a Cena 12, já madrugada, Roque encontra Pudim dormindo com a chave da *Kitchen* na mão, recostado na soleira da porta. Há uma cena emocionante entre Roque e Pudim. Roque leva o velho amigo para o sofá-cama e o lembra de que faz 30 anos que são amigos. Pudim está muito emocionado.

Nas cenas seguintes há o reforço da amizade de Roque e Pudim, que, apesar de discutirem, brincam como crianças e se complementam no trabalho, afinal o primeiro compõe o samba e o segundo toca a melodia em seu cavaquinho. Essas cenas nos levam às palavras de Rita, mais adiante, as quais evocam essa parceria, emitindo a opinião de sua mãe:

Mãe dizia que o amor de vocês era
que nem um bom samba canção.
Letra e música, um não funciona sem o outro.
Dizia que os dois separados
não tinham graça nenhuma... (MORETTI, 2008, p. 94).

Na cena 19, no Bar “Cu do Padre”, as diferenças étnicas são novamente retomadas, como no decorrer da narrativa, principalmente pelos italianos, como podemos observar no trecho abaixo:

GENARO

O Bexiga já foi um bom lugar...

PIETRO

Como pode falar isso, Genaro? Crescemos, casamos e criamos nossos filhos aqui...

GENARO

Dexa de ser estúpido, Pietro. O bairro mudô muito de mão. Os italiani rico subiro tutto pra Paulista. E nós fiquemo qüi cos preto. Tutto bene, eles son limpinho. Mas, agora com essa invason dos americani...

PIETRO

*(desentendido)
Que americani?*

Genaro faz gestos com a mão indicando “cabeça chata” e aponta para Macaxeira. Pietro não dá bola para o argumento dele e joga.

PIETRO

O Bexiga é uma terra onde convive a macarronada e a feijoada. E agora, a carne de sol. Qual o problema?

GENARO

O problema é perde quilo que é nosso.

PIETRO

Quando a gente chegou aqui isso também não era nosso.

GENARO

Porca pipa, você é muito teimoso, Pietro. (MORETTI, 2008, p. 34).

Interessante a seguinte metáfora utilizada por Pietro: “O Bexiga é uma terra onde convive a macarronada e a feijoada. E agora, a carne de sol. Qual o problema?”. Esta última é para referir-se à presença de Macaxeira, o empregado do bar. Nota-se um etnocentrismo latente nos personagens italianos. Como se, de alguma forma, a italiana fosse superior às outras etnias.

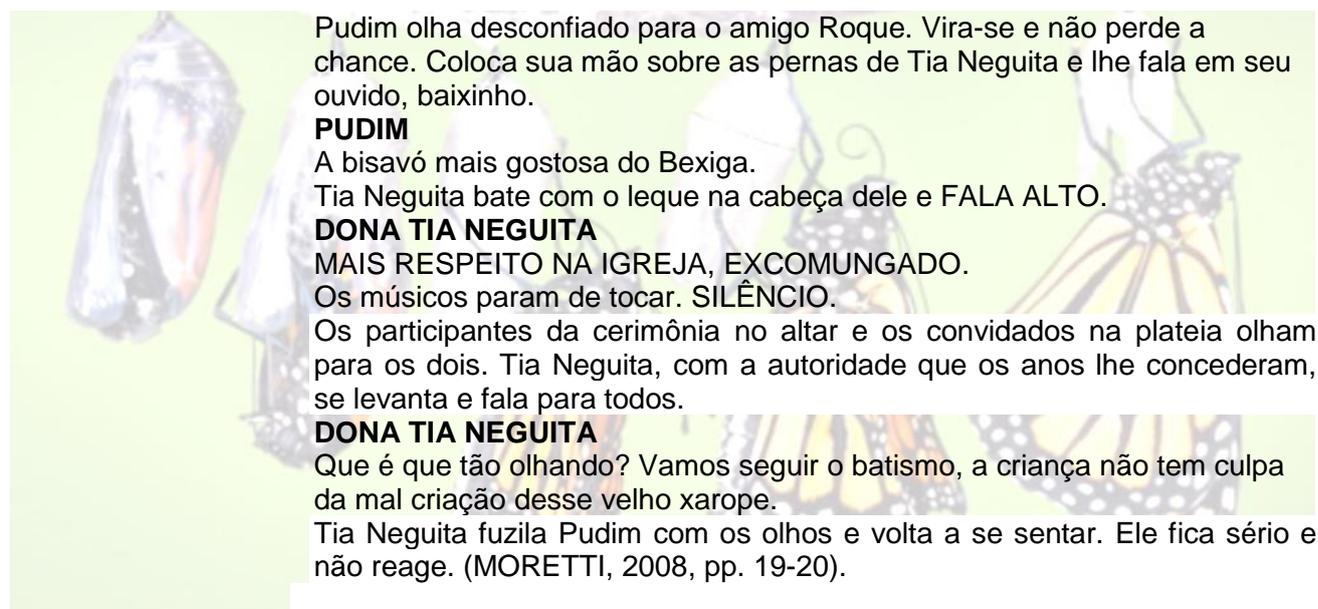
Além desse etnocentrismo, o que podemos observar é a questão do nome dado aos personagens no decorrer da narrativa. *Pudim*, como a própria Graça critica, recebe esse apelido por ser considerado um *pudim de cachaça*. Já *Macaxeira*, como vimos acima, pelo fato ser nordestino. *Dona Tia Neguita*, um nome que impõe respeito por conta do “dona”, ao mesmo tempo que transmite familiaridade a todos os que com ela convivem. Há também a designação do bar que fica nos fundos da igreja: *cu do padre*. Por fim, há o título do roteiro: *o pai da Rita*. *Pai* é um substantivo comum e geralmente as comédias são tituladas com esse tipo morfológico. Quando parte para o complemento que o define como sendo “da Rita”, não chega a se transformar em próprio, pois, no decorrer da narrativa, percebemos que ele pode ser três e, no fim, se refere a dois pais: Pudim e Roque.

Ao tomarmos a designação de Di Moretti à sua obra como “comédia dramática”, fez-se interessante buscarmos os conceitos dessas duas palavras juntamente com Nogueira (2010)³¹. Além disso, pautamo-nos na *Poética*, de Aristóteles, em que as primeiras definições foram elaboradas. Para dissertar sobre o conceito de gêneros cinematográficos, Nogueira (2010) demarca que este foi pautado principalmente na literatura, embora tenha contado com a contribuição ainda da pintura para a sua definição. São três os principais gêneros elencados por Aristóteles: a tragédia, o drama e a comédia. A tragédia por retratar

³¹ Luís Nogueira publicou pela LabCom de Covilhã–Pt, o *Manual de Cinema II: gêneros cinematográficos com o conceito dos respectivos gêneros que se apresentam na sétima arte*. O manual está disponível em www.livroslabcom.ubi.pt. Série: Estudos em Comunicação. Direção: António Fidalgo. Covilhã–Pt, 2010. ISBN: 978-989-654-042-5

seres melhores do que nós, comuns mortais; a comédia porque se refere a seres piores do que nós; o drama pelo fato de ilustrar a vida de seres iguais a nós, ou seja, do cidadão comum. Para o nosso objeto de estudos, interessam-nos os dois últimos.

Comédia deriva do grego *komoidia* e do latim *comoedia*, obra ou representação teatral em que predominam a sátira e a graça. Para Nogueira (2010, p. 20), a comédia procura suscitar necessariamente o riso, nas suas diversas manifestações (da gargalhada estridente e compulsiva ao sorriso mais cúmplice e recatado). Trata-se, por isso, da forma exemplar do hedonismo cinematográfico. A comédia tende a conferir vulto e relevo às fragilidades do ser humano: o vício, a negligência, a pompa, a presunção ou a insensatez, por exemplo. Daí, talvez, ser um gênero frequentemente depreciado, quem sabe pela sua carência de seriedade, capaz de descobrir em qualquer tema ou personagens o pretexto para o riso e o escárnio. Vejamos um exemplo:



Pudim olha desconfiado para o amigo Roque. Vira-se e não perde a chance. Coloca sua mão sobre as pernas de Tia Neguita e lhe fala em seu ouvido, baixinho.

PUDIM
A bisavó mais gostosa do Bexiga.
Tia Neguita bate com o leque na cabeça dele e FALA ALTO.

DONA TIA NEGUITA
MAIS RESPEITO NA IGREJA, EXCOMUNGADO.
Os músicos param de tocar. SILÊNCIO.
Os participantes da cerimônia no altar e os convidados na plateia olham para os dois. Tia Neguita, com a autoridade que os anos lhe concederam, se levanta e fala para todos.

DONA TIA NEGUITA
Que é que tão olhando? Vamos seguir o batismo, a criança não tem culpa da mal criação desse velho xarope.
Tia Neguita fuzila Pudim com os olhos e volta a se sentar. Ele fica sério e não reage. (MORETTI, 2008, pp. 19-20).

Nessa cena, a comédia se faz presente devido às convenções firmadas na sociedade e, nesse caso, desrespeitadas. Para Bergson, o lado cerimonioso da vida social deverá, pois, conter uma comicidade latente, que só precisará de uma oportunidade para vir à luz (2004, p. 33). No caso da cerimônia de batismo do filho de Graça, neto de Tia Neguita, há convencionalmente a obrigação do silêncio e do respeito, ainda mais pela cerimônia ocorrer na Igreja. Pudim desvia totalmente o foco na cerimônia ao agir maliciosamente com tia Neguita, e esta por corrigi-lo em voz alta. Afinal, como o próprio Bergson explana, o riso estará em cada situação social para corrigir a distração do personagem e tirá-lo da automatização de seus atos:

A sociedade propriamente dita não procede de outra maneira. É preciso que cada um de seus membros fique atento para o que o cerca, que se modele de acordo com o ambiente, que evite enfim fechar-se em seu caráter assim como numa torre de marfim. Por isso, ela faz pairar sobre cada um, senão a ameaça de correção, pelo menos a perspectiva de uma humilhação que, mesmo sendo leve, não deixa de ser temida. Essa deve ser a função do riso. Sempre um pouco humilhante para quem é seu objeto, o riso é de fato uma espécie de trote social. (BERGSON, 2004, pp. 100-101).

Bergson elenca três procedimentos recorrentes na comédia: a repetição, a inversão e a interferência de séries (2004, p. 69). A título de ilustração, destacamos a cena 46, após a briga entre Roque e Pudim, em que este precisa assumir o papel de Roque na *Kitchnete*. Sempre Roque fez todo o serviço doméstico, inclusive as refeições. Após expulsar Roque, Pudim precisa dar conta de todo o serviço sozinho – fato esse que torna a cena cômica:

CENA 46 – KITCHNETE (Pudim & Roque) / INTERIOR / MANHÃ

Pudim se vira e revira em seu sofá-cama. Sua cara denuncia que ele passou a noite em claro. Ele resolve se levantar. Desanimado, olha para o apartamento.

PONTO DE VISTA DE PUDIM: O lugar está todo bagunçado. Roupas espalhadas pelo chão. Pratos sujos com restos de comida se equilibrando sobre os móveis.

PASSAGEM DE TEMPO

DETALHE de uma caneca com água fervendo no fogão. Ele tenta preparar o café da manhã, mas não consegue localizar as coisas. Acha um bule e a armação de ferro do filtro. Fica pensando onde poderia estar o coador. Abre e fecha gavetas, abre e fecha armários e nada. Parado de pé, sem ação, tem uma ideia. Senta-se, retira a própria meia, mas antes de colocá-la no filtro, cheira-a e desiste. Começa uma nova procura pelo coador, acaba achando-o no fundo de um dos armários. Agora inicia a procura pelo pó de café. A mesma ronda pelos armários, sem achar nada.

PUDIM

Onde o filho da puta escondeu essa porra?

Finalmente, acha o pó e o coloca no coador. Quando vai pegar a caneca no fogão, ela está quase seca. Ele tenta pegá-la e se queima. Pega um pano de prato e tenta retirar a caneca, mas não se dá conta de que o pano começa a pegar fogo. Tenta apagá-lo, desesperado, batendo-o contra a pia. Desliga o fogo e dá um pontapé no fogão, a caneca cai e derrama o pouco de água quente em seu pé, queimando-o. Ele pula sem parar por toda a cozinha. Cansado, puxa uma cadeira de plástico para sentar. Ela abre as pernas e ele vai ao chão.

Nessa cena, há a mescla dos três procedimentos. Na narrativa, o espectador já viu Roque realizar todas essas atividades com maestria, afinal era somente ele quem fazia tudo dentro da *kitchnet*. A comicidade parte do procedimento de *repetição* das atividades domésticas, só que agora conduzidas desastrosamente por Pudim. Há a reprodução da cena, porém por personagens diferentes. A *inversão*, como o próprio Bergson esclarece,

comporta analogia com o primeiro: houve a situação cômica pois os papéis foram trocados. Antes era Roque quem fazia as atividades e, nessa cena, é Pudim tentando fazê-las. Para Bergson, “no fundo, trata-se sempre de uma inversão de papéis e de uma situação que se volta contra quem a criou” (2004, p.70). Pudim sempre se beneficiou das tarefas efetuadas por Roque e, ainda disso reclamava, e ele próprio o expulsou de casa.

Por fim, o terceiro procedimento é a *interferência das séries*. Bergson define que “uma situação é sempre cômica quando pertence ao mesmo tempo a duas séries de acontecimentos absolutamente independentes e pode ser interpretada ao mesmo tempo em dois sentidos diferentes” (2004, p. 71). Ele cita o quiproquó como exemplo. Afinal, o quiproquó equivale a uma situação que comporta dois sentidos: um simplesmente possível que os atores lhe atribuem – a separação dos amigos, que é necessária e para sempre; e outro real, que o público lhe dá: algo deve acontecer para uni-los novamente. Uma amizade assim jamais termina. E o cômico se instaura nessa oscilação entre o falso e o verdadeiro.

Ao contrário da comédia, que sublinha as fragilidades ou os vícios do ser humano, o drama aborda a vivência mais prosaica do sujeito vulgar, explorando as suas consequências emocionais mais inusitadas e profundas. Se existe uma qualidade emotiva que o drama procura sublinhar é, sem dúvida, a seriedade dos fatos. Poderemos, então, afirmar que o seu objeto é o ser humano comum, normal, em situações mezinhas mais ou menos complexas, mas sempre com grandes implicações afetivas ou causadoras de inescapável polêmica social.

Essa atenção ao prosaico tende, por isso, a aproximar o drama de um registro objetivo e analítico, ainda que, frequentemente, crítico, procurando efeitos de realismo, reflexão e problematização acerca da sociedade e das suas normas e valores, bem como acerca do lugar do indivíduo, seus erros ou tensões. Essa propensão para o realismo não impede, contudo, que as emoções e as suas representações sejam, circunstancialmente, sujeitas a um processo de nítida estilização, como sucede no caso paradigmático do melodrama. (NOGUEIRA, 2010, pp. 23-24).

Como já observamos, a narrativa toda relata o drama de Rita ao encontrar o seu verdadeiro pai, bem como de Pudim e Roque em saber se são ou não pais de Rita. Porém, há outros dramas nas cenas apresentadas, conforme podemos ver abaixo:

CENA 11 – LANCHONETE (Avenida 9 de Julho)/ EXTERIOR / NOITE

Numa lanchonete perto da avenida, os dois sentados numa mesa conversam. Neide fuma muito e parece sempre atenta ao movimento da rua. Pudim a serve de cerveja.

NEIDE

O mundo hoje tá muito globalizado. Sem grana a máquina de fuder do capitalismo não anda!

PUDIM

Sempre politizada...

NEIDE

Dois anos de Letras na PUC. (orgulhosa) Sou uma puta letrada, meu bem. Ela bebe com vontade, mas fala melancólica.

NEIDE

Que é que aconteceu com esse lugar?

PUDIM

Progresso?!

Neide aponta com os olhos para a rua. Pudim segue seu olhar.

PONTO DE VISTA DE PUDIM: A avenida tem PROSTITUTAS de um lado e TRAVESTIS do outro. O afluxo de carros parando, atrás de programa, é maior do lado dos travestis. Neide ergue um brinde triste e toma um gole da cerveja, desanimada

NEIDE

Ao silicone! (indignada) Hoje o homem prefere dar o rabo pra outro homem vestido de mulher do que dar uma boa e velha trepada à moda antiga. Ficamos obsoletos, meu bem.

PUDIM

Até a escola perdeu o samba no pé. Agora só dão aqueles carros alegóricos, aqueles monstros porta-viado...

NEIDE

Os caras enfiam toda verba nesses carros que só fodem a evolução da escola.

PUDIM

Você era uma das mais bonitas... Não tinha homem macho que não perdia o juízo quando você passava.

NEIDE

E de que adiantou tudo isso?

PUDIM

Pra onde você foi, mulher?

NEIDE

O Bexiga não é mais o mesmo. As coisas ficaram difíceis, trabalho, filho pra criar, aluguel... Acabei na Zona Leste, São Matheus.

PUDIM

Mesmo assim nunca traiu a escola.

NEIDE

(emocionada) Porra nenhuma, posso morar no inferno, mas não largo minha preta e branco.

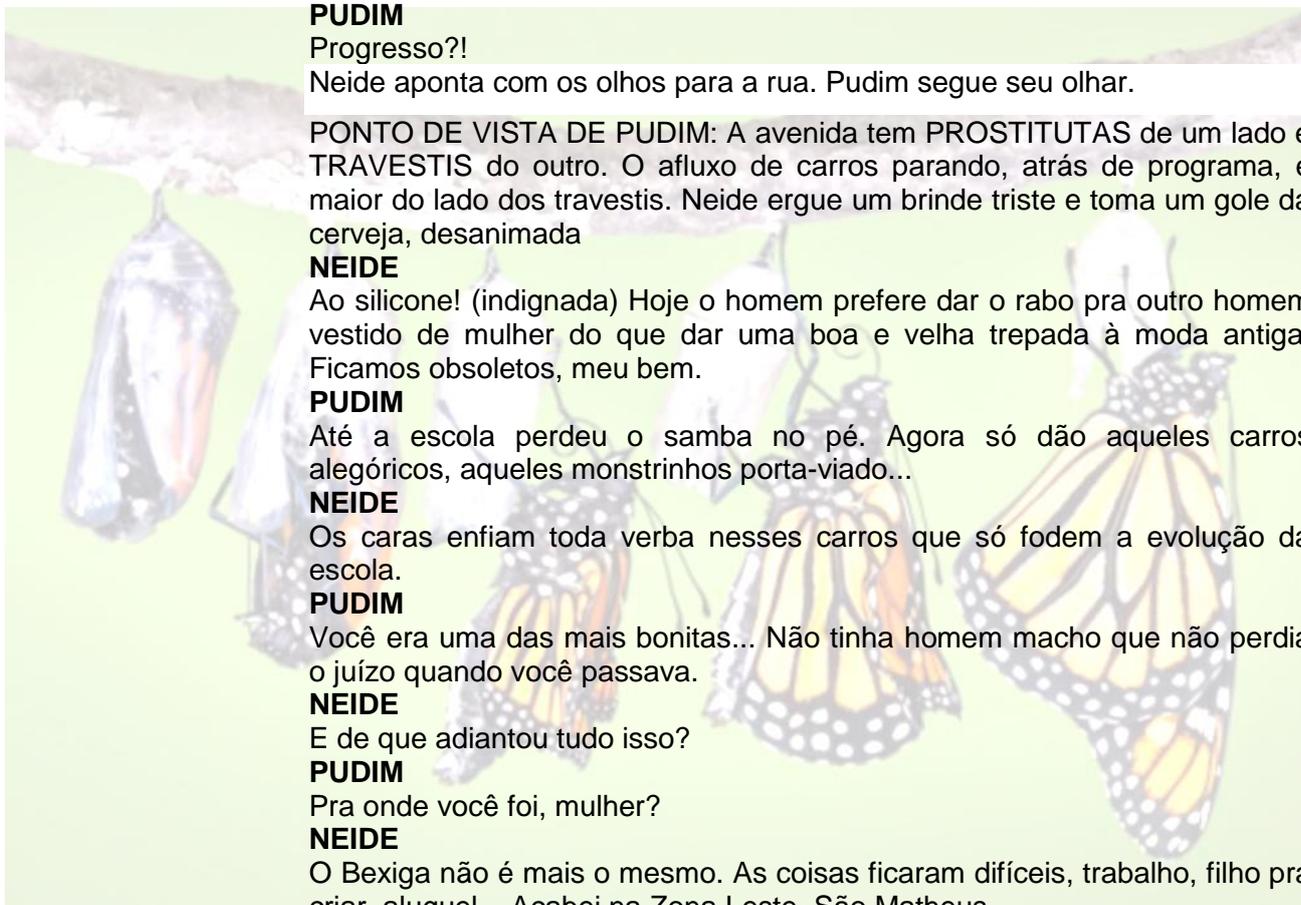
Pudim olha para ela sem saber o que dizer. Neide disfarça e discretamente enxuga as lágrimas que querem escorrer de seus olhos.

NEIDE

Tô falando muito pela merreca desse michê. Ela se levanta, pega sua bolsa, a abre, olha no espelhinho, se maquia rapidamente. Ajeita o cabelo, dá um beijo na testa de Pudim e volta para a rua.

NEIDE

Se cuida, velho.



Pudim admira a figura de Neide.

PONTO DE VISTA DE PUDIM: Neide, na calçada, faz sinal para os carros que passam pela avenida, oferecendo seus serviços. (MORETTI, 2008, p. 16-18).

Há nessa cena um drama existencial em ambos os personagens. Pudim e Neide se ressentem das mudanças naturais ocorridas nas atividades do Bexiga. Encontramos dois subgêneros do drama elencados por Nogueira (2010, p. 24): o primeiro é o drama social que coloca as personagens em confronto com uma concepção do mundo na qual elas têm dificuldade em encontrar o seu lugar e as suas referências, sendo muitas vezes, como Neide nessa cena, vítima do contexto que a desvaloriza como prostituta, pois, apesar de ainda ter traços de beleza, já é considerada “velha” para aquela atividade. Além disso, surgem relacionamentos alternativos que, por vezes, atraem mais os clientes e aos quais não se conforma por ser relegada a segundo plano nas preferências dos mesmos. Junto a esse drama social, portanto, soma-se o segundo: o psicológico, no qual flagra um confronto consigo mesma, com os medos e a incerteza que acomete uma pessoa que já atingiu certa idade.

Na cena anterior, percebemos a superioridade de Neide sobre Pudim ao afirmar que ele não tem onde cair morto e que meia-entrada para velho só no cinema. No final dessa sequência, - ela, com lágrimas nos olhos, retorna ao trabalho de prostituição sob o olhar subjetivo de Pudim. A ação dramática de superioridade de um personagem em relação ao outro ocorrida em uma cena acaba por se reverter na outra.

Esse drama existencial relacionado à idade e à passagem do tempo está presente em outra cena da narrativa. Aliás, nessa cena, após perderem a competição do samba enredo da Vai-vai, ocorre uma situação explícita da comédia dramática:

CENA 18 – PRAÇA DO PIQUES (Praça da Bandeira) / EXTERIOR / NOITE

DETALHE do rosto de Roque, de olhos fechados, encostado num poste da praça, como se estivesse brincando de esconde-esconde.

ROQUE

Tenho certeza, era aqui que a gente fazia piques.

(fazendo contagem regressiva)

5, 4, 3, 2, 1... Lá vou eu.

Ele se vira e fica decepcionado.

PONTO DE VISTA DE ROQUE: Pudim, absolutamente entristecido, cabisbaixo, sentado numa mureta da praça, parece alheio a brincadeira do amigo.

Roque se aproxima e senta-se ao lado. Pudim lamenta, sem olhar para ele.

PUDIM

Não quero mais brincar...

(...)

PUDIM

As pessoas esqueceram da gente. Esqueceram dos campeonatos, dos sambas que a gente fez...

ROQUE

Os bexiguentos de verdade respeitam.

PUDIM

(ainda mais melancólico)

Olha pra gente, Roque. Dois velhos aposentados que a única coisa que fazem o dia inteiro é dar pipoca pros pombos da 14 Bis.

ROQUE

Você tá sendo duro com você mesmo.

PUDIM

A modernidade atropelou a gente e ninguém anotou a placa. (MORETTI, 2008, p. 31-32).

Nesse drama existencial de Pudim, há um toque melancólico latente. Essa melancolia é a tradução do indivíduo que não aceita que alguém o vença e, derrotado, fica exilado nos próprios pensamentos e sentimentos, sob uma espécie de penumbra melancólica a lamentar o próprio fracasso. Roque brinca e tenta se divertir ao relembrar uma brincadeira da infância, ato nostálgico, porém não tão triste quanto o sentimento de Pudim. Ao não conseguir mais uma vitória na composição da música da Vai-vai, Pudim entra em um estado de plena insatisfação e conflito com o meio e com a realidade, ao vivenciar as próprias decepções e digerir suas mágoas, tornando-se encurralado e impotente diante das forças opressoras da realidade social presente, passando a se sentir revoltado e a protestar contra o mundo, o qual, na sua concepção, o excluiu. Mesmo sentimento externado por Neide na cena anterior.

Não se trata, porém somente de comédia nem apenas de drama. *O pai da Rita* é uma comédia dramática. Segundo Nogueira, a comédia dramática tende a conciliar o tom de leveza da comédia com a gravidade da abordagem do drama (2010, p. 22), criando, desse modo, uma alternância de registros discursivos que toma a seriedade e solenidade das situações e das personagens para exibir o seu reverso ironicamente.

Para Bergson, a comédia é uma brincadeira que imita a vida. O teórico parte da premissa que tudo o que imita as brincadeiras infantis no universo adulto se torna cômico, tais como o personagem agir como fantoche ou bonecos manobrados (2004, pp. 50-51). Na cena 18, Roque inicia com uma brincadeira infantil que se torna cômica por ser efetuada por um homem de idade. A brincadeira de esconde-esconde tem por objetivo fazer com que os participantes se escondam para que a criança que os procura não os

encontre. Apesar dos esforços de Roque, Pudim se nega a brincar. Sente-se velho demais e melancólico para retomar aquele espírito infantil que se apossou momentaneamente do amigo. Essa brincadeira dentro da narrativa pode ter um sentido metafórico se pensarmos que, em certo momento, nossos personagens sairão à procura do verdadeiro pai da Rita. Veremos que, muito mais do que encontrar o verdadeiro pai, a brincadeira é que se tornou mais divertida e atingiu o objetivo antecipado por Rita. Vejamos outro exemplo:

CENA 28 – HOSPITAL PÚBLICO (quarto) / INTERIOR / ALMOÇO

(...)

A porta do quarto se abre, Roque sorri e coloca a cabeça para dentro.

ROQUE

Chamou, meu sinhô?

Pudim, impaciente, tenta se sentar, mas sente dores e deita novamente, cansado. Roque traz um ramalhete de flores e se abraça emocionado ao amigo.

ROQUE

Achei que dessa você não escapava.

Pudim fica incomodado com a situação e com a VOZ FRACA o afasta delicadamente.

PUDIM

Menos boiolagem, Roque.

Roque entrega as flores. Pudim, irritado, logo se desvencilha delas, jogando-as de lado.

PUDIM

Flor é pra mulher, cacete. Devia trazer um cigarrinho, uma branquinha...

As flores estão sobre a barriga do paciente gordo, que ainda RONCA. Elas sobem e descem ao sabor do inflar e desinflar de seu diafragma.

Pudim bufa, rabugento, olha para o vizinho de cama.

PUDIM

Parece uma obra do Metro. (MORETTI, 2008, p. 42-43).

Há, nesse excerto, uma demonstração clássica de uma comédia dramática. A narrativa leva o leitor até o hospital público, após uma ameaça de infarto sofrida por Pudim. Essa ameaça, sendo dramática, ocorre durante uma transa desajeitada entre ele e Neide – o drama dentro de uma situação cômica. E, nesse ponto, abrimos um parêntese: para Bergson, quando destaca o que a comédia tem em comum com o drama (2004, p. 107). A fim de se distinguir dele, de nos impedir de levar à risca a ação séria, no caso de Pudim, sua doença e suas dores, e de nos preparar para rir, utiliza um meio cuja fórmula é “em vez de concentrar nossa atenção nos atos, ela a dirige mais para os gestos”. Ele traduz “gestos” por atitudes, movimentos e discursos por meio dos quais um estado d’alma se manifesta sem objetivo, sem proveito, apenas por efeito de uma espécie de comichão interior. Esse gesto é automático e impede o leitor de levar o discurso de Pudim a sério.

Fazendo-o rir. Ele incorporou tão bem o papel de machista cheio de vícios que o interpreta com automatismo e sinceridade. Afinal, por isso é que Pudim já tem essa fama pela sinceridade que exprime ao seu caráter, impregnando-o de verdade.

Bergson resume que um caráter pode ser bom ou mau; pouco importa: se for insociável, poderá tornar-se cômico (2004, pp. 109-110). A essa insociabilidade da personagem e a insensibilidade do espectador, que não deve se comover com o gesto da personagem, soma-se a terceira condição para a presença da comicidade e da qual já apontamos: o automatismo, ou seja, só é essencialmente risível aquilo que é automaticamente realizado. Como Pudim se expõe na cena 28, os gestos involuntários e as palavras inconscientes para se expressar ao amigo, pois, conforme as próprias palavras de Bergson, *as palavras profundamente cômicas são as palavras ingênuas nas quais o vício se mostra nu.*

Por fim, em relação à comicidade tão explanada por Bergson e presente em nossa obra de análise, tomaremos emprestada a analogia feita pelo filósofo entre a comédia e o divertimento infantil.



A criança diverte-se vendo uma bola de boliche que, lançada contra balizas, derruba tudo ao passar, multiplicando estragos; ri ainda mais quando a bola, depois de girar, desviar e hesitar de todos os modos, volta ao ponto de partida. Em outros termos, o mecanismo (...) é já cômico quando retilíneo, porém mais ainda quando se torna circular, e os esforços da personagem, por uma engrenagem fatal de causas e efeitos, acabam por trazê-la pura e simplesmente de volta ao mesmo lugar. (BERGSON, 2004, p. 62).

Nas cenas analisadas neste capítulo, já observamos a comicidade presente na narrativa. A história inicia e termina da mesma forma. A narrativa começa retilínea, com alguns flashbacks necessários à compreensão do leitor, transformando-se em circular quando Rita, a filha, surge e coloca em questão sua paternidade. Esse fato gera brigas e disputas, porém tudo volta ao mesmo lugar, com os mesmos personagens e sensações. Para Bergson, fazer tanto caminho para voltar, sem saber, ao ponto de partida, é despender um grande esforço por um resultado nulo. Kant (apud Bergson 2004, p. 63) já dizia: “O riso provém de uma expectativa que se resolve subitamente em nada”. E, nessa ressalva kantiana, poderíamos inserir Vernet (2012, pp. 125-126), ao se valer das palavras de Roland Barthes no paradoxo de qualquer narrativa, não somente da comédia: “levar à revelação final ao mesmo tempo que deixa-la sempre para depois”. O avanço do roteiro, e a posteriori, do filme é, em seu conjunto, modulado por dois códigos: *a intriga de predestinação e a frase hermenêutica.*

A intriga de predestinação proporciona orientação à história e à narrativa, que, de certa forma, estabelece sua programação e no roteiro figura explicitamente. Nossos personagens são apresentados dentro do ambiente em que vivem no Bexiga com os flashbacks de seus passados e, de repente, esse passado retorna com toda sua voracidade na pessoa de Rita, instaurando o grande conflito entre os dois inseparáveis amigos, Pudim e Roque. O espectador sabe que esse conflito será reparado, porém não antecipa como e quais os caminhos serão utilizados pelo narrador. É nesse ponto que se insere o que Roland Barthes denomina de “frase hermenêutica”.



Uma vez anunciada a solução, traçada a história e programada a narrativa, intervém então todo o arsenal de atrasos, dentro daquilo que Roland Barthes chama de a “frase hermenêutica”, que consiste em uma sequência de etapas-paradas que nos leva da colocação do enigma à sua solução por meio de pistas falsas, engodos, suspensões, revelações, desvios e omissões. (VERNET, 2012, p. 126).

Rita poderia ter esclarecido no primeiro momento da revelação de sua possível filiação que a possibilidade de os dois serem seus pais, mas optou por inserir a pista falsa de que Chico Buarque poderia ser também ser o seu progenitor, Tal fato surgiu, como exposto por Vernet, como um programa antiprograma. Foi um programa, pois exigiu organização em seu desenvolvimento, para entregar as informações necessárias à revelação da solução, e é um antiprograma, na medida em que sua função é frear o avanço rumo à resolução estabelecida pela intriga de predestinação. Intriga de predestinação e frase hermenêutica são ambas programas, mas são antiprogramas uma da outra. O fato de haver dificuldades no encontro com Chico Buarque na cidade do Rio de Janeiro assegurou situações propícias à união de Pudim e Roque, bem como o convívio com Vadinho, em sua casa na Lapa e no seu show, alterou o conceito que ambos, principalmente o Pudim, tinham do cantor e compositor carioca.

Como nada no roteiro é por acaso, das cenas 20 até 23 presenciamos Pudim pagando com o dinheiro de sua aposentadoria pelos serviços de Neide em seu sofá-cama. Pudim passa mal. Tem uma ameaça de infarto. Ocorre aqui o que Doc Comparato designa de *crise* ou *complicação*. Até esta cena o roteirista apenas nos tinha apresentado os personagens com suas vidas corriqueiras no Bexiga através de cenas de exposição. A partir de agora, a narrativa toma outro rumo. Essa cena pode ser chamada de essencial, pois se apresenta como imprescindível para que Pudim encontre Rita de Cássia, instalando a *crise*, o *clímax* e a *resolução*.

A Cena 26 é apenas uma preparação para a Cena 27. A criação de um suspense, um ambiente lúgubre e escuro, iluminado pelos clarões dos relâmpagos. Termina com: “De repente, a forte luminosidade de um raio e o ESTRONDO de um trovão provocam nele uma alucinação.” A Cena 27 é intitulada “Alucinação Pudim”, na qual Rita pede para que ele guarde seu amor para a menina dela.

No quarto do hospital onde Pudim está internado, e Roque vai visitá-lo, ocorre a entrada da enfermeira Rita de Cássia e o conseqüente desmaio de Pudim. Ainda nessa cena, o leitor fica sabendo que Rita de Cássia é filha de Rita, o grande amor de Pudim, que havia morrido há dez anos. Pudim confessa a ela que o seu grande amor fora a mãe dela, a Rita. O leitor percebe a emoção aflorar em Pudim através de suas lágrimas.

Retomando a debreagem enunciativa utilizada por Tatit (1995) – de pessoa, de tempo e de espaço – o roteirista relata uma seqüência de acontecimentos que tem como agente mobilizador a personagem “Rita”, tanto no roteiro quanto na música de Chico Buarque. Podemos depreender um sincretismo actancial contido nesse nome e é reforçado na cena 44 por Neide, quando ela afirma para Roque que “sabia que um dia essa mulher (Rita) ia separar vocês (Pudim e Roque)”. Roque discorda, afirmando que a culpa não é dela, pois está morta e Neide complementa: “Mas mandou a filha completar o serviço”. Rita, ao provocar a disputa entre Roque e Pudim, exerce a função de destinador-manipulador; na medida em que se define como o pomo da discórdia, Rita é o objeto. No primeiro caso, com sua beleza, desencadeia a atuação e o amor dos dois; no segundo, ambos querem se impor como o grande homem da vida de Rita e pai de Rita de Cássia.

Estabelece-se o suspense de quem poderia ser o pai da Rita (cena 49). Em um encontro forjado por Rita e Vadinho, Roque e Pudim descobrem que existe um terceiro suspeito a ser o pai da Rita: Chico Buarque. Essa é a questão vital da narrativa e nos reporta ao seu título: afinal, quem é o Pai da Rita? Esse é o suspense da história, já que Rita era uma mulata linda e cobiçada por todos que a conheciam. E, de acordo com a filha, os três fizeram parte da vida da mãe.

Para introduzir essa informação, Vadinho começa a tocar e cantar a música de Chico Buarque “A Rita”. Pudim vai reclamar que Chico Buarque havia roubado sua história, quando, para a surpresa de ambos, Rita de Cássia informa que o compositor havia feito a música para a mãe. Afirma que os dois tiveram um romance rápido. E, para finalizar, acrescenta: “nessa listinha (de quem era seu pai) vocês têm que colocar o nome do Chico Buarque”.

A partir desse episódio, nossos protagonistas deixam o ambiente principal da trama, o Bexiga, e partem para o Rio de Janeiro para tomar satisfações com Chico Buarque. Nesse novo espaço, a trama toda se encadeia para o grande final a partir do conflito instaurado.

Até esse ponto a narrativa envolve o leitor com suas tramas verossímeis. Porém, na cena 53, a decisão de Pudim em ir até a Lapa para encontrar Chico Buarque transmite uma certa fragilidade na história. Pudim lembra da música de Chico em que ele cita a Lapa e resolve que é lá que ele deve estar. Chico cita vários lugares em suas músicas, eis o motivo de nossa observação. Como já abordamos, o roteiro já está em seu quarto tratamento e esse episódio foi retirado.

Na cena 58 há dois fatos interessantes. O primeiro é a presença da Velha Guarda da Portela. Em seguida, outro ponto que devia ser melhorado, pois, até então, Pudim se irritava ao ouvir a música de Chico Buarque “A Rita” e, nessa sequência, batuca a música de Luiz Carlos da Vila “Um Samba que nem Rita adora”, composta para se contrapor à canção buarqueana. O estranhamento se dá no fato da desconfiança de Pudim tanto pela música quanto pelo próprio cantor, afinal ele foi ao Rio justamente para encontrá-lo e tirar satisfações quanto ao fato de ter se envolvido com a “sua” Rita.

A última cena revela todo o talento poético do roteirista Di Moretti. A narrativa fecha o ciclo e retoma alguns elementos da primeira cena no Bexiga, acrescidos e enriquecidos com os detalhes de toda a história. Nessa análise, elencamos alguns elementos presentes tanto na canção “A Rita” de Chico Buarque quanto no primeiro tratamento do roteiro “O pai da Rita”, de Di Moretti. A partir do sentido literal da canção, Moretti realizou a transmediação da obra em roteiro literário. A descrição narrativa empregada pelo narrador, através de sons, dança e imagens, propicia ao leitor a visualização da ambientação da história. O leitor consegue “visualizar” as imagens pelas palavras do roteirista.

A presença da música, da dança e da teatralização dos personagens em todas as cenas reforça a plurimedialidade presente na obra. Esse encontro de mídias dentro da mídia textual nos induz a parafrasear as palavras de Solange de Oliveira (2003), quando afirma que a caneta usada pelo escritor inclui a usada pelo compositor, confiando ao papel a sua partitura, simbolizando, ainda, a batuta do maestro, que, como o instrumentista, extrai da notação musical o milagre de sua arte, ou, ainda, ilustrar a harmonia da Vai-vai do Bexiga, na qual música, dança e coreografia fazem a grande composição da escola. De qualquer forma, com suas “rimas hologrâmicas, grandes assonâncias e ressonâncias,

harmonia vária e aleatória de amostragem”, além de sua textura imagética, o compositor/roteirista proporciona mais um exemplo das muitas formas, limitadas apenas pela criatividade individual da interpenetração de música, dança e roteiro literário.



CAPÍTULO VI

A INTERMIDIALIDADE ENTRE O ROTEIRO LITERÁRIO E AS TELAS DO CINEMA

O roteirista escreve através de imagens

Di Moretti

Irina Rajewsky (2012), em seus estudos sobre intermedialidade, distingue o sentido restrito do termo como categoria para análise na qual estabelece três tipos de práticas possíveis – transposição, combinação de mídias e referência intermidiática. A autora centra-se nessa última em seu texto “Intermedialidade, Intertextualidade e Remediação”. A partir de suas teorias, procuraremos ampliar essas abordagens e inserir reflexões desenvolvidas na mesma vertente por Clüver e outros teóricos que se debruçam sobre as relações midiáticas. Afinal, como a própria autora salienta, em relação a essa divisão tripartida, faz-se importante notar que uma única configuração midiática pode preencher os critérios de dois ou até de todas as três categorias intermidiáticas apresentadas.

É nesse ponto que podemos inserir um dos tópicos a ser abordado nesta tese: a *ekphrasis*. Em termos conceituais costuma-se sintetizar a *ekphrasis* como “a descrição verbal de uma imagem, ou de uma obra visual” (HEFFERNAN, 1993). É assim que o roteiro cinematográfico pode ser pensado: uma descrição verbal de uma imagem “vista” nas pesquisas e na mente do roteirista.

Na Grécia antiga, de acordo com Martins (2015, p. 65), *ekphrasis* configuraria uma estratégia para alcançar imagens na plateia, na audiência, transformando ouvintes em espectadores. Embora fosse uma arte da descrição (e da imagem descritiva), a *ekphrasis* também deveria propiciar um ambiente afetivo bastante peculiar, a suscitar um *pathos* e, paralelamente, cunhar uma forma de persuasão – como âmagô da retórica – que tivesse a evidência, a criação das imagens internas, como seu artifício primordial de convencimento. Assim, Martins aponta que, ao nos debruçamos sobre o cinema, a *ekphrasis* vincula-se diretamente à passagem entre a cena dramática e a *mis-en-scène*, o som e a imagem na tela. É nessa toada que a dinâmica entre *ekphrasis* e cinema assume dimensão especialmente reveladora de um diálogo entre mídias e linguagens.

Nos *progymnasmata*, exercícios preparatórios de oratória escritos por retores gregos entre os séculos I e IV d.C., *ekphrasis* (de *phrazô*, “fazer entender”, e *ek*, “até o fim”) significa “exposição” ou “descrição”, associando-se às técnicas de amplificação de tópicas narrativas, composição de etopéias e exercícios de qualificação de causas

deliberativas, judiciais e epidíticas. Aélío Theon diz que *ekphrasis* é discurso periegético – que narra em torno – pondo sob os olhos com enargeia, “vividez”, o que deve ser mostrado. Nos seus Progymnasmata, Hermógenes a define de maneira semelhante: técnica de produzir enunciados que têm enargeia, apresentando a coisa quase como se o ouvido a visse em detalhe. (HANSEN, 2006, p. 85).

Como bem observa Martins (2015), vale, nesse debate, evocar as formulações de Rolf Dieter Brinkmann – influente poeta do novo subjetivismo alemão que morreu precocemente – o qual afirma que o roteiro equivale a um “filme em palavras” como, se, subliminarmente, a arte de descrever uma obra de arte por meio de palavras – como a *ekphrasis* é tradicionalmente concebida – estivesse no ínterim de uma metamorfose. Depois do filme, haveria apenas palavras em uma rede ampla e infundável que, pelo discurso verbal, tenta reter e reconstruir o teor do fluxo fílmico. Antes do filme, contudo, quando as imagens ainda estão estáticas, como esculturas imaginárias, fixas e imóveis no papel, a *ekphrasis* se verte em um modo de leitura, em uma forma de fabulação visual, fronteiriça, em uma literatura que ainda não se corporificou como filme.

Em todas as definições de *ekphrasis*, o efeito de *enargeia* ou *evidentia* se entende como *presença no aspecto*. Para especificar o que seja a visão dessa “presença no aspecto” que entra pelos ouvidos, é útil observar que, repetindo Quintiliano e Aristóteles, Rufiniano fala de visão *incorporeis oculis*, visão “com olhos incorpóreos”, que vêem a *imaginatio*. Sabe-se que, em grego, o termo *theoria* relaciona-se à contemplação ou visão em que se apresenta o *eidos* da coisa vista intelectualmente. (HANSEN, 2006, p. 94)

É a partir dessa visão intelectual que queremos focar o roteiro *Cabra cega* de Di Moretti, acreditando que o roteiro, por ser essencialmente descritivo, permite ao leitor “ver” – antecipando as imagens que vão às telas. Di Moretti é um roteirista plurimidiático (conceito que veremos adiante), afinal fez adaptações cinematográficas de textos literários, incluindo os dramaturgicos, e “O pai da Rita”, objeto de nosso estudo, foi criado a partir da canção “A Rita”, de Chico Buarque de Holanda, como pudemos analisar no capítulo anterior. Da mesma forma, *Cabra-cega* é uma mescla de pesquisas e de outras obras, como veremos a seguir. Portanto, essas adaptações podem ser classificadas como transposições e, até certo ponto, “combinações de mídias”. Como adaptações de obras literárias, canções e a própria passagem do roteiro para as telas, ainda são passíveis de inserção na categoria de transposições midiáticas; e, em caso de referências específicas e

concretas a um texto anterior, como o filme obrigatoriamente faz do roteiro, além de outras obras de arte, podem ser classificadas como referências intermidiáticas.

Pertencem a Clüver (2011) os dois conceitos aplicados às mídias estudadas neste trabalho: a “plurimedialidade” e a “multimedialidade”. Enquanto “plurimedialidade” alude à presença de várias mídias dentro de uma mídia como o cinema, a exemplo de *Cabra-cega* nas telas, o autor chama de “multimedialidade” a presença de mídias diferentes dentro de um texto individual – no caso a canção de Chico Buarque e as músicas da Vai-vai no interior do roteiro de Di Moretti, que passam a integrar a “plurimedialidade” cinematográfica quando migrarem para as telas.

A necessidade de buscar um termo a ser usado internacionalmente, abrangendo artes, mídias e seus textos, impele que a denominação “estudos interartes” seja substituída por “intermídias”, já que, de acordo com Claus Clüver (2008), utilizava-se “intermedialidade” no âmbito científico alemão, em relação ao que se designa largamente como “artes” – música, literatura, dança, pintura e demais artes plásticas, arquitetura, bem como formas mistas, como ópera, teatro e cinema, além das “mídias” e seus textos associados. Assim, o teórico define a intermedialidade como:

[...] um fenômeno abrangente que inclui todas as relações e todos os tópicos e assuntos tradicionalmente investigados pelos estudos interartes. Trata de fenômenos transmidiáticos como narratividade, paródia e o leitor/espectador/auditor implícito e também os aspectos intermidiáticos das intertextualidades inerentes em textos singulares. (CLÜVER, 2008, p. 224).

Para Clüver (2011), a teorização dos aspectos de intermedialidade e dos conceitos, termos e métodos usados para estudá-lo geralmente trata das mídias no sentido coletivo. Por outro lado, aponta o teórico, “a maioria dos estudos de intermedialidade explora relações e condições de textos individuais e específicos ao invés de aspectos mais generalizados e abstratos das interrelações entre mídias” (CLÜVER, 2011, p. 15).

Como foi abordado no início deste capítulo, a base teórica recorrida pelo autor para esse tipo de estudo foi proposta por uma das principais especialistas do tema. Irina Rajewsky propôs três “subcategorias” de intermedialidade: transposição midiática; combinação de mídias; e referências intermidiáticas. Para a pesquisadora, a primeira subcategoria trata da intermedialidade no sentido mais restrito de transposição midiática, como nas adaptações cinematográficas, em que a qualidade intermidiática está relacionada com a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia, no caso, um novo produto (RAJEWSKI, 2012). A

segunda categoria, combinação de mídias, refere-se a fenômenos, como ópera, filme, teatro, performance, manuscritos com iluminuras, instalações em computador ou de arte sonora, quadrinhos, entre outras. Nessa subcategoria, a qualidade intermediática é determinada pelo resultado ou pelo próprio processo de combinar, no mínimo, duas mídias distintas, ou que chama de “duas formas midiáticas de articulação” (RAJEWSKI, 2012, p. 24). Já a terceira subcategoria, referências intermediáticas, são, como o próprio nome sugere, referências de uma mídia em outra mídia, como de um filme em um texto literário, por meio de técnicas cinematográficas, como tomadas, edição, fades, montagem. São como estratégias que contribuem para a significação total do produto (RAJEWSKI, 2012, p. 25).

A partir dessas constatações teóricas, podemos seguir e fazer a análise de nosso *corpus*, afinal tanto no cinema quanto na literatura encontramos a presença de várias mídias. Em *Cabra-Cega*, o interesse recai, prioritariamente na primeira categoria, afinal a nossa análise se dá no percurso da transposição da mídia “roteiro cinematográfico” para a mídia “filme”.

6.1 CABRA-CEGA - O ROTEIRO DE DI MORETTI

*Aos muitos brasileiros, cabras-cegas, que tentaram atravessar a escuridão para tomar os céus de assalto.
“Cabra-cega”*

Cabra cega (2005, roteiro de Moretti), roteiro de longa-metragem de baixo custo, fala de um tempo no qual, no Brasil, existiam pessoas defensoras de causas nobres, homens resistentes ao arbítrio e à injustiça. Homens que acreditavam em um ideal e que, para continuar lutando por esse horizonte, sacrificavam vida pessoal e liberdade.

Começo dos anos 70: a repressão amplia seus tentáculos no intuito de alcançar e destruir qualquer grupo, agremiação ou representação que não seguissem a cartilha e os ditames da ditadura militar. Nessa empreitada terrível, muitos jovens foram presos, torturados, “desaparecidos” e implacavelmente perseguidos.

As células da oposição armada caíam uma a uma, a guerrilha começava a montar suas bases no campo e, na cidade, os “aparelhos clandestinos” eram estourados diariamente, bem como seus líderes apanhados em armadilhas mortais.

Alguns dos mais expressivos representantes da esquerda eram isolados para que pudessem resistir sãos e salvos a este tempo de trevas. Muito poucos conseguiram se manter vivos e em segurança, e aqueles que seguiam “fechados” eram obrigados a abrir mão de suas famílias, da ação e da liberdade.

O contato com o mundo externo era controlado e restrito, os “pontos” teciam uma rede de apoio fundamental a esses companheiros reclusos, e militantes, de todos os níveis e formações, contribuía para que a resistência se prolongasse.

Cabra cega expõe um país que viveu uma época de exceção, um período de censura, imposições e provações. Um tempo em que homens de fibra foram colocados à toda prova, tendo de ultrapassar seus limites físicos e emocionais, aprendendo a andar nas sombras, vendados para a realidade na tentativa de sobreviver a ela.

Em um propositado misto de história e ficção, essa é a justificativa assumida por Di Moretti para a produção do filme. Quem experienciou ou estudou a respeito da ditadura militar no Brasil consegue visualizar as cenas, a história, enfim o drama vivido na época. Esses acontecimentos e a força desses “homens de fibra” legitimaram, segundo Di Moretti, a produção da obra fílmica.

O roteiro original de *Cabra-cega* teve como primeiro título “Homem fechado”, e a sua primeira versão data de julho de 1999. A ideia original foi de Roberto Moreira, o argumento de Fernando Bonassi e de Victor Navas. Primeiramente, o roteiro de “Homem fechado” é de autoria de Fernando Bonassi, Victor Navas e Toni Venturi.

A partir desse material, Toni Venturi chamou Di Moretti para transformar o “Homem fechado” em *Cabra-cega*. Como o próprio Moretti afirmou, quando iniciou a escrita do roteiro, já tinha um argumento bem elaborado em mãos:

O Homem Fechado já propunha este mergulho introspectivo no drama deste jovem líder guerrilheiro confinado entre quatro paredes. A diferença básica deste material inicial para o roteiro final se dava na descrição das características dos personagens e de suas inter-relações. (MORETTI, 2005, p. 18).

É nesse momento que o roteirista insere no seu processo criativo suas experimentações e vivências anteriores. Di Moretti e Toni Venturi já mantinham uma parceria de quase quinze anos e as obras anteriores que trabalharam serviram de base para a construção e o aprimoramento do roteiro. *Cabra-cega* é constituído pela junção de obras e pesquisas efetuadas anteriormente por ambos, por isso plurimidiática. Entre essas obras, vale citar o documentário *O Velho – A História de Luiz Carlos Prestes*:

O documentário *O Velho* é uma narrativa documental sobre um ícone da esquerda latino-americana. A luta de Prestes, durante 70 anos da história do Brasil, foi sempre marcada por sua tenacidade, teimosia, determinação, características que também me serviram para delinear a psique do personagem de Thiago, o protagonista de *Cabra-Cega*. O encontro, o convívio e a futura relação de amor de Prestes com sua companheira Dona Maria, em um aparelho clandestino da Vila Mariana, também me foi útil na construção do relacionamento entre Thiago e Rosa. Dona Maria era uma nordestina, militante da base do partido comunista, que foi colocada no aparelho para cuidar do Velho. Já, Rosa é uma jovem caipirona de Ribeirão Preto que também faz a função de apoio a um importante militante ferido. (MORETTI, 2005, p. 15-16).

A segunda obra elencada por Moretti foi o primeiro longa-metragem de ambos: *Latitude Zero* com sua ambientação e atmosfera. Para o roteirista, um legítimo modelo de *Huis Clos*³², assim como *Cabra-cega*. Em *Latitude Zero*, o ambiente é um lugar ermo, abandonado, no qual dois personagens lutam primeiro pela sobrevivência e depois pelo amor. Lena (Débora Duboc) e Vilela (Cláudio Jaborandy), como Thiago (Leonardo Medeiros) e Rosa (Débora Duboc), vivem etapas bem definidas desse processo de repulsa, sedução e conquista.

O diagrama destes personagens aponta vetores invertidos, em momentos diferentes de suas vidas. Lena quer ir embora. Vilela quer ficar e transformar aquele lugar. Também temos aqui uma situação similar entre os dois roteiros, a oposição inicial de sentimentos. Thiago está fechado naquele apartamento, a contragosto, o seu negócio é a rua, é a luta corporal, são as armas. Rosa é da fala mansa, da sabedoria popular, do entendimento. Uma enfermeira que está a serviço da organização para manter a todo custo a saúde, a segurança e a tranquilidade de Thiago. (MORETTI, 2005, p. 17).

Houve ainda outras formas de consultas e pesquisas. A pesquisa literária, além do livro autobiográfico de Dona Maria Prestes³³, também foi baseada nos livros de um dos militantes mais perseguidos pela repressão, Carlos Eugênio Paz, codinome Clemente: *Viagem à luta armada* (1996) e *Nas trilhas da ALN* (1997). Além disso, Alípio Freire, ex-militante da luta armada preso e torturado, auxiliou Di Moretti e Toni Venturi quanto a

³² *Huis Clos (Entre quatro paredes)* é uma peça teatral de Jean-Paul Sartre, escrita em 1944. A peça, em um ato, foi escrita ainda durante a Segunda Guerra Mundial. Sartre atendeu a um pedido do editor Marc Barbézat e, devido às dificuldades do período, restringiu os elementos cênicos. Assim, o drama é representado por apenas três atores, num único cenário. Com isso, reduziu o orçamento e facilitou a sua apresentação em turnês. (OLIVEIRA, Carolina Mendes Campos. A psicanálise existencial de Jean Paul Sartre na peça "Entre quatro paredes": o jogo de espelhos do encontro com o outro. Anais do I Simpósio de Psicologia Fenomenológico-Existencial).

³³ Dona Maria do Carmo Ribeiro Prestes, esposa de Luís Carlos Prestes lança o livro autobiográfico intitulado: "Meu companheiro: 40 anos ao lado de Carlos Prestes" em que relata os dias vividos ao lado do marido na clandestinidade. Dona Maria, assim como Rosa, foi designada para cuidar do militante e acabou vivendo uma história de amor e luta.

ficção não macular ou transgredir a verdade dos fatos daquela época. De posse de tudo isso, o processo de criação precisou colocar lado a lado as informações documentais-reais e a estrutura ficcional, criando a obra de arte chamada roteiro.

Com a mescla destas duas matérias-primas de peso tenta-se construir um edifício sólido, sem rachaduras de lógica, nem desníveis de compreensão. Além da base (argumento), é preciso também estar atento à velocidade da construção (ritmo), à modelagem delicada de cada um dos personagens (características e diálogos) e principalmente à estrutura do prédio (narrativa). (MORETTI, 2005, p. 21)

Após o produto final de todo o processo fílmico, foi publicado o roteiro comentado pela coleção Aplauso (2005) com o título: *Cabra-Cega: do roteiro de Di Moretti às telas*, com análise cena a cena de Toni Venturi, diretor, e de Ricardo Kauffman, jornalista e roteirista cinematográfico. A publicação evidencia as várias modificações efetuadas durante a filmagem a partir do 9º e último tratamento do roteiro e durante o processo de filmagem. Porém, do primeiro ao último tratamento, percebemos que há descrições imagéticas essenciais para a execução fílmica, e mesmo aquelas que não foram às telas, de alguma forma, contribuíram para a *mis-en-scène* do drama final do filme.

Ao adotar essa concepção de *drama* para *Cabra-cega*, trazemos as discussões de Saraiva e Cannito (2009) para a forma ficcional predominante no roteiro. No drama tradicional, a existência do narrador é apagada e os personagens existem a partir de seus desejos e suas intenções. Assim, um dos mais importantes componentes do drama é a primazia das relações intersubjetivas, isto é, da ação dramática. Principalmente, como já vimos nas características do cinema da pós-retomada em que os acontecimentos sociais atuam como pano de fundo para a subjetividade, para o homem Thiago e a poética construída no seu cotidiano, além, é claro, da exacerbação dos motivos e sentimentos que perpassam pela vida de um militante na ditadura militar brasileira. Moretti, reforça essa característica:

Quero sempre descobrir, até como pesquisador do comportamento, inclusive do meu próprio, como diferentes pessoas se relacionam sob determinadas condições de temperatura e pressão, os sentimentos envolvidos num grande drama, numa grande trama. Desde o início, a ideia era ir além do pano de fundo da ação do filme, do seu contexto sóciopolítico-econômico. O interesse era entender as pessoas que fizeram esta luta, o que as motivava, o que as impelia a arriscar a própria vida, o que as transformava de jovens contestadores em bravos guerreiros. (MORETTI, 2005, pp. 18-19.)

Julio Cabrera³⁴, em seu livro *O Cinema pensa*, discute, entre outras questões, o que chama de conceito-imagem; já Sylvio Back, em *A guerra dos pelados* (2008, p.151), explana a respeito de sua concepção filosófica do cinema, recorrendo aos conceitos em imagens ou conceitos-imagem, que possuem, ao mesmo tempo, um componente lógico-representacional e afetivo. Podemos dizer, valendo-nos da concepção de Cabrera, que *Cabra-cega* desenvolve um conceito de violência da ditadura e, ao mesmo tempo, de resistência. Digamos ser este último o mais forte e o que decorre daquele dentro da obra.

Na versão final de *Cabra-cega* que foi às telas, a ação e o desenrolar da história giram em torno de Thiago (Leonardo Medeiros) e dos conflitos que se interpõem a ele. O envolvimento amoroso entre o protagonista e Rosa (Débora Duboc) configura apenas um evento a mais, e tão comum à época, entre os militantes. São jovens com mesmos ideais, como Thiago, perdido em seu próprio cárcere e que encontra aconchego nos braços da companheira com quem troca ideias, planos, temores e sonhos. Rosa foi designada para providenciar o provimento e o conforto do guerrilheiro, que se tornara seu amor.

Há na narrativa, de um lado, o drama pessoal e psicológico de Thiago, que não aceita a situação na qual se encontra, preso no aparelho, longe da luta armada e da ação política. Sentindo-se em dívida com muitos outros companheiros seus que morreram ou estão sendo torturados e sempre inseguro quanto à confiabilidade nas pessoas, o seu relacionamento com Pedro (Michel Bercovitch), arquiteto e dono do apartamento, também se apresenta como conturbado. Thiago acusa Pedro de ficar em cima do muro em meio às lutas políticas: “Sinto muito, mas a história não vai te perdoar”, diz ao arquiteto. Rosa é também representante de uma parcela dos revolucionários. Jovem e esperançosa, ela teme a prisão e a tortura.

Matheus (Jonas Bloch) defende que a luta armada deva ser interrompida. Seu problema, porém, não é o medo, e sim a tentativa de salvar o que resta de seu pessoal. Diferentemente de Thiago, Matheus acredita e deposita esperança nas pessoas. Dona Nenê (Bri Fiocca), vizinha de Pedro, também participará da trama do filme. Mãe de um dos muitos mortos pelo regime franquista, ela tentará, por meio de boas ações com Thiago, redimir-se da culpa que sente por ter abandonado seu filho quando aquele precisou de ajuda. Apesar de seu filho ter morrido na Espanha, dona Nenê representa o sentimento de uma série de outras mães brasileiras do período que, por medo da repressão, não

³⁴ Doutor em Filosofia pela Universidade Nacional de Córdoba (Argentina) e Professor Titular aposentado do Departamento de Filosofia da Universidade de Brasília (UnB).

puderam ou conseguiram ajudar os próprios filhos, vendo, então, nesses revolucionários a chance de serem vingadas e perdoadas por suas dores. Como ela mesma diz: “os dramas, as perdas, são os mesmos nos diversos regimes de exceção. As ditaduras só mudam de lugar”. Como não poderia faltar, a tortura também é abordada em *Cabra-Cega*. Dora (Odara Carvalho), a companheira presa de Pedro, aparece em várias cenas no decorrer do filme, sendo maltratada por diversos policiais. Esta, entretanto, resiste até o fim, guiada por seus objetivos, e acaba resgatada do hospital, ao entrar quase em coma, por seus companheiros.

Cabra-Cega compõe um bom retrato da realidade vivida por aqueles militantes que partiam para a clandestinidade e acabavam por perder o controle de seus destinos. Apesar de nem todos os personagens serem jovens, o tom de rebeldia juvenil perpassa o filme em todo o seu trajeto. Além da alusão aos tempos de faculdade, no qual a militância de grande parte das pessoas retratadas no filme começou, e aos primeiros atos rebeldes tidos ainda nessa época, existem ainda personagens muito jovens no filme, como Luis (Tiago Moraes), um dos novos membros do grupo de ação de Thiago.

O papel desses jovens na luta política de então fica ainda mais claro se analisarmos as imagens de época inseridas no começo do filme. Em sua imensa maioria, são eles quem estão ali representados, seja em passeatas, seja fazendo os cartazes ou lutando contra a polícia. De diversas maneiras, configuraram uma camada com participação muito ativa na luta contra a Ditadura Militar brasileira.

Há uma unidade dramática definida e clara em *Cabra-cega*, bem como uma organização temporal unívoca do presente para o futuro, com alguns retornos necessários ao passado. A passagem de tempo cronológico é bem marcada no roteiro e no filme.

Ao analisarmos as *ekphrasis* constantes no roteiro, localizamos uma “unidade dramática clara”, que pode ser entendida, aristotelicamente, como uma unidade de ação que converge para um mesmo objetivo. Assim, as relações entre os personagens se dão de maneira causal, tudo sendo consequência de algo anterior – uma coisa gera outra, que gera outra, que gera outra) e convergindo para um mesmo fim (o que causa a necessidade de uma “progressão dramática”).(SARAIVA e CANNITO, 2009, p. 67).

O processo de escrita e de reescrita de um roteiro é um percurso longo e trabalhoso. São várias alterações no decorrer dos tratamentos de roteiro. Venturi salienta que essas mudanças não se findam no início das filmagens: o processo continua. Nas palavras do diretor:

Entre a versão do roteiro que levei em minhas mãos nervosas no primeiro dia do set de filmagem, em novembro de 2002, e o filme que estampou a tela do Festival de Brasília (1ª exibição pública) em novembro de 2004, *Cabra-Cega* passou por inúmeras mutações, aprimoramentos e contribuições vindas dos mais diferentes lugares e pessoas. (MORETTI, 2005).

Nesse excerto, retomamos o que abordamos anteriormente sobre a questão de não existir um único autor e, sim, uma “instância narrativa” responsável pelo produto artístico final. Certamente, fazer um filme não é algo muito fácil, principalmente no Brasil, onde os recursos financeiros são escassos.

Além disso, como já afirmamos neste trabalho, são duas artes: a escrita, ou seja, o roteiro, a princípio, literário, e o filme. São linguagens distintas que possuem estéticas diferenciadas, apesar de uma estar tão ligada à outra. Venturi afirma que há um momento na montagem em que o filme começa a falar por si mesmo. E então ficam nítidos certos elementos que se mostravam perfeitos no roteiro, mas que na tela não funcionam. Existem outros, porém, acrescentados durante a montagem, por necessidade, inclusive de contextualização histórica:

(...) feitas após a exibição fechada do primeiro corte do filme – despertaram na direção a necessidade de incluir na obra uma contextualização histórica. Venturi optou, então, por introduzir um conteúdo imagético e documental sem didatismos. Até mesmo a utilização de um letreiro com datas foi descartada. Incluiu-se (...) uma edição de imagens de arquivo. Elas mostram distintos períodos da ditadura militar que mesclam flagrantes cotidianos dos estudantes com momentos de enfrentamento (manifestações de massa e confronto dos militantes com a polícia) e históricos (morte de Che Guevara).

As imagens aparecem na tela sob a música a qual Elis Regina ganhou o Festival internacional da Canção de 1966, interpretada por Fernanda Porto, em nova versão feita para o filme. (MORETTI, 2005, p. 69).

A dificuldade de fazer um filme começa na premissa, na gênese de um filme, isto é, a partir da construção do roteiro literário que orientará as filmagens. Durante o processo, Toni Venturi elenca uma série de questionamentos que o inquietavam: como construir uma *mise-en-scène* aparentemente “verdadeira” quando é tudo “mentira”? Como fazer que sua representação tenha verossimilhança e toque as pessoas se tudo (cenário, situação, época) é falso e de mentirinha? Como fazer um filme sobre a luta armada, que deixou sequelas e dor a tantas famílias, digno e autêntico?

Para que essa verossimilhança fosse possível, a pesquisa foi imprescindível no processo criativo. Afinal, como Campos (2007) enfatiza, o que o roteirista imagina para a

sua massa de estória deve estar legitimado pelas leis da probabilidade, bem como da necessidade de aquilo ter ocorrido daquela forma e naquele momento. Isso é embasado no que diz Aristóteles, no Capítulo IX, “o historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso. Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido.” (ARISTÓTELES, p. 14).

É justamente nesse impasse entre realidade e ficção que nos deparamos com o que Hutcheon (1991) designou de “metaficção historiográfica”. Para a autora, a metaficção historiográfica – assim como a pintura, a escultura e a fotografia pós-modernas – insere, e só depois subverte, o envolvimento mimético com o mundo. Ela não o rejeita nem aceita simplesmente. Porém, de fato modifica, definitivamente, todas as noções simples de realismo ou referência por meio da confrontação direta entre o discurso da arte e o discurso da história (HUTCHEON, 1991, p. 39). Trata-se da reelaboração da ditadura militar no Brasil sob o olhar do torturado/vítima, e não do torturador/algoz. São as vozes ex-cêntricas ouvidas pelo leitor/espectador.

Como podemos observar no roteiro publicado de *Cabra-cega* existem muitos elementos que influenciaram na realização fílmica exibida nas telas dos cinemas. No último tratamento do roteiro, havia cenas de ação que ocorreriam nas ruas de São Paulo na década de 70. Primeiramente, criar essa ambientação de época acarretaria um gasto enorme. Na sequência, as dificuldades para contratação de mão de obra especializada (como muitos dublês) e de equipamentos especiais (como uma câmera - car, armas e munição de festim em quantidade). Por isso, os problemas da equipe de efeitos especiais se mostravam intransponíveis. Aliás, como afirma Vivian Peri, produtora e roteirista:

Desse mal sofremos todos nós que vivemos a realidade do cinema brasileiro: adequar sonhos ao orçamento, traduzir a riqueza de uma história em cenas possíveis de serem realizadas sem perder o rumo, sem perder a garra, sem deixar que a vontade de realizar seja derrotada pelos obstáculos que aparecem a cada passo da produção de uma obra cinematográfica (ASSIS, 2005, p. 23 e 24)

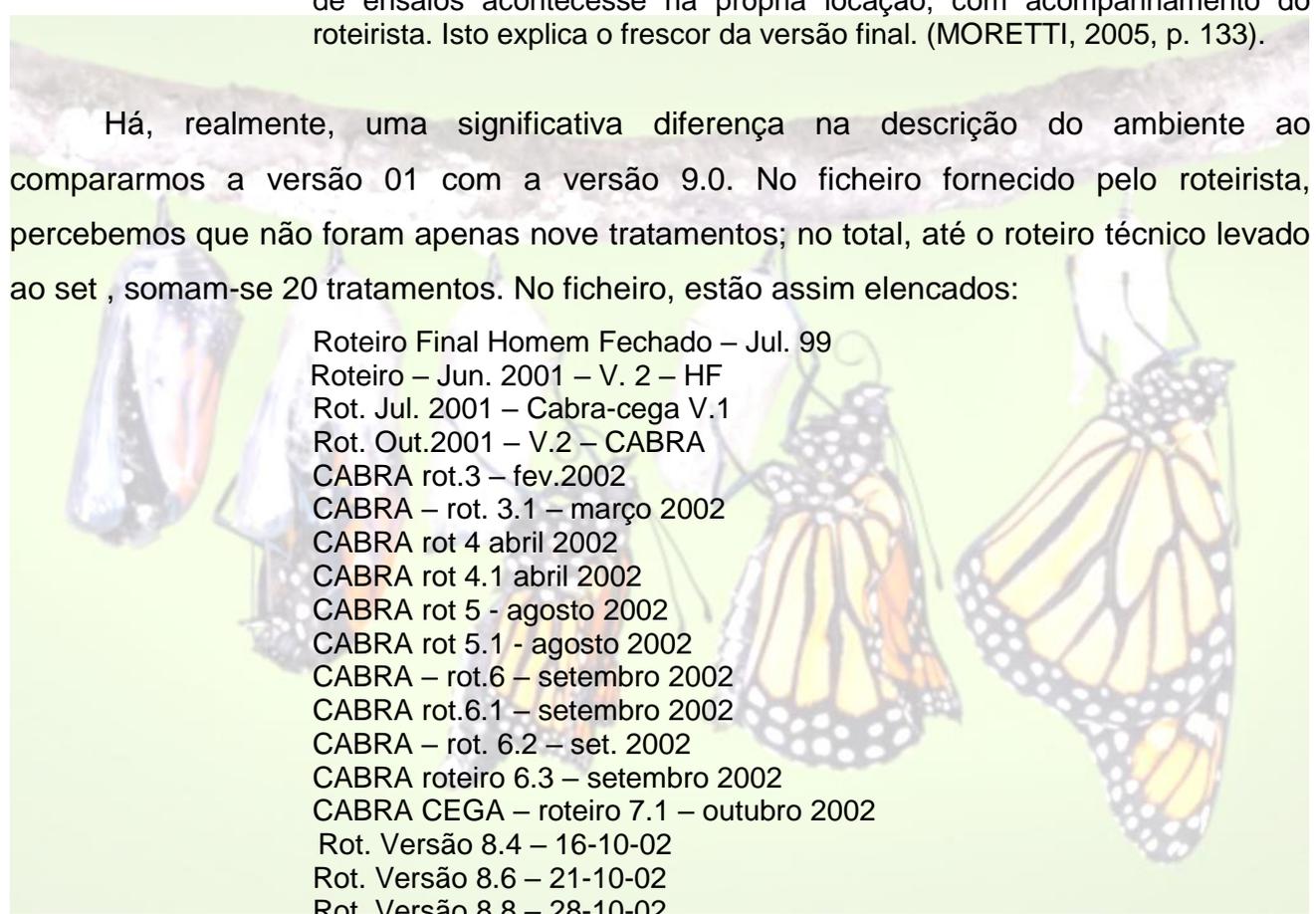
Muitas vezes, não é somente o valor que influencia no corte de algumas cenas, mas a interpretação do diretor ou dos demais componentes da equipe que se encontram por trás da criação cinematográfica. Como o próprio roteirista aponta, a distância entre o roteiro e o filme é muito acentuada, pelo menos em *Cabra-cega*. Colaboraram para essa distância vários fatores, como aspectos técnicos, dramáticos, narrativos, financeiros, burocráticos, artísticos, de produção, de interpretação, de montagem, entre muitos outros.

Di Moretti, além de elaborar os vários tratamentos do roteiro, permaneceu presente no set de filmagens para adequá-los de acordo com as necessidades que se impunham a cada etapa. Ao abordar as cenas 39, 40 e 41 na publicação do roteiro, o diretor enfatiza que:

O roteiro é seguido fielmente nas três cenas. Interessante notar a presença de detalhes de locação neste último tratamento de Di Moretti.

Tal riqueza descritiva foi possível porque a versão 9.0 do roteiro ficou pronta depois da preparação do apartamento do personagem Pedro. O processo de criação sincronizado à produção permitiu que a última das seis semanas de ensaios acontecesse na própria locação, com acompanhamento do roteirista. Isto explica o frescor da versão final. (MORETTI, 2005, p. 133).

Há, realmente, uma significativa diferença na descrição do ambiente ao compararmos a versão 01 com a versão 9.0. No fichero fornecido pelo roteirista, percebemos que não foram apenas nove tratamentos; no total, até o roteiro técnico levado ao set, somam-se 20 tratamentos. No fichero, estão assim elencados:



Roteiro Final Homem Fechado – Jul. 99
 Roteiro – Jun. 2001 – V. 2 – HF
 Rot. Jul. 2001 – Cabra-cega V.1
 Rot. Out.2001 – V.2 – CABRA
 CABRA rot.3 – fev.2002
 CABRA – rot. 3.1 – março 2002
 CABRA rot 4 abril 2002
 CABRA rot 4.1 abril 2002
 CABRA rot 5 - agosto 2002
 CABRA rot 5.1 - agosto 2002
 CABRA – rot.6 – setembro 2002
 CABRA rot.6.1 – setembro 2002
 CABRA – rot. 6.2 – set. 2002
 CABRA roteiro 6.3 – setembro 2002
 CABRA CEGA – roteiro 7.1 – outubro 2002
 Rot. Versão 8.4 – 16-10-02
 Rot. Versão 8.6 – 21-10-02
 Rot. Versão 8.8 – 28-10-02
 CABRA roteiro – trat.8.8 revisitação Di

Houve uma constante atualização do roteiro na pré-produção em que foi estabelecido o “núcleo duro” formado pelo diretor de fotografia, diretor de Arte, roteirista, produtor executivo e diretor. Ocorria semanalmente uma alteração do roteiro, pois cada área contribuía para o seu aperfeiçoamento. Essa pré-produção durou três meses, período no qual foram feitos vários tratamentos no roteiro. As cinco primeiras levaram dois anos para serem elaboradas.

Portanto, a pré-produção concentrou boa parte do desenvolvimento criativo do projeto, na qual a presença do roteirista foi decisiva. Venturi conta que desde o seu trabalho anterior – *Latitude Zero* – Di Moretti participa da preparação do filme, inclusive dos ensaios com os atores. Esta sólida parceria na criação permitiu que o roteiro continuasse a ser aperfeiçoado até pouco antes das filmagens, como será possível se conferir à diante. (MORETTI, 2005, p. 32).

O roteiro de *Cabra-cega* se volta aos lampejos da *ekphrasis* greco-romana, quando a própria descrição do espaço era tida como prática de transição entre o verbo e a imagem, depreendendo-se daí dois tipos distintos de representações de espaços e visualizações de locações. É importante ressaltar que a narrativa optou pela ausência de didatismo. “A temática da ditadura é menos exposta, e mais inferida. A estratégia de *Cabra-Cega* é atrair o espectador para o universo do isolamento do aparelho. Quando se mergulha neste ambiente, e na história das pessoas, vai descortinando o tema de fundo.” Sendo assim, a locação (o aparelho) é um dos personagens protagonistas do filme. (MORETTI, 2005, p. 117, 144). A última versão do roteiro cinematográfico (ou literário) é a 7.1. A partir da versão 8.4, torna-se “roteiro técnico”, de acordo com a nomeação do próprio Moretti na capa de cada versão. Portanto, vale a pena transcrever a descrição do quarto em que Thiago permanece e destacar que Moretti enfatiza contiguidades sensíveis entre os espaços, os objetos e o sentimento de Thiago.

CENA 11 – INTERIOR - NOITE – QUARTO DE THIAGO

DETALHE da cama de Thiago amarrotada.

Thiago, de pé, apoiado no batente da porta, investiga o quarto. Ele coloca a mão junto ao peito em sinal de dor e com os olhos mede o espaço.

P.V.DE THIAGO: É um quarto simples com a janela fechada envolta por cortina. Uma cama de solteiro, guarda-roupa, cadeira, criado-mudo e sobre ele um abajur, um despertador e uma grande sacola de feira, que estava no interior do fusca.

(...)

Ele senta-se cansado na cama, abre sua sacola de feira e retira de lá seu pequeno arsenal bélico: uma metralhadora INA, um fuzil, uma pistola COLT 45, granadas, pentes de bala e algumas caixinhas de munição. Separa a pistola e enrola tudo em duas toalhas grandes, coloca na mala de viagem, cobre com uma fronha e fecha-a com o zíper. Coloca-a em baixo da cama. Suspende o corpo novamente e deixa cair-se exausto no colchão. Seu desconforto físico é evidente, ele não sabe o que fazer e nem como ficar. Abre o criado-mudo, trava a pistola e coloca-a lá. Consulta o relógio, seu novo tempo demora a passar.

DETALHE do pêndulo do relógio de parede que demora muito a se mover.

FADEIN/FADE OUT. Ele ajeita a dobra na coberta, deita-se e olha para o teto.

P.V de THIAGO: Seu olhar investiga o teto, passa pela luminária e se detém em uma pequena rachadura (1ª) que começa no centro e evolui para as paredes.

Toca o abajur. Liga-o. Desliga-o.

PLANO PICADO revela que depois da quinta vez ele desiste e fica na penumbra.

De repente, sua face é iluminada pelo acender de um cigarro. Cada tragada ilumina seu rosto sem expressão. RUÍDO de tiros e respiração ofegante. (MORETTI, 2005, pp. 70-71).

A partir desse excerto, percebemos que entender as relações entre tempo-espaço na literatura é também tentar compreender as formas de organização dos processos psicológicos em suas características contextual e situacional. Em seu primeiro contato com Pedro, Thiago elogia o seu apartamento. Pedro, então, afirma ter sido herança do seu pai: seu apartamento, seu lar. Para Thiago, não havia relação de afeto, tanto que o designavam de “aparelho”. O quarto descrito acima salienta tanto o espaço-tempo quanto o sentimento de Thiago. A cama amarrotada, a janela fechada e com cortina, o pêndulo que representa o tempo que demora a se mover. E o descontentamento de Thiago por estar naquela situação.

6.1.1 A *ekphrasis* e o espaço/tempo em *Cabra-cega*

O primeiro tratamento, cena 01, inicia com Rosa arrumando o aparelho em que Thiago ficaria instalado, paralela à cena, uma mulher em *off* conta uma história infantil. Rosa *fecha* as cortinas, *fecha* a porta do quarto, *tranca* a porta de saída. Inicia a cena 02 com a música de Ronnie Von “Tranquei a vida”. Esses elementos já indicam o espaço-tempo em que ocorrerá a narrativa: o apartamento, ou aparelho, como é chamado pelos militantes da luta armada na qual Thiago teria de ficar trancado, encerrado, isolado do mundo

Já no roteiro técnico – versão final, a história começa com uma perseguição da polícia aos revolucionários pelas ruas de São Paulo no início dos anos 70. Seriam cenas

de ação que exigem grande preparação, como apontamos anteriormente. De acordo com o diretor Toni Venturi, esse tipo de sequência é raridade no audiovisual brasileiro. A demanda técnica implicada expõe um variado leque de carências que as nossas produções sempre enfrentaram – da falta de equipamentos a pessoal especializado, tudo agravado pela intrínseca ausência de tradição e experiência no ramo. Na película que chegou às salas de cinema, só restaram cenas de ação nos *flashbacks*, construídos principalmente na pós-produção. Logo no início do roteiro, na versão 03, permanecendo até o roteiro técnico, Di Moretti criou a seguinte cena:

CENA 06 – INTERIOR - MANHÃ – SALA DO APTO. DA R. PRESIDENTE PRUDENTE Dia: ATEMPORAL - Hora: 08:00hs – Luz Mágica

DETALHE de um pardal pousado no lustre da sala do apartamento.

O pássaro voa por entre os objetos e os móveis da sala. O alçar de voo da ave permite a entrada dos CRÉDITOS PRINCIPAIS.

A pequena ave se vê acuada e com ânsia de liberdade começa a se jogar contra os vidros da janela tentando sair deste seu cárcere involuntário.

Entra TÍTULO:

CABRA-CEGA (MORETTI, 2005, p. 52).

Essa cena foi criada pelo roteirista para servir como um contraponto simbólico à história de Thiago, um homem que vai viver confinado. Tinha a função de prenúncio poético e seria a imagem que ficaria ao fundo dos créditos. A cena foi filmada, mas foi eliminada na montagem.



Figura 53. 1ª rachadura indicadora do tempo em *Cabra-cega*

Segundo Venturi, um dos motivos para a subtração foi que, ao ver o filme montado, o sentimento simbolizado pelo pardal tentando voar para fora do apartamento estava presente em todo o filme. A alegoria do cárcere ficaria excessiva. Afinal, é latente no início da narrativa a agonia do protagonista em manter-se preso, longe da luta por seus ideais, distante de seus companheiros. Eis que se apresenta o cárcere privado de Thiago.

E em relação ao tempo, em um cárcere fechado, o que mais demora a passar é o tempo. É criada a partir da versão 02 uma rachadura no teto do quarto em que Thiago dorme para alegorizar sua passagem. Essa rachadura, bem como a sua respectiva evolução, permanece até a realização fílmica. Segundo o diretor, o destaque é dado porque esse elemento será usado, no decorrer da história, como medida de tempo atrelada ao desenvolvimento dramático do protagonista confinado e à lógica interna do filme. Trata-se de uma metáfora imagética responsável por sugerir o recrudescimento do ambiente em torno do personagem.

Todas as cenas do roteiro foram datadas com dia e horário de acordo com uma cronologia interna, estabelecida pelo “núcleo duro”. Este artifício tem por objetivo dar subsídio de passagem de tempo, dentro da história, aos atores, direção de Arte, continuidade, figurino e outras partes do time de profissionais. A marcação, portanto, foi feita para orientação da equipe, e não aparece no filme. A ausência de informação temporal ao espectador é um recurso usado pela direção para dar maior amplitude à trama e dramaticidade ao confinamento do personagem principal. (MORETTI, 2005, pp. 33-34).

Juntamente com o aparecimento dessa primeira rachadura, Thiago apaga e acende o abajur e, ao mesmo tempo, ouve-se o tedioso “tic-tac” do relógio, ruído que prossegue presente, insistente no decorrer da narrativa. O tempo na narrativa começou de modo linear, mas, na cena 12, justamente após o aparecimento da primeira rachadura no teto do quarto, ocorre o primeiro *flashback*. Para Deleuze (2007, p. 64):

A questão do *flashback* é esta: ele deve haurir sua própria necessidade de outra parte, exatamente como as imagens-lembrança devem receber de outra parte a marca interna do passado. É preciso que não seja possível contar a história no presente. É preciso, portanto, que alguma outra coisa justifique ou imponha o *flashback*, e marque ou autentique a imagem-lembrança.

E, nesse ponto, apresenta-se como necessária a inserção desse recurso na narrativa. No roteiro, Moretti dispõe em palavras os momentos da fuga de Dora e Thiago, enquanto, na tela, atesta-se o imperativo da utilização de outros aparatos para transpor tanto a intensidade quanto a emoção das cenas com câmeras e efeitos de cor e som para salientar a adrenalina do momento. Até esse momento, o espectador não sabia como Thiago havia ido parar ferido no atual aparelho. Como Deleuze afirma acima, não é possível contar a história no presente sem esse retorno ao passado.

Outro atributo trazido por Deleuze sobre o *flashback* emprestado de Borges, em “O jardim dos caminhos que se bifurcam”, é a bifurcação. No *flashback* não é o espaço, mas o tempo que se bifurca, segundo Deleuze. Porém, na verdade, há uma bifurcação espaço-temporal, afinal Thiago está na cama deitado, ouvindo o *tic-tac* do relógio, ligando e desligando o abajur, quando, de repente, abre-se uma bifurcação no tempo e Thiago se flagra em suas imagens-lembrança de luta com o poder repressivo e punitivo da ditadura que ressurgem com o barulho dos seus passos misturados aos passos de Dora e com os tiros a ecoar na mente como um trauma do passado.

De volta ao aparelho no presente, a angústia daquele espaço confinado vai-se revelando no decorrer da narrativa. Thiago marca, com passadas, cada cômodo. Cada janela possui cortinas pesadas. Seja no roteiro, seja no filme, roteirista e diretor se empenham em demonstrar o deslocamento daquele militante acostumado nas ruas, na luta, no seu desarranjo e inadequação dele com aquele espaço confinado. O personagem é orientado a, de maneira alguma, entrar em contato com o mundo exterior. Passa o tempo. Novamente, aparece a rachadura – mais longa e ramificada:



Figura 54. Fotograma da 2ª rachadura que aparece em *Cabra-cega*

CENA 31 – INTERIOR – TARDE – QUARTO DE THIAGO

Dia 7 – Hora: 16:00hs
(Thiago não fuma)

Thiago está deitado em sua cama. O quarto iluminado apenas pela luz do abajur.

Olhos bem abertos, ele começa a ouvir outros SONS que vão se mesclando aos do relógio, RUÍDOS do mundo externo como cachorros, gatos e pássaros cantando.

Ele coloca as mãos sobre os ouvidos e olha fixamente para o teto. (MORETTI, 2005, pp. 110-111).

Nessa cena, devido à angústia de Thiago, a direção percebeu, na montagem, que seria bastante apropriado inserir o último *flashback* do filme. A lembrança foi antecipada para essa cena.

A mudança teve ainda outra função. Neste ponto, aos 30 minutos de filme, se encerra o primeiro ciclo de Thiago, em que ele está em conflito interno, retraído. A partir de então, o militante passará por um crescimento, se expondo ao mundo e às pessoas, como à Dona Nenê e à Rosa. Fecha-se a apresentação do contexto dramático, histórico e dos personagens do filme. (MORETTI, 2005, p. 111).



Figura 55. Fotograma do filme Cabra-cega: “(...) em passadas largas, mede o quarto longitudinalmente...”



Figura 56. Fotograma de Cabra-cega: o tempo e o mundo



Figura 57. Fotograma de Cabra-cega: o homem e o mundo

Há, na obra, uma grande preocupação em mesclar e revestir de ênfase a questão do espaço e do tempo. No fotograma 03, a câmera nos mostra uma panorâmica do quarto de Thiago. O recinto se encontra bagunçado, pequeno, escuro, assim como Thiago se apresenta naquele claustro. A medição do espaço com as passadas mostra a pequenez asfixiante, angustiante em que se encontra. No fotograma 04, há três elementos que chamam a atenção: o relógio que não para de fazer ruído, o espelho e o globo terrestre. O relógio, tal qual a rachadura do teto, representa o tempo que se arrasta, mas que, aos poucos, progressivamente, vai passando.

O espelho constitui uma janela aberta para um mundo estranho, para um personagem alheio ao próprio personagem. Assim, acompanha o aparecimento do seu duplo todo distorcido. Não era mais aquele guerrilheiro sonhador que queria salvar o país; tornara-se um espectro de ativista, fugitivo, sem bandeira e fechado. Esse é o ponto culminante na caracterização de Thiago, obrigado a se manter circunscrito àquele aparelho. Poderíamos ler a cena conforme as colocações de Araújo (2010, p. 1), quando afirma que “[...] hoje o espelho reflete e fragmenta, projeta nem sempre o legível, destrói a dialética sujeito/objeto, despe as máscaras que se interpunham entre o espelho e a coisa representada”. E, por fim, o globo, o mundo, a liberdade, a luta, o externo, o fora daquele ambiente pesado, fechado. O fora de si e de todos os sentimentos que o incomodavam. O fora que naquele instante é representado pela campainha tocada por dona Nêne (Bri Fiocca), uma das ameaças à clausura necessária ao guerrilheiro.

Dessa forma, a clausura começa a ser desmontada a partir do momento que Thiago começa a se abrir para Rosa e dona Nenê. São as ações do personagem influenciando o ambiente. Há a revelação no jantar para Dona Nêne. Porém, a verdadeira sensação de liberdade vem quando Rosa o leva até a cobertura do prédio. Nesse momento, ocorre o clímax do filme. Thiago sai da escuridão, migra da clausura para a claridade, a liberdade e a música. A canção “Eu quero é botar meu bloco na rua”, de Sérgio Sampaio, fornece ao filme e ao próprio espectador uma emoção indescritível. Segundo Moretti, essa sensação acometeu e envolveu a própria equipe de filmagens, pois permaneceram dias apenas na clausura do aparelho. No roteiro, havia muitos diálogos na cena do terraço, que foram suprimidos em prol desse sentimento de liberdade. A um ponto na narrativa cinematográfica, esse sentimento se expressa muito melhor nas entrelinhas, gestos e ações do que nas palavras.



Figura 58. Fotograma de *Cabra-cega*: Thiago é conduzido com os olhos vendados ao terraço por Rosa

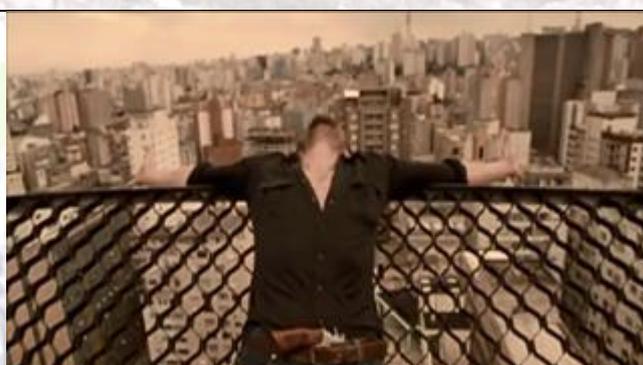


Figura 59. Fotograma de *Cabra-cega*: Thiago e o prazer pelo sentimento de liberdade

Thiago se livrava, definitivamente, de sua armadura emocional e deixava respirar a energia vital do homem libertado. A sinergia adquirida pelo time que participou desta filmagem permitiu um momento de grande intensidade dramática e liberdade artística. Devaneios libertários de Glauber Rocha pareciam impregnar a atmosfera do terraço. A música escolhida, *Eu quero é botar o meu bloco na rua*, de Sérgio Sampaio, foi uma sugestão do consultor informal do filme Carlos Eugênio Paz – ex-comandante da ALN, ouvido no documentário *No Olho do Furacão*. Ele contou ao diretor que vibrava com este hit da época em seu fusca quando seguia em missão da organização, naqueles tempos. Esta é uma canção que se conecta aos sentimentos da juventude rebelde dos anos de chumbo. (MORETTI, 2005, pp. 224-225).



Figura 60. Fotograma da 3ª rachadura no teto do quarto de Thiago



Figura 61. Fotograma da poeira de gesso da rachadura no rosto de Thiago

Thiago larga seu corpo na cama. De repente, uma nuvem de poeira de cal começa a cair sobre sua cabeça.

Ele está com a cabeça enterrada no travesseiro, olhos bem abertos e fixos no teto.

63ª – P.V. THIAGO: A rachadura (3ª) do teto parece ter aumentado muitas vezes. (MORETTI, p. 199).

Nessa cena, a rachadura já aumentou bastante. No roteiro, a indicação para a equipe fílmica é a de que se trata do 16º dia. Há, portanto, uma aceleração na deterioração do forro. Isso indica ao espectador um tempo cronológico muito maior do que o apresentado à equipe. Aqui poderíamos juntar esse aspecto do tempo com o que Deleuze (2007) teoriza a respeito da imagem-cristal, por ser bifacial, atual e virtual, em um tempo

simultaneamente atual e virtual. Há apenas uma imagem real: uma grande rachadura que representa o virtual, a morosidade do tempo, a sua passagem da primeira à terceira rachadura e o cal caindo sobre o rosto de Thiago, como se estivesse sendo subjugado, submetido, sem direito a escolhas, à espera passiva pelo transcurso arbitrário dos dias e noites.

Tais elementos, caracterizadores e constitutivos do personagem naquele ambiente, sustentam Thiago e abrangem todo o espaço. Ao eleger o aparelho e o respectivo confinamento como peça principal da trama, o sentimento de clausura e de morosidade não são vistos e sentidos apenas por Thiago, mas há um transbordamento estético no qual a ambientação é mais do que vista, produzida, (re)produzida e repetida, entre instantes, diante de silêncios e ruídos, entre sua sensação e decifração formal.

6.1.2 A *ekphrasis* e o personagem Thiago

Para a realização fílmica, faz-se necessário também a eleição do “ponto de vista” e do “ponto de foco” da narrativa. O roteirista Di Moretti fez recair o principal foco da atenção do seu narrador sobre o personagem Thiago e suas ações. Com isso, ele se tornou o personagem principal da narrativa de *Cabra-Cega*. A partir dessa eleição, o leitor/espectador convive com o “drama” do personagem principal e sua inexorável impotência diante dos fatos: de esperar e sobreviver, ou de fugir e colocar a sua vida e a de seus companheiros em risco.

Di Moretti divide o roteiro de *Cabra-Cega* em três atos ou ciclos. Em seu primeiro ato (primeiro terço do filme), o roteiro apresenta as peças do jogo e suas motivações: Pedro, o arquiteto simpatizante, que empresta seu apartamento para acolher o herói ferido. Rosa, a enfermeira militante, que cuida da saúde e da segurança de Thiago. Matheus, o experiente estrategista, que dirige a organização e que prepara a saída de Thiago. E o próprio Thiago, o líder guerrilheiro, que precisa ser “fechado” para ser preservado da onda de extermínio que se abate sobre os jovens ativistas da luta armada. Esse ciclo se encerra aos trinta minutos do filme, na Cena 31. “Thiago está em conflito interno, retraído. A partir de então, o militante passará por um crescimento, se expondo ao mundo e às pessoas, como à Dona Nenê e à Rosa. Fecha-se a apresentação do contexto dramático, histórico e dos personagens do filme”. (MORETTI, 2005, p. 111).

No segundo ato, conforme divisão do autor, o conflito se estabelece. O projeto original começa a sair do prumo, as regras vão sendo quebradas. Não só as regras de isolamento do militante ameaçado, como as regras do coração e da convivência. É quando o mundo exterior ameaça invadir aquele apartamento-aparelho inexpugnável. O telefone toca, a campainha range, a vizinha bisbilhoteira bate à porta.

Thiago atinge o seu segundo ciclo no filme. O militante vai se soltando, o mau humor deixa de ser endêmico e começa a reparar à sua volta, inclusive em Rosa. Não está mais focado nos seus fantasmas interiores e em suas lembranças. Passa a mirar a realidade, talvez às vezes de forma distorcida, o que fica bem claro na atuação de Leonardo Medeiros. (MORETTI, 2005, p. 118).

O terceiro e último ato revela o destino final desses jovens que optaram por reagir ao obscurantismo por meio da luta armada. Eles chegam a este último portal transformados, transfigurados. Thiago desconfia de tudo e de todos, inclusive de suas próprias certezas até então assumidas como absolutas.

Aqui vale um comentário sobre a construção da linha dramática do personagem principal. Thiago passa por três ciclos bem distintos. No primeiro, está mal consigo mesmo. No segundo, se volta para o exterior e inicia o processo de enternecimento. Porém também aí se vê impotente, espremido por um mundo que está fechando o cerco. No terceiro, que começa aqui, na cena 71, Thiago parte para a ação. Diante do iminente fracasso da luta da qual faz parte, ele passa a agir por conta própria. Por um lado, se arma para o inevitável enfrentamento com a polícia, na posição de franco atirador. De outro, abre o coração para Rosa. Trata-se do momento em que o filme ganha velocidade, com as músicas de época e a sucessão rápida de acontecimentos. Venturi afirma que descobriu, durante seu trabalho em *Cabra-Cega*, a importância da estrutura narrativa ter uma trajetória crescente, que culmina numa explosão, produto de uma evolução emocional. (MORETTI, 2005, p.213-214).

Aliás, essa configuração do roteiro cinematográfico em três atos já foi citada por Field (1995), após análise de vários roteiros para selecioná-los à produção cinematográfica, ou não. Para o autor, se o roteiro fosse uma pintura pendurada na parede, é assim que ele se pareceria:

<u>Início</u>	<u>meio</u>	<u>fim</u>
Ato I	Ato II	Ato III
<u>apresentação</u>	<u>confrontação</u>	<u>resolução</u>
págs. 1-30	págs. 30-90	págs. 90-120

Ponto de Virada I

Ponto de Virada II

Em *Cabra-cega* podemos perceber claramente desde o princípio que o filme se move a partir de um conflito. Conflito, de acordo com Comparato (2009, p. 57), designa a confrontação entre forças e personagens por meio da qual a ação se organiza e vai se desenvolvendo até o final. É o cerne, a essência do drama. Sem conflito, sem ação, não existe drama.

De um ponto de vista didático, o autor distingue três tipos de conflito de personagem: a personagem pode estar em conflito com uma **força humana**, com outro homem ou grupo de homens; com **forças não humanas**, a natureza ou outros obstáculos; e consigo mesma, com uma **força interna**.

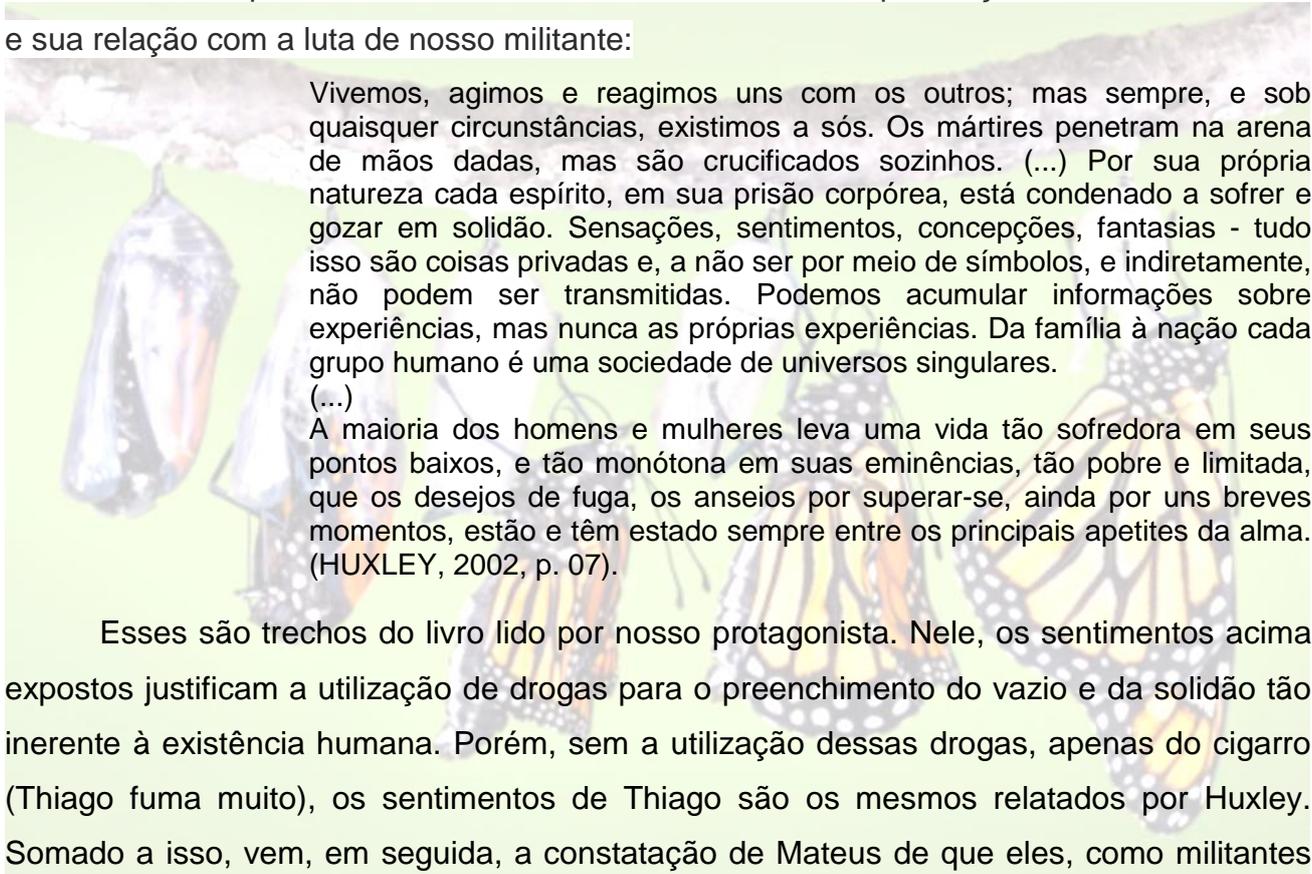
Comparato explica ainda que não se trata de compartimentos estanques. Por vezes aparecem misturas e combinações desses três conflitos. Em *Cabra-cega*, Thiago, o protagonista, está em conflito com o sistema. Ele é a representação histórica da luta armada contra o sistema ditatorial do poder. Há ações violentas e confrontos entre as partes em defesa dos ideais subjacentes. Nesse caso, percebemos a predominância do primeiro conflito elencado por Comparato. Porém, junto a esse conflito, há o conflito de Thiago com ele mesmo, com as ordens a serem seguidas do aparelho – com a necessidade de recuar *versus* a vontade de lutar. Esse conflito com sua força interna está presente em todo o roteiro, desde a primeira versão do roteiro literário até o roteiro técnico. Vejamos, abaixo, um excerto da Cena 22, Versão 3 do roteiro literário, que ilustra esses conflitos internos: primeiramente do protagonista consigo mesmo, depois deixando-se transparecer no diálogo com Mateus (grifos nossos):

CENA 22 – INTERIOR - ENTARDECER - SALA

Thiago, sentado no sofá, folheia o livro de Capote. **Ele não consegue concentrar-se na leitura, não se desliga do ambiente**, vez ou outra, olha em torno. Os RUÍDOS da rua, latidos, freadas, vendedores de biju, cantos de pássaros chamam sua atenção. **Ele está tenso com tanta ociosidade** e olha para as sombras das árvores que se projetam na cortina da janela da frente e parecem dançarem graciosamente. (MORETTI, 2005, p. 91-92).

Tudo naquela situação inquieta Thiago. A quietude, a solidão, o trancamento, aquele espaço, o ócio, os ruídos. A redenção só ocorre no final no qual ele e seus dois companheiros entram não na escuridão da morte, mas no clarão da luz da luta armada por seus ideais, por seu país, pela liberdade.

Nesse ínterim, Thiago se sente em completo torpor diante da realidade. Na publicação do roteiro, na Cena 27, Mateus entra na sala da casa de Pedro e flagra Thiago dormindo, o livro aberto, com *As portas da percepção*, de Adouls Huxley. Thiago acorda e Mateus sugere que ele pare de viajar e que leia algo mais produtivo. Como o próprio Di Moretti afirma, nenhum elemento é disposto no filme ao acaso. Aldous Huxley, em sua obra *As portas da percepção*, relata a sua experiência sob a influência de uma droga muito comum nas décadas de 1940 e 1960, a mescalina. Huxley, conhecidamente um entusiasta de experiências místicas, busca na mescalina uma forma de entrar em contato com esse universo. Nesse ponto, torna-se interessante analisarmos a presença dessa obra no filme e sua relação com a luta de nosso militante:



Vivemos, agimos e reagimos uns com os outros; mas sempre, e sob quaisquer circunstâncias, existimos a sós. Os mártires penetram na arena de mãos dadas, mas são crucificados sozinhos. (...) Por sua própria natureza cada espírito, em sua prisão corpórea, está condenado a sofrer e gozar em solidão. Sensações, sentimentos, concepções, fantasias - tudo isso são coisas privadas e, a não ser por meio de símbolos, e indiretamente, não podem ser transmitidas. Podemos acumular informações sobre experiências, mas nunca as próprias experiências. Da família à nação cada grupo humano é uma sociedade de universos singulares.

(...)

A maioria dos homens e mulheres leva uma vida tão sofredora em seus pontos baixos, e tão monótona em suas eminências, tão pobre e limitada, que os desejos de fuga, os anseios por superar-se, ainda por uns breves momentos, estão e têm estado sempre entre os principais apetites da alma. (HUXLEY, 2002, p. 07).

Esses são trechos do livro lido por nosso protagonista. Nele, os sentimentos acima expostos justificam a utilização de drogas para o preenchimento do vazio e da solidão tão inerente à existência humana. Porém, sem a utilização dessas drogas, apenas do cigarro (Thiago fuma muito), os sentimentos de Thiago são os mesmos relatados por Huxley. Somado a isso, vem, em seguida, a constatação de Mateus de que eles, como militantes de esquerda, não tinham conseguido nem ganhar o povo para a causa que defendiam. Apesar de Thiago defender que tem um compromisso com os que morreram pela causa, Mateus se contrapõe, afirmando que a luta não é uma questão pessoal. Thiago precisa preocupar-se com o coletivo. Na sequência desse diálogo entre Mateus e Thiago da Cena 27 e nos reportando às referências intermediáticas citadas por Irina Rajewsky (2012, p. 28), que abordam o aparecimento na literatura, em nosso caso, no roteiro literário, tanto o caráter “como se” das referências intermediáticas quanto uma qualidade específica, são capazes de formar a ilusão de outra mídia, o filme.

Usando os meios específicos das mídias à sua disposição, o autor de um texto não pode, por exemplo, “verdadeiramente” fazer um zoom, editar, dissolver imagens, ou fazer uso de técnicas e regras reais do sistema cinematográfico; ele necessariamente permanece dentro de sua própria mídia verbal, isto é, textual. Nessa impossibilidade de ir além de uma única mídia, uma diferença midiática se revela – uma “fenda intermediática” – que um texto intencionalmente esconde ou exhibe, mas que, de qualquer forma, pode ser transposta somente no modo figurativo do “como se”. (RAJEWSKY, 2012, p. 28).

Esse é o trabalho de toda a equipe no set de filmagem – a transposição das mídias. Da mídia – roteiro literário – para a mídia filme. Porém, como já abordamos, a possibilidade de transformação de uma narrativa ou roteiro literário para o cinema comporta diferentes interpretações, apropriações e redefinições de sentido. O escritor e o cineasta possuem sensibilidades e propósitos diferentes.

Ainda que pautados nas obras literárias, os diretores imprimem, na película, suas crenças, seus objetivos e sua estilística. Assim, eles buscam ou aproximar, ou traduzir, ou equivaler, ou dialogar, ou corresponder, ou adaptar o texto literário ao cinematográfico, observando as possibilidades de imbricamento de um meio com o outro, tendo em vista aquilo que desejam expressar (CURADO, 2007, p. 2-3).

Após essas observações sobre transposições intermediáticas, vamos observar como foi transposto um trecho do roteiro cinematográfico para as telas de *Cabra-Cega*:

(...) Thiago vai para o outro lado da sala.
Tem um montão de coisa pra fazer lá fora. Arranjo trabalho, faço fachada...
Me mudo pro Rio... Lá sou desconhecido, vou ter mais segurança. Posso me juntar com o Lucas e montar um novo grupo de ação...
MATEUS (tom mais alto)
Thiago! (Pausa) Não tem mais o pessoal do Rio.
Thiago congela. Parece ter recebido um soco na boca do estômago.
(MORETTI, 2005, p. 102 – grifo nosso).



Figura 62. Fotograma de Thiago conversando com Mateus do outro lado da sala



Figura 63. Fotograma da expressão “Thiago congela”



Figura 64. Fotograma da reação do “soco na boca do estômago”

Nesse trecho, percebemos como transcorre a diferença midiática do “como se” na escrita para a imagem na tela. Ao invés de **Parece ter recebido um soco na boca do estômago**, pode-se ler **Como se tivesse....** O roteiro literário utiliza o seu instrumento de comunicação, isto é, a linguagem para descrever narrativamente a sensação que Thiago deve desenvolver através de imagem diante da notícia enunciada por Mateus. Para transpor essa reação de “soco no estômago” e “congelamento” há mais instrumentos utilizados pelo cinema. Além da reação corporal de Thiago, como podemos observar nos fotogramas acima, há o ponto de vista apresentado pela câmera.

No fotograma 01, Thiago se apresenta sob o olhar subjetivo de Mateus. Nele, podemos observar os detalhes do apartamento de Pedro.: quadro, grandes janelas com cortinas, almofadas, discos e um violão. Um apartamento descolado de um homem jovem e solteiro. Os pés de Thiago estão cortados, o que, de acordo com Jullier e Marie (2009, p. 24), pode indicar maiores aspirações do que a realidade proporciona, e isso se confirma quando ele quer ir para o Rio continuar seus projetos audaciosos e revolucionários. A mudança brusca se dá no momento em que Mateus fala em tom alto para Thiago que não há mais pessoal do Rio. Há, nesse momento, o *zoom in*, o qual não é um movimento, mas uma variação da distância focal. Ao se aproximar de Thiago, a câmera capta o seu sentimento diante da revelação de Mateus. Suas expressões associadas à variação focal da câmera procuram externar, desse modo, o “soco no estômago” descrito no roteiro.

Na sequência, Thiago bate à máquina de escrever debaixo dos cobertores no quarto para abafar o som. Essa cena foi inspirada no depoimento de Robêni Costa, ex-guerrilheira da ALN, responsável pela gráfica que imprimia o jornal da organização. Ela e o seu companheiro utilizavam, sem sucesso, cobertores visando a reduzir o ruído das máquinas. Com essa cena, procurou-se “retratar o nível de apreensão em que viviam os guerrilheiros muitas vezes dissociados do limite entre a realidade e a fantasia”. (MORETTI, 2005, p. 164).



Figura 65. Fotograma da cabana no quarto de Thiago

Vale registrar que o roteiro desenvolvido por Di Moretti e Venturi, com a assessoria de Alípio Freire (jornalista e ex-militante da Ala Vermelha) se baseou numa pesquisa na qual foram entrevistados 11 ex-guerrilheiros da época retratada no filme. Esse trabalho teve como resultado a realização do documentário *No Olho do Furacão*, finalizado em 2003.

O roteiro do filme parte, portanto, de histórias reais, o que dá legitimidade aos ingredientes usados na proposta de se apresentar um olhar de dentro do aparelho. A imagem de Thiago batendo à máquina no próprio quarto contém, admite-se, algo de exagero. No entanto, ela pode ser interpretada como uma alegoria à perturbação em que mergulhava o personagem. (MORETTI, 2005, p. 163).

No fotograma acima, percebemos, de modo exacerbado, a bagunça do quarto de Thiago. Essa desordem ilustra o mesmo rol de sentimentos contraditórios que atravessam o interior do protagonista. Escrever simboliza a fuga daquele espaço, um modo de externar seus sentimentos perturbadores de revolução e luta. Detalhe do personagem fumando dentro da cabana. O cigarro é seu companheiro constante naquele isolamento. Antes desse momento, Thiago havia *zapeado* no prédio vizinho, espionando a intimidade vivida pelos moradores. São os atos de quem anseia pela liberdade que conferem a sensação de poder sair daquele claustro em que se encontra.

No roteiro, procurou-se delinear um Thiago guerreiro, porém inconformado com a situação a que se encontra: prisioneiro, sem lutas, sozinho. Tal situação, por vezes, mexe com a personalidade de um guerrilheiro. Em decorrência disso, na Cena 30, o roteirista coloca umas falas agressivas do protagonista dirigidas à Rosa, mas que foram suprimidas na edição. A retirada foi feita em consideração à má-impressão que causou a um grupo de ex-guerrilheiros que assistiu ao filme em uma das sessões-teste promovidas pela

produção, antes da finalização da película. Essa atitude demonstra a grande preocupação de conservar, ao máximo, a fidelidade tanto em relação às personagens quanto a seus sentimentos. Segundo os espectadores seletos, naquele contexto não seria verossímil uma grosseria desse tipo, ainda mais cometida por um comandante de “grupo de fogo”.

Há ainda uma sequência de fatores que ocorrem e desencadeiam mais solidão e desilusão em Thiago. Roteirista e diretor tiveram o cuidado de inserir vários elementos que caracterizam a ditadura militar. Perdas, mortes, resgates de combatentes – tudo concorre para que seja feita a ambientação da época.



Figura 66. Fotograma retratando a solidão de Thiago na imensidão da sala

CENA 61 – INTERIOR – MANHÃ – SALA DE ESTAR Dia: 14 – Hora: 07:00hs

P.V de Thiago: A sala está vazia. Thiago está novamente sozinho no apartamento.

PLANO PICADO o revela pequeno na imensidão da sala de estar. (MORETTI, 2005, p. 196).



Figura 67. Fotograma da reação de Thiago à morte de Dona Nêne

“Thiago descola o olho da porta e fica bastante abalado e confuso”. (MORETTI, 2005, p. 185).



Figura 68. Fotograma com a expressão de Thiago à notícia da morte de Lamarca

“Thiago recosta-se na poltrona atônito. Introspectivo e perplexo com a notícia, ele explode para dentro.” (MORETTI, 2005, p. 197).

Esses fatos foram abalando ainda mais o líder revolucionário. Segundo Thiago, a morte estava rondando. Rosa até tenta alegrar os dias de Thiago. Para isso, transcreve no quadro negro um poema de Ho-Chi-Minh³⁵ que fala sobre liberdade além das paredes. Dona Nêne, sua mais nova amiga, morrerá de solidão. O ex-capitão Carlos Lamarca fora morto na Bahia, intitulado na mídia como terrorista, líder da VPR – Vanguarda Popular Revolucionária. “Aos 34 anos, Lamarca transformou-se no inimigo número um do regime militar, praticando assaltos, sequestros e assassinatos”. (MORETTI, 2005, p. 197). Após

³⁵ Ho-Chi-Minh (aquele que ilumina) combateu pela independência do Vietnã. Envolveu-se em movimentos socialistas na França e ajudou a fundar o Partido Comunista Francês. Em 1923 foi para Moscou onde aprendeu táticas de guerrilha e entrou para o Comintern, braço internacional do Partido Comunista da União Soviética. Dois anos depois foi enviado para a China, onde foi preso por atividade subversiva e escreveu “Os diários da prisão”.

Mia Couto cita uma fala de Ho-Chi-Minh que se converteu em um lema em sua conduta e que poderia servir de exemplo a Thiago: Quando Ho-Chi-Minh saiu da prisão e lhe perguntaram como conseguiu escrever versos tão cheios de ternura numa prisão tão desumana, ele respondeu: “Eu desvalorizei as paredes”.

esses acontecimentos, o roteirista descreve Thiago como *melancólico, quase catatônico e com o olhar perdido, largado e depressivo*.

6.1.3 Elementos que retratam a época

Com o intuito de ser o mais fiel possível à época retratada, criou-se uma cena de tortura nos porões da ditadura militar. No roteiro, o Major Guimarães fala muito com Dora e, nas cenas da tela, o diretor optou pelo silêncio, conservando as ações descritas. Dessa forma, a direção encontrou um modo de enfatizar a emoção da situação em uma esfera de representação na qual não há espaço para racionalizações. São sequências fortes de extrema violência, que aparecem retratadas nos excertos abaixo:

Dora, encapuzada e nua, está amarrada na cadeira de dragão. Seu corpo tem vários hematomas, seus seios trazem marcas de queimaduras de cigarro. O joelho, ferido à bala, está amarrado com um pedaço de pano, sujo de sangue. SILÊNCIO. Das sombras do fundo do porão, surge a figura do Major Guimarães.

(...) De súbito, Major Guimarães retira o capuz dela. Dora, assustada, engole sua própria saliva que tem gosto de sangue e não abre a boca.

(...) Dora permanece muda. O Major pega um caco de espelho no chão e mostra o reflexo do olho inchado de Dora.

(...) GUIMARÃES 2 joga um balde de água fria no corpo de Dora. A água serve para potencializar os efeitos do choque. O Major Guimarães, irritado, aumenta o tom de voz e perde a compostura.

(...) Diante do silêncio dela, o Major faz um sinal de cabeça para Guimarães 1 e mergulha novamente nas sombras do porão. Ele fala orgulhoso e soberbo

MAJOR GUIMARÃES (off)

Guerra é guerra. E se não quiser ajudar, vai parir eletricidade...

GUIMARÃES 1 se aproxima com o fio de eletrochoque nas mãos, com o intuito de enfiá-lo no meio das pernas de Dora. O corpo do militar cobre a visão da cena. Ela grita de dor. (MORETTI, 2005, pp.165-167).

De acordo com os realizadores do filme, cenas de tortura são das mais delicadas de se realizar no cinema. Há um desafio na quebra do código ficcional para a veracidade à *mise-en-scène*. É preciso buscar a verossimilhança na medida certa. A cena foi necessária para mostrar a profundidade do terror empreendido pela repressão de Estado. A frase “vai parir eletricidade” veio do relato de Dulce Maia, uma das ex-guerrilheiras que relataram suas histórias em “No Olho do Furacão”. Dulce foi a primeira mulher a ser torturada pela ditadura militar brasileira.

Não apenas o aparelho e o porão, mas também as ruas. Ao trafegar nas ruas de ônibus, Rosa é surpreendida por uma revista da polícia militar aos passageiros. Procurando conter o nervosismo, descobre o verdadeiro nome de Thiago em um cartaz “Roberto Alves de Oliveira”, sob a advertência por parte do policial de ser um assassino perigoso. Ao seu lado, a foto de Mateus. Ela chega muito apreensiva no cinema para se encontrar com Mateus. Enquanto conversam dentro da sala de exibição, na tela passa um filme de Mazzaropi.

Outra observação sobre esta sequência diz respeito ao contraste entre a ação transcorrida em *Cabra-Cega* e a do filme de Mazzaropi. *Betão Ronca-Ferro* é um exemplo de cinema popular dos anos 60 e 70 que não existe mais no Brasil. O primeiro intuito de sua utilização foi prestar uma homenagem ao seu criador. O segundo foi fazer um contraponto metalinguístico e simbólico importante. Na tela estava passando um filme popular, que divertia boa parte da população alheia ao processo revolucionário. Por sua vez a guerrilha, encarnada por Mateus e Rosa, procurava a libertação nacional das massas sem, no entanto, conseguir atrair a participação da mesma. A cena expõe esta grande contradição da luta armada no Brasil. Outro detalhe é que o trecho escolhido do filme de Mazzaropi também contém uma razão emblemática. Nele, o cômico sente um mau cheiro no ar e desconfia que o odor venha do sapato do “doutor” ao seu lado, o que permite inferir ligações com a trama de *Cabra-Cega*. Para Venturi, “o país fedia”. (MORETTI, 2005, p. 211)

Nesse momento do roteiro, percebemos o fechamento maior aos militantes revolucionários. Rosa se sente insegura, porém, Thiago, a partir da cena 71, percebendo o cerco se fechar, resolve partir para a ação, para a luta e, com a ajuda de Rosa, sai também do claustro do aparelho, e o encarceramento e a prisão dão lugar à luz, à liberdade. O filme toma outro viés. Nesse ponto, há um encadeamento de cada um dos três personagens.

Cabra-Cega contém três personagens com curva dramática própria, distintas entre si. Rosa tem seu percurso de transformação detonado nesta cena. Até então uma militante de base, limitada ao cumprimento diligente de suas tarefas – oriunda de um nível social e cultural mais baixo que Thiago e Pedro, uma peça da engrenagem (as organizações) -, ela passa a ter uma atitude ativa e de liderança. Trata-se do desabrochar de Rosa. O arquiteto Pedro e o guerrilheiro Thiago, ambos provenientes da classe média remediada, percorrem trajetórias radicalmente diferentes. Pedro procura conciliar militância e vida normal. Os acontecimentos o levarão a romper com um desses dois lados, como será abordado em detalhes, posteriormente. Já Thiago passa por três ciclos que o levarão da couraça ao enternecimento, como já foi dito. São três vértices de um triângulo que convergem para um encontro no ponto final da obra. (MORETTI, 2005, p. 219-220).

É árida a questão abordada por *Cabra-Cega*: vários ângulos a serem considerados em um pretenso juízo de valor das atitudes tomadas pelos guerrilheiros. O filme se absteve de montar uma tese monolítica e fechada a respeito. Não é sua intenção apresentá-los derrotados ou heroicos, mas oferecer uma visão tridimensional de personagens complexos e humanos. (MORETTI, 2005, p. 225-226).

Ao chegarmos ao pretenso fim da análise de *Cabra-cega*, reportamo-nos a Rajewsky (2012, p. 65) e às fronteiras discerníveis entre as mídias e a tendência crescente à dissolução dos limites que contemplam as formas artísticas, mais especificamente o roteiro, a arte da palavra imagética e o filme com sua multimídia. Em nossas análises, percebemos que as combinações entre as duas mídias expõem sua construtividade individual, a qual distingue uma mídia da outra. Segundo a autora, o receptor acessa uma série de conhecimentos que vai permitir identificar uma manifestação midiática da outra. Afinal, o roteiro não é o filme e vice-versa, mas, neste caso, um prescinde do outro.

Outra observação importante na publicação do roteiro é que houve uma depuração, principalmente na última cena, além de outras também, eliminando, assim, os diálogos do roteiro. “No roteiro, há frases explicativas do sentimento dos personagens. Este é um grande exemplo em que ‘o menos vale mais’ no cinema. Quanto menos se diz, mais se comunica.” (MORETTI, 2005, p. 268). Como observamos no parágrafo anterior, são duas mídias distintas com peculiaridades distintas. Ao se valer da arte da palavra, como o roteiro utiliza, há necessidade de expressar emoções e sentimentos através dela para que o espectador consiga “ver”, desse modo, o que se passa com o personagem. No cinema, o ator e a atriz expressam-se através dos olhares, das expressões e dos gestos, além das palavras. Então, o fato de dizer que “o menos é mais” no cinema diz respeito à complementação com outros elementos disponíveis à sétima arte, inclusive música e ruídos.

Por fim, a frase final, que está no roteiro e é dita por Thiago –“Nossas revoluções são bem maiores do que todas as outras; nossos erros e conquistas também” – foi retirada de uma entrevista de Carlos Drummond de Andrade, concedida ao jornal Pasquim em 1971, ano em que se passa o filme. A frase de Thiago foi substituída por outra que aparece na tela após o clarão que os três personagens penetram, encerrando o filme: “Aos muitos brasileiros, cabras-cegas, que tentaram atravessar a escuridão para tomar os céus de assalto”, elaborada pelo roteirista e pelo cineasta para obter um tom poético em uma obra

cujo desfecho permanecera em aberto. Rosa e Pedro igualaram-se a Thiago e partiram à luz da luta armada.

E, nesse ponto, como um oroboro que engole a própria cauda, retornamos ao princípio de tudo, o título. Para ilustrá-lo, utilizaremos alguns fotogramas presentes no filme, e outros, apenas no roteiro. Afinal, em algum ponto de nossas vidas, somos todos cabras-cegas...



Figura 69. Fotograma de Thiago sendo guiado por Rosa no terraço



Figura 70. Fotograma de Rosa entregando-se a Thiago

Figura 71. Capa do livro do roteiro



Figura 72. A equipe do filme



Figura 73. Capa do DVD

O nome do filme: *Cabra-cega* nos remete a uma discussão acerca dos olhares lançados sobre o período da ditadura militar e a luta desses revolucionários. *Cabra-cega*, de acordo com o Dicionário do Folclore Brasileiro, é uma brincadeira na qual um dos participantes, de olhos vendados, procura adivinhar e agarrar os outros. Aquele que for

agarrado será a próxima cabra-cega³⁶. Nesse jogo, não há um número certo de jogadores e o material necessário é apenas uma venda para tapar os olhos da pessoa que faz a cabra-cega da vez. Ao dedicar a película aos brasileiros “cabras-cegas” na frase final do filme, se pensarmos na referência à brincadeira infantil, estaria ele assinalando que o propósito daqueles guerrilheiros não passou de um jogo que não deu certo. Que o projeto revolucionário não alcançou êxito é fato, contudo, relacioná-lo a uma brincadeira de criança seria desconsiderar todo um ideário de uma época. Essa hipótese é confirmada nas próprias palavras de Toni Venturi em entrevista ao site Omelete:

E o próprio título do filme já é uma crítica, uma tomada de posição.

Eu não faço uma crítica cínica, nem cética, mas uma crítica sutil, porque essa geração teve um desprendimento de luta por um Brasil melhor. Não eram ingênuos, tanto que sentiram na carne. Respeito os jovens que batalharam por isso, mas hoje a gente já pode olhar com um pouco mais de perspectiva, já dá pra ver a opção da luta armada como a cagada estratégica que realmente foi.³⁷ (VENTURI, grifo do autor, 2005).

No fotograma nº 01, Thiago havia sido cativado por Rosa e, em prol da confiança adquirida por ela, deixa-se conduzir pelo desconhecido. Diferente da luta armada que o obrigara a se trancar no aparelho, Rosa leva o protagonista a experimentar a liberdade com a cidade a seus pés, o mesmo ocorrendo na capa do DVD. No segundo fotograma, é Rosa quem está vendada ao se entregar totalmente àquele amor louco e sem futuro. A capa do roteiro junta os dois vedados, cena que não houve nem no roteiro e nem no filme. A figura simboliza a entrega dos dois militantes tanto à luta armada quanto ao amor. Por fim, a figura nº 02 mostra toda a equipe de filmagem vedada representando o que falamos a respeito de sermos todos cabras-cegas diante desse grande mundo – principalmente eles, naquele instante em que estavam terminando a obra fílmica e não sabiam os resultados que iriam obter. Afinal, como já foi tão abordado, o cinema brasileiro e essa película já haviam sofrido muito até o seu produto final.

Os riscos corridos pelos jovens que se manifestavam contra o regime ditatorial eram muitos, mas eles dispunham de um entusiasmo genuíno pela política nacional e se recusavam a baixar a cabeça para aquilo que os agredia. Era uma juventude engajada, que ia à luta e ficava feliz em perseguir objetivos comuns. Porém, sua batalha não conquistou o apoio da sociedade. No sentido metafórico, os jovens que enfrentaram a

³⁶ Dicionário do Folclore Brasileiro - Câmara Cascudo. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S.A. sem data. Disponível em: <http://www.terrabrasileira.net/folclore/manifesto/jogos/j-cabra.html>. Acesso em 17 jul. 2018.

³⁷ Toni Venturi em entrevista ao site *Omelete*. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/omelete-entrevista-toni-venturi-o-diretor-de-icabra-cegai>. Acesso em 17 jul. 2018.

ditadura militar vendaram os olhos aos perigos de seus atos e, em decorrência disso, por meio dos abusos militares contra eles, tiveram juventude, sonhos, amores e a própria vida ceifados deste mundo.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Por entre as linhas incautas da leitura
Ideia insidiosa se insinua,
Como se surgisse um outro texto
Mais vivo, extremo, e verdadeiro.
Paulo Henriques Britto³⁸*

Ítalo Calvino (1990), em sua obra *Seis propostas para o próximo milênio*, alerta que, no cinema, a imagem que vemos na tela primeiramente passou por um texto escrito, sendo inicialmente “vista” mentalmente pelo diretor, em seguida reconstruída em sua corporeidade em um *set*, para, finalmente, ser fixada em fotogramas de um filme. Segundo o autor, todo filme é, pois, o resultado de uma sucessão de etapas, imateriais e materiais, nas quais as imagens e os sons tomam forma; nesse processo, o roteiro cinematográfico desempenha um papel tão importante quanto o das fases de realização efetiva das seqüências, de que a *câmera* permitirá o registro e a *moviola* a montagem. Esse roteiro é o processo artístico de criação que antecede o processo artístico fílmico. São imagens, sons e ruídos presentes na mente de um roteirista e/ou de um diretor, projetadas minuciosamente para o papel.

Com base nessa “projeção mental e artística”, este projeto foi idealizado. No mestrado, fizemos um estudo comparado entre literatura e cinema a partir do romance *Desmundo* (1996), de Ana Miranda e do filme homônimo de Alain Fresnot. Além do romance e do filme de *Desmundo* (2003), foi analisado também o roteiro do filme. A partir desses estudos, decidimos por investigar, no doutorado, os elementos constituintes do gênero textual e compará-lo com o gênero literário na intenção de elevar o seu status, a partir de escolhas de obras com características específicas que pudessem auxiliar na comprovação da defesa da hipótese de que o “roteiro cinematográfico” é um gênero literário.

Como pudemos expor no referencial teórico, não é de hoje que se discute o lugar ou o ‘entre-lugar’ do roteiro cinematográfico, cabendo demarcar ainda as controvérsias nas posições dos teóricos e dos autores a esse respeito. Nesse intuito, elencamos alguns elementos das obras de Di Moretti que justificassem a elevação do status do roteiro de uma simples planta baixa para um texto literário e, para isso, a seleção desse *corpus* não foi feita aleatoriamente. Em princípio, antes de dar vez e voz ao roteirista, Di Moretti, houve

³⁸ BRITTO, Paulo Henriques. *Trovar Claro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

a necessidade de uma gama diversificada de roteiros publicados e de outras vozes que fossem pró ou contra o que defendíamos no sentido de que a nossa tese se fundamentasse. Afinal, são pesquisadores, escritores e roteiristas que dispõem de visões diversificadas, e cada um possui sua própria ideia sobre o que é literatura e roteiro cinematográfico e se determinado roteiro publicado, ou não, conta com uma especificidade ímpar.

Para esta tese, empreendemos um recorte necessário no *corpus*: optamos por dois roteiros de cinema escritos por Di Moretti: o primeiro deles foi *Cabra-Cega*, já levado às telas do cinema e publicado com os respectivos cortes e acréscimos comentados tanto pelo roteirista quanto pelo diretor; o segundo, inédito, *O Pai da Rita*, premiado, porém ainda não filmado. A filmagem está prevista para o segundo semestre de 2019.

Em nossas discussões, e no decorrer de nossas pesquisas, salientamos que, apesar de o cinema e a literatura configurarem artes narrativas, cada uma possui modos receptivos comunicacionais distintos. Galeano e Seidel (2008) apontam que o cinema trabalha as imagens partindo da associação de conjuntos visuais e audiovisuais, criando uma percepção direta para o receptor da mensagem, o espectador. A duração de um filme é de, no máximo, duas horas e, nesse intervalo temporal, o espectador vive a narrativa. Além disso, o cinema possui técnicas próprias, como a montagem, o tratamento de imagem e os movimentos de câmera, além de outros elementos específicos.

Já na leitura de um livro, o tempo é outro, assume outro curso. É o leitor quem, como já abordado por Sartre no primeiro capítulo, tem a liberdade de escolher em ler todo o romance ou apenas parte dele, ou ainda optar para a finalização daquilo que lê. Merleau Ponty entende que “o que é principal e chega antes a nossa percepção, não são elementos justapostos e, sim, conjuntos” (1983, p. 103). Segundo Cristian Metz (1971, p. 48), “o cinema fixa um conjunto de acontecimentos acessíveis à visão e à audição”. Ambos os teóricos falam de conjuntos compostos por elementos que se associam para se tornarem uma coisa única. Esse processo associativo é responsável por transformar cenas isoladas, ruídos e músicas, diálogos e planos na obra finalizada, no filme. O ritmo para o audiovisual está relacionado à escolha, por parte do cineasta, da ordenação dos vários conjuntos descritos acima. Na literatura, o ritmo estará presente na intenção do autor em adotar períodos curtos e imagéticos, ou períodos longos e descritivos para compor a história. As cenas em movimento exibirão objetos constitutivos da realidade humana e isso resulta na possibilidade de a sétima arte desenvolver uma ilusão da realidade.

A exibição de um filme constitui uma cena imaginária, mas que é, ao mesmo tempo, real, por estar sendo percebida em tempo real. A literatura, apoiada pela expressão verbal, constitui imagens num plano mental. Aqui a mensagem terá de ser explorada por meio da leitura que estimula a imaginação do leitor, exigindo uma aproximação direta entre meio (livro) e leitor. As imagens trabalhadas pela literatura estão ligadas ao plano da escrita que fixa sequências faladas (silábica, fonética e alfabética). Sendo assim, essa estética se constitui como uma abstração da realidade. Os objetos trabalhados pela literatura, embora fazendo parte de um imaginário real, perpassarão outros imaginários. Isso ocorre porque ela conta com o apoio da fotografia em movimento diretamente assimilada pelo olho humano. Embora um romance procure falar sobre algo já consagrado na existência humana, a única maneira de conseguir comunicar isso será por meio das palavras, sendo que cada uma carregará um valor semântico diferenciado, a depender da visão de mundo de cada leitor.

Sendo assim, cada arte utilizará os seus próprios códigos para se expressar. O roteiro, apesar de trabalhar com a imagem articulada no papel, trabalha a palavra escrita. Dessa forma, mesmo que seja pré-existente ao filme e constitua a narrativa fílmica, é uma arte escrita que se vale de palavras como a literatura o faz. E mesmo que explore a mesma narrativa do filme, cada uma a contará da sua maneira, adequando-a a seu tempo, ritmo, meio de expressão e códigos. Esses procedimentos, no entanto, não impedem a aproximação de ambas as linguagens. Finalizadas as respectivas versões, podem coexistir em uma simbiose harmônica, quando comparadas e trabalhadas de forma a operarem como vias de mão dupla. Entender a relação da literatura com o roteiro e o cinema, ou vice-versa, significa também aprender a ler um romance e um filme, ou ler um no outro, a partir da associação verbo/imagem, ou da decupagem das imagens mentais do texto escrito. (GALEANO E SEIDEL, 2008, p. 46-48).

Como sistemas estético-expressivos inundados de pluralidade polifônica de códigos, o roteiro, em nossa defesa, literário, e o cinema representam a comprovação da impossibilidade da pureza da arte. Eles são atravessados por várias artes e mídias contemporâneas que fornecem ao leitor/espectador uma intermedialidade multifacetada na qual as artes se mesclam.

A diferença principal entre o romance e o roteiro cinematográfico é que o autor daquele escreve para ser lido, enquanto o roteirista redige perseguindo o filme, da mesma forma que o dramaturgo compõe com o objetivo de ter o texto encenado. O empecilho

para que ele se torne polivalente, como já abordamos várias vezes neste trabalho, é o fato de que foi o roteirista a realizar pesquisa de cada personagem e da história em si. A margem para interpretações diferenciadas precisa ser mínima no sentido de que a releitura efetuada por cada componente da sétima arte não se torne tão diversa daquela procedida por quem pesquisou. Porém, não significa que concordamos com Fernando Bonassi (2011), quando afirma que, somente nos diálogos, o roteirista pode “amalucar” um pouco. A estética não precisa pautar-se apenas na palavra ou na frase. Pode ancorar-se no todo bem elaborado. É aquela criação artística que permite que, ao final do filme, o espectador passe horas e talvez dias revendo-o mentalmente. Essa “viagem” é proporcionada prioritariamente por um bom roteiro.

No entanto, antes de ser passado para a tela, se ficarmos apenas na publicação do roteiro cinematográfico, essa “viagem” também se apresenta como possível, e se o leitor a fizer antes de assistir ao filme certamente disporá de interpretações diversas às da instância narrativa. Parafraseando Blanchot (2011, p. 250), a obra só é obra se é a unidade dilacerada, sempre em luta e jamais apaziguada, e somente é essa intimidade dilacerada que se faz luz através da escuridão, desabrochando do que permanece encerrado: libertação do casulo, exposição das asas, metamorfoses, transformações tão necessárias à qualquer obra de arte e principalmente ao roteiro cinematográfico. E essa luta transformadora transcorre entre o criador, que produz a obra tornando-a presente, e o leitor que se mantém nela presente para reproduzi-la. Afinal, como o próprio Afrânio Coutinho (1976) nos revela, a literatura, como toda arte, é uma transfiguração do real, a própria realidade recriada por meio do espírito do artista e retransmitida através da língua para as formas, que são os gêneros, no caso, o roteiro cinematográfico e com os quais toma corpo e outra realidade na visão de cada leitor, antes de o ver materializado em filme.

Durante essa explanação percebemos também que há muito mais convergências do que divergências entre os gêneros já consagrados como literatura e o roteiro literário. Este possui um cabeçalho que situa o leitor quanto ao local, dia e hora de cada cena, bem como possui as descrições narrativas, geralmente com indicações de movimentação de câmera. Elementos dificilmente perceptíveis em outros gêneros. Por outro lado, como observamos neste trabalho, em *Cabra-cega*, há uma descartabilidade de alguns trechos do roteiro quando da passagem para o filme. Porém, salientamos também, que todo romance adaptado sofre alterações quando vai às telas, pois são duas artes distintas e se torna inviável conservar todos os elementos presentes em um romance durante apenas duas

horas de filmagem. Neste sentido, podemos comparar a sétima arte com a poesia, na medida em que para Ezra Pound, a poesia é condensação de palavras. É linguagem carregada de significado no mais alto grau possível (POUND, 2006, p. 40). Na sequência, Ezra Pound cita o poeta inglês Basil Bunting que ao folhear um dicionário alemão-italiano descobre que em alemão poesia é *Dichtung*, substantivo que corresponde ao verbo *dichten*, que significa “condensar”. A linguagem poética, então, seria uma condensação da experiência, envolvendo simultaneamente elementos intelectuais e emocionais. Assim, nos exemplos elencados a poesia está para o cinema, como a prosa está para o roteiro e o romance.

Nesta pesquisa, passeamos por duas realidades brasileiras separadas pelo tempo. Vivemos com Thiago a angústia da ditadura militar, o confinamento de um guerreiro ávido por liberdade e por defender seus direitos, além de sofrer pelo cerceamento de suas ações. Afligimo-nos com ele, sentimos a opressão do confinamento, o medo da polícia, da tortura, dos sofrimentos infringidos aos companheiros e das perdas na luta armada. Amamos também junto a Thiago e Rosa naquele ambiente no qual parecia que o amor fosse impossível de acontecer. Amamos, lutamos e sentimos o sabor da liberdade junto com ele no momento em que Rosa o conduziu à sacada – voamos juntos com suas mãos ao som de Sérgio Sampaio querendo, de todo coração, “*botar nosso bloco na rua e brincar e botar pra gemer*”. Estávamos juntos, principalmente no clarão final da tela quando saímos com ele, Rosa e Pedro para a luta como cabras-cegas. Estamos juntos com tudo o que esses guerrilheiros representaram e representam.

A segunda realidade brasileira que vivemos foi mais suave, quase uma graciosa carícia proporcionada por Di Moretti no Bexiga. Conhecemos o Brasil nesse bairro com sua diversidade cultural. Acompanhamos Pudim e Roque com uma amizade irmã. Suas histórias, composições e peripécias. Rimos deles, e com eles. Envolvemo-nos com cada personagem e torcemos muito pelos dois.

Enfim, Di Moretti nos presenteou com duas narrativas enriquecedoras e diversas que nos provocaram sentimentos variados, como somente uma boa literatura seria capaz de irradiar. Dessa forma, tomando a definição de Barthes (2007), a de que texto é igual a tecido, percorremos e nos implicamos nas tessituras delineadas por Di Moretti, enleandonos em seus traçados tanto como pesquisadores quanto como leitores. Porém, essa tessitura não é, de forma alguma, literal, mas erigida no espaço da linguagem artística – por meio da “floresta de símbolos” metaforizada por Baudelaire. Moretti e outros roteiristas

nos conduzem, nesta pesquisa, do sentido literal da palavra à literariedade, da racionalização à fabulação. Dessa forma, a leitura dos roteiros nos fez “sentir” o lido de forma individual como a obra literária o faz. Por fim, folga-nos afirmar que o roteiro está muito mais próximo da literatura do que do cinema.

O roteiro verte-se, portanto, em arte literária. A arte/literatura intersemiótica (ou seja, aquela que transgride a divisão entre os campos das artes e das letras) configura a arte do novo homem. Esse novo homem está inserido em um novo mundo em que novos gêneros aparecem ou remodelam. Tais gêneros expressam a história, a identidade e a realidade do homem. E o roteiro cinematográfico é um gênero literário. Portanto, o resultado deste trabalho contribui na discussão em torno do dialogismo entre literatura e cinema em sua manifestação estética, seus elementos peculiares e as respectivas (re)criações/adaptações da literatura, bem como da elevação da importância do roteiro cinematográfico para uma variação do gênero literário. Servirá, também, como material de apoio ao estudante de literatura e profissional da educação, visando a repensar e detectar as representações do homem na ficção, colaborando, ainda, para a compreensão das múltiplas linguagens que compõem a narrativa literária e para o ensino de literatura em constante diálogo com outras áreas de conhecimento, de forma significativa para o estudante e para a sociedade como um todo.

Da nossa parte, o desejo de que o leitor aprenda a apreciar o roteiro cinematográfico como arte. E, desse modo, com toda a sua competência de receptor capaz de interferir no trabalho do roteirista, perceber aquilo que nos alertou Croce e Clüver na epígrafe da introdução desta tese: *arte é o que todos sabem o que é e devem ser lidos como ‘obra de arte’*.

REFERÊNCIAS:

Bibliografia:

AGUIAR, Vera Teixeira de. *O leitor competente à luz da teoria literária*. In: Revista Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, 124:23/34, Jan. – mar., 1996.

ALELUIA, Gretchen!. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67248/aleluia-gretchen>>. Acesso em: 01 de Mai. 2018. Verbete da Enciclopédia.

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Tradução: Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ARAÚJO, Rodrigo da Costa. *No espelho do texto: Caio Fernando Abreu em perspectiva abissal*. Darandina Revista Eletrônica, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, Minas Gerais, 2010. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/darandina/files/2010/01/Rodrigo-da-Costa-Araujo.pdf>>.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. file:///C:/site/livros_gratis/arte_poetica.htm (1 of 53) [3/9/2001 15:05:19]. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000005.pdf>. Acesso em: 05 jan. 2016.

AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. *A análise do filme*. 1. ed. Tradução Marcelo Félix. Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

BARROS, Eduardo Portanova. *O cinema brasileiro na pós-retomada: entre o imaginário autoral e a realidade figurativa*. Revista Esferas. N. 4 (2014). Disponível em: <https://portalrevistas.ucb.br/index.php/esf/article/viewFile/5485/3513>. Acesso em 18 de junho de 2018.

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

_____. *O prazer do texto*. Tradução: J. Guinsburg; Revisão: Alice Kyoko Miyashiro; Produção: Plínio Martins Filho São Paulo: Perspectiva, 1987.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Tradução: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERNARDET, Jean-Claude. *Cinema Marginal? Categorização antiquada pode reduzir as possibilidades interpretativas das obras do período*. Folha de São Paulo. 10 jun. 2001. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1006200107.htm>. Acesso em 24 jan. 2017.

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

BOLTER, J. D., & GRUSIN, R. (1999). *Immediacy, Hypermediacy and Remediation*. In J. D. Bolter, & R. Grusin, *Remediation* (p. 20-50). Cambridge: MIT Press.

CABRERA, Julio. *O cinema pensa: uma introdução à Filosofia através dos filmes*. Tradução de Ryta Vinagre. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

CAMPOS, Flávio de. *Roteiro de cinema e televisão: a arte e a técnica de imaginar, perceber e narrar uma estória*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

CÂNDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Editora Nacional, 1976, 5a edição revista.

CHKLÓVSKI, Vitor. *Arte como procedimento*. In: _____ et alii. *Teoria da literatura, formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.

CLÜVER, Claus. *Estudos interartes: introdução crítica*. Tradução de Yung Jung Im e Claus Cluver. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

_____. *Intermedialidade e Estudos Interartes*. In: NITRINI, Sandra; PEREIRA, et all (org). *Literatura, artes, saberes*. São Paulo, SP: Editora Hucitec, 2008, p.209 – 232.

_____. *Intermedialidade*. In.: *Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. v. 1. n. 2. Nov. 2011.

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

COUTINHO, Afrânio. *Notas de Teoria Literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

CURADO, Maria Eugênia. *Literatura e cinema: adaptação, tradução, diálogo, correspondência ou transformação?* *Temporis[ação]*, Goiás, v. 1, n. 24, 2007. Disponível em: <http://www.nee.ueg.br/seer/index.php/temporisacao/article/view/18/25> Acesso em: 03 jul. 2018.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro, revisão filosófica: Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007 (Cinema 2).

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha intuição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DIEGUES, Carlos; MERTEN, Luiz Carlos. *Cinco mais cinco: os maiores filmes brasileiros em bilheteria e crítica*. Rio de Janeiro: Legere Editora, 2007.

FERREIRA, Carlos Melo. *As poéticas do cinema. A poética da terra e os rumos do humano na ordem do fílmico*. Porto: Afrontamento, 2004.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Narrativas migrantes: literatura, roteiro e cinema*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio/7Letras, 2010.

FIORIN, José Luiz. *A pessoa desdobrada*. In.: Alfa, São Paulo, 1995, p. 23-44.

GALEANO, Aloma Lopes; SEIDEL, Roberto Henrique. *Cinema e Literatura: estéticas distintas e complementares*. In: A Cor das Letras. Feira de Santana: UEFS, n. 9, 2008, p. 43-54.

GENNARI, Alexandre. Webwritersbrasil [Blog Internet]. Brasil: 2011. Entrevista disponível em: <http://webwritersbrasil.wordpress.com/a-arte-do-roteiro/entrevistas-2/>. Acesso em 30 set. 2014.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. 2. ed. São Paulo: 1996.

HANSEN, João Adolfo. *Categorias epidíticas da ekphrasis*. In: Revista USP, São Paulo, n.71, p. 85-105, 2006.

HEFFERNAN, J. A. W. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from homer to ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

HERMANN, Nadja. *Ética e estética: a relação quase esquecida*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

HOHLFELDT, Antonio. *Cinema e literatura: liberdade ambígua*. In Idem. *Literatura em tempo de cultura de massa*. São Paulo: Nobel, 1984.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. *Teoria e prática do roteiro*. Tradução Beth Vieira. 3. ed. São Paulo: Globo, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Uma teoria da adaptação*. Tradução André Cechinel. Florianópolis: Editora UFSC, 2013.

HUXLEY, Adous. *As portas da percepção e céu e inferno*. Tradução: Osvaldo de Araújo Souza. São Paulo: Globo, 2002.

JAUSS, Hans Robert. *A estética da recepção: colocações gerais*. Tradução Luiz Costa Lima e Peter Naumann. In: _____ et al. *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Seleção, coordenação e prefácio de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. pp. 43-61.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. *Lendo as imagens do cinema*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Senac, 2009.

LAJOLO, Marisa. *O que é literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu, 2005.

LUKÁCS, György. *Estética*. La peculiaridad de lo estético. Vol. 2 – Problemas de la mimesis. Barcelona: Grijalbo, 1965.

_____. *Arte e verdade objetiva*. In: Problemas del Realismo. México: Fondo de Cultura Economica, 1966.

MACDONALD, Ian. *Screenwriting poetics and the Screen Idea*. Palgrave Macmillan, London, 2013.

MARAS, Steven. *Screenwriting: history, theory and practice*. Wallflower Press, Londo & New York, 2009.

MARTINS, Pablo Gonçalo Pires de Campos. *O cinema como refúgio da escrita: ekphrasis e roteiro, Peter Handke e Wim Wenders, arquivos e paisagens*. Tese de Doutorado. UFRJ, 2015. Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/site/teses_dissertacoes_interna.php?tease=16. Acesso em: 15 fev. 2017.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O cinema e a nova psicologia*. In. XAVIER, Ismail. (Org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme, 1983.

METZ, Christian. *Linguagem e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

NAGIB, Lúcia. *O cinema da retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

NOGUEIRA, Luís. *Manuais de Cinema II: Géneros Cinematográficos*. Livros LabCom. Portugal: Covilhã, 2010.

NOVAES, Claudio Cledson. *A Escrita Cinematográfica de Mário de Andrade Amar, Verbo Intransitivo: uma Lição de Amor à Literatura Brasileira*. FronteiraZ: Revista Digital do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. PUC-SP. Nº 15. Dezembro, 2015.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Perdida entre signos: Literatura, Artes e Mídias, hoje*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2012.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da Retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PAIVA, Mariana. *Central do Brasil: representação e busca pela identidade do Nordeste brasileiro*. VI ENECULT. Salvador: FACOM/UFBA. 25 a 27 de maio de 2010.

PARENT-ALTIER, Dominique. *O argumento cinematográfico*. 3. ed. Tradução Pedro Elói Duarte. Lisboa: Texto & Grafia, 2014.

PASOLINI, Pier Paolo. *O empirismo Herege*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

PEREIRA, Cilene Margarete. *Rita, de Chico Buarque (e outras histórias femininas de devastação)*. In.: RECORTE – Revista Eletrônica. V. 14. N. 2. Julh. a dez. de 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura o século XXI*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 3. ed. rev. Cotia: Ateliê, 2004.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução: Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

PRICE, Steve. *A history of the screenplay*. Palgrave Macmillan, London, 2013.

RAJEWSKY, Irina O. *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”*: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In.: DINIZ, Thaís F. N. Org. *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2012.

_____. *A fronteira em discussão*: o status problemático das fronteiras midiáticas no debate contemporâneo sobre intermedialidade. In.: *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Thaís Flores Nogueira Diniz, André Soares Vieira (org.). Belo Horizonte: Rona Editora: FALE/UFMG, 2012.

SALVO, Fernanda. *A estética do banal no cinema brasileiro pós-retomada*: uma pequena viagem à Avenida Brasília Formosa, de Gabriel Mascaro. In.: *Revista Lumina: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora*. Vol. 12. N. 1. Junho 2011. Disponível em: <https://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/118>. Acesso em 19 de jun. de 2018.

SANGALETTI, Leticia. *História, Cinema e Literatura*: intermedialidades em *O amor de Pedro por João* e *O dia em que Dorival encarou a guarda*. In.: *Literatura e Autoritarismo*, Santa Maria, Dossiê nº 20: Resignificando histórias, p. 92-102, jul. 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/index.php/LA>. Acesso em 03 de julho de 2018.

SANTAELLA, Lúcia. *Estética: de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.

SARAIVA, Leandro e CANNITO, Newton. *Manual de Roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV*. São Paulo: Conrad, 2009.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1999.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: desconstrução e síntese na estética da dança contemporânea*. Tese (doutorado em comunicação). São Paulo: ECA/USP, 2002.

TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê, 2001.

VERNET, Marc. *Cinema e Narração*. In.: AUMONT, Jacques...et al; *A estética do filme*. 9. ed. 1. reimp. Tradução Marina appenzeller. Campinas: Papirus, 2012, pp. 89-156.

Filmografia:

CABRA-CEGA. Direção: Toni Venturi. Roteiro: Di Moretti. Gênero: Drama. Ano de Lançamento, 2005. 107 minutos.

Roteiros:

ANDRADE, João Batista de *O homem que virou suco*. Ariane Abdallah e Newton Cannito (org.) – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

AQUINO, Marçal. *O invasor*. São Paulo: Cia. das Letras, 2011.

ARAÚJO, Inácio. *Casa de meninas: romance e roteiro cinematográfico*. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Anchieta, 2004.

ASSIS, Wagner. *A Cartomante* – roteiro, história, origem e comentários. São Paulo: Imprensa Oficial - Coleção Aplauso, 2005.

AZEVEDO, Ana Luiza; BRASIL, Giba Assis; FURTADO, Jorge; HALM, Paulo. *Antes que o mundo acabe*. São Paulo: Imprensa Oficial - Coleção Aplauso, 2010.

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

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

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

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

_____. *Chega de saudade*. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Anchieta, 2008.

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

BUTCHER, Pedro e MÜLLER, Anna Luiza. *Abril despedaçado*: história de um filme. Roteiro Walter Salles, Sérgio Machado, Karim Aïnouz. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

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

CAPELLARO, Vitor. *O caçador de diamantes*: o primeiro roteiro cinematográfico brasileiro completo. Analisado por Maximo Barro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

DURAN, Jorge. GERVITZ, Roberto. *Jogo subterrâneo*. Texto com informações e comentários escritos por Cristiane Ballerini. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo – Coleção Aplauso, 2010.

FALABELLA, Miguel; FILHO, Daniel. *A partilha*. Colaboração de João Emanuel Carneiro e Mark Haskell Smith. Baseado na peça homônima de Miguel Falabella. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

FRESNOT, Alain. FERREIRA, Helder . ANZUATEGUI, Sabina. *Desmundo*. São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

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

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

_____; DURÁN, Jorge. *Jogo subterrâneo*. Texto com informações e comentários escritos por Cristiane Ballerini – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2010.

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

LOMBARDI, Bruna. *O signo da cidade*. São Paulo: Imprensa Oficial - Coleção Aplauso, 2008.

MEIRELLES, Fernando e MANTOVANI, Bráulio. *Cidade de Deus*: o roteiro do filme. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

MELLO, Selton. VINDICATTO, Marcelo. *O Palhaço*. São Paulo: Edições SESC SP. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

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

MORELLI, Paulo. *Viva-voz* (roteiro de filme). Comentado por Márcio Alemão. São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

MORETTI, Di. *Cabra-Cega: do roteiro de Di Moretti às telas/ uma análise cena a cena de Toni Venturi e Ricardo Kauffman*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Cultura- fundação padre Anchieta, 2005. (Coleção Aplauso. Série Cinema Brasil/ Coordenador Rubens Ewald Filho)

_____. *O pai da Rita*. Roteiro do Longa Metragem de ficção. 1º tratamento. São Paulo: 2008.

MÜLLER, Patricia. *Dores & amores / (Roteiro) por Patrícia Müller & Dagomir Marquezi, Ricardo Pinto e Silva*. – São Paulo : Imprensa Oficial do Estado – Coleção Aplauso, 2010.

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

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

NEVES, Solange Castro. *Encontro com Giullia: roteiro para cinema*. 1. ed. São Paulo: Digital Publish & Print Editora, 2012.

PATARRA, Dani; RATTON, Helvécio. *Batismo de sangue*. São Paulo : Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

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

_____. *Bens confiscados: um filme de Carlos Reichenbach / roteiro de Daniel Chaia e Carlos Reichenbach*. – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.

_____. *Dois córregos: verdades submersas no tempo / argumento e roteiro escritos por Carlos Reichenbach* – São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo : Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004.

SALLES, Walter. *Central do Brasil; um filme de Walter Salles; roteiro de João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

TELLES, Lygia Fagundes e GOMES, Paulo Emílio Salles. *Capitu*. São Paulo: Siciliano, 1993.

Música:

BUARQUE, Chico. *A Rita (1965)*. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/chico-buarque/85827/> Acesso em: 20 mar. 2017.

Eventos:

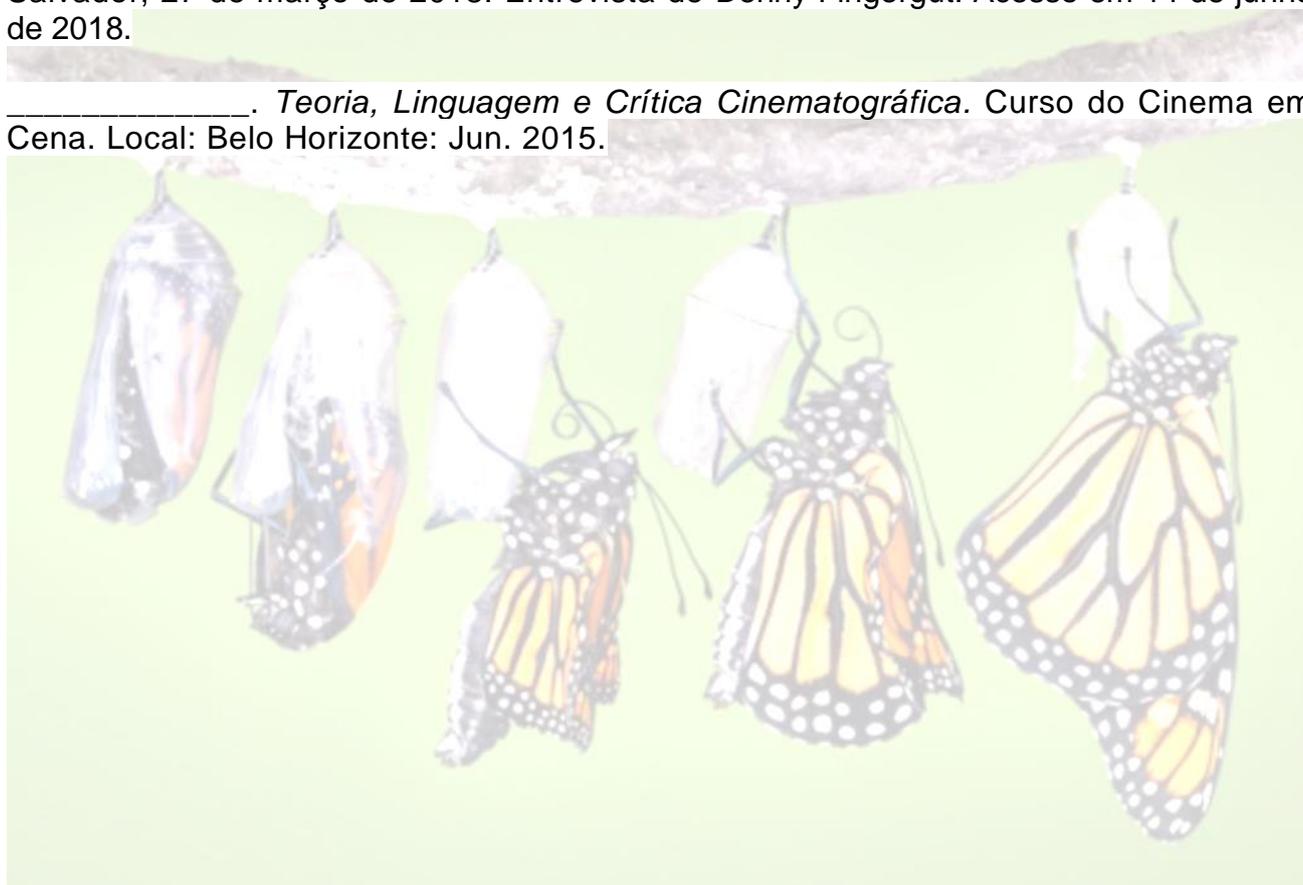
BR – PLOT – *Encontro de roteiristas*, 19 a 27 de outubro de 2017. São Paulo: BrLab – Laboratório de desenvolvimento de projetos audiovisuais, 2017.

MORETTI, Di. *Oficina de Roteiro com Di Moretti*. Local: Espaço Cult em Brasília. Realizada de 25 a 27 set. 2015. Carga horária: 12 horas.

SALLES, Walter. *Central do Brasil: entrevista* [22 de março de 2017]. Rio de Janeiro: Canal Brasil. Entrevista concedida a Carlos Alberto Mattos. Disponível em: <http://canalbrasil.globo.com/programas/cinejornal/videos/2428160.htm>. Acesso em 27 de set. de 2018.

VILLAÇA, Pablo. *Entrevista: o cinema brasileiro*. TVE Bahia: Perfil & Opinião. Local: Salvador, 27 de março de 2018. Entrevista de Denny Fingergut. Acesso em 14 de junho de 2018.

_____. *Teoria, Linguagem e Crítica Cinematográfica*. Curso do Cinema em Cena. Local: Belo Horizonte: Jun. 2015.



APÊNDICE

Relação de roteiros brasileiros publicados



	A	B	C	D	E	F	G	H
	TÍTULO DA PUBLICAÇÃO	TÍTULO DO(S) FILME(S)	AUTOR(ES) DA PUBLICAÇÃO	PUBLICADO POR	ANO ROTEIRO	LANÇAMENTO FILME	CARACTERIZAÇÃO DO ROTEIRO	PREFACIO OU POSFACIO
1	ABC Clube Democrático	Garotas do ABC e Falsa Loura	Carlos Reichenbach	MP Editora	2008	2003 e 2007	São quatro roteiros em uma publicação: Aurélia Schwarzenêga; Anjo frágil Antuérpia; Lucineide falsa loura; A fiel operária Suzy Di. Todos roteiros originais.	Prefácio por Carlos Reichenbach
2							Filme adaptado do romance <i>Abril Despedaçado</i> de Ismail Kadaré. Até a página 69 são expostos apenas fotografias do filme. As vezes duas fotos por página, uma foto ou ainda uma foto para duas páginas. A partir da página 74, começa o diário escrito por Pedro Butcher e Anna Luiza Müller intitulado História de um filme, intercalado com alguns fotografamas. O roteiro inicia na página 192 e vai até a página 228.	História de um filme, por Pedro Butcher e Anna Luiza Müller.
3	Abril Despedaçado	Abril despedaçado	Roteiro de Walter Salles, Sérgio Machado e Karim Ainouz. História do filme de Pedro Butcher e Anna Luiza Müller	Companhia das Letras	2002	2001		
4	Aleluia, Gretchen: roteiro	Aleluia, Gretchen	Sylvio Back	Movimento	1978	1976	O crítico Inácio Araújo intitula o roteiro de literário pela total ausência de linguagem técnica.	Silvio Back em muito boa companhia por Deonísio da Silva e Chamada à discussão por Inácio Araújo.
5	Alôha Loca	roteiro inédito	Natalia Lima	http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/alohaloca.pdf . Acesso em 26 jul. 2017.	2009	inédito	1ª edição	Não há
6	Amores possíveis	Amores possíveis	roteiro de Paulo Halm — com a colaboração de Domingos de Oliveira, Cláudio Paiva, Douglas Dwight e Júlia de Abreu	Objetiva - RJ	2001	2001	Argumento premiado de Maya Werneck Da-Rin	No final do livro: Só existia uma possibilidade: a de fazer este filme por Sandra Werneck; A charada do acerto e conts com o grande amor por Paulo Halm; A possibilidade nasce da curiosidade por Maya Werneck Da-Rin; alma gêmea é uma onquista por Murilo Benício; Me interesse muito por cicatrizes por Carolina Ferraz; Três maneiras de se construir a solidão por Emílio de Mello; Um olho no filho e outro na vida por Irene Ravache; É o amor porto seguro por Beth Goulart.

	A	B	C	D	E	F	G	H
	TÍTULO DA PUBLICAÇÃO	TÍTULO DO(S) FILME(S)	AUTOR(ES) DA PUBLICAÇÃO	PUBLICADO POR	ANO ROTEIRO	LANÇAMENTO FILME	CARACTERIZAÇÃO DO ROTEIRO	PREFACIO OU POSFACIO
1	Ano em que meus pais saíram de férias, O	O ano em que meus pais saíram de férias	Claudio Galperin, Cao Hamburger, Bráulio Mantovani & Anna Muiyaert	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2008	2006	Roteiro utilizado para as filmagens. Sem as modificações durante e pós-filmagens.	Introdução por Cao Hamburger; Um ano incomum - introduzindo o roteiro por Christiane Riera
7	Amarelo manga	Amarelo manga	Hilton Lacerda. Dirigido por Claudio Assis	http://www roteirodecinema.com.br/roteiros/amarelo_manga.pdf . Acesso em 08 ago. 2017.	2002	2003		Não há
8	Anjo frágil Antuérpia	Inédito	Carlos Reichenbach	MP Editora	2008	inédito	São quatro roteiros em uma publicação: Aurélie Schwarzenéga; Anjo frágil Antuérpia; Lucineide falsa louca; A fiel operária Suzy Di. Todos roteiros originais.	Prefácio por Carlos Reichenbach
9	Antes que o mundo acabe	Antes que o mundo acabe	Ana Luiza Azevedo, Giba Assis Brasil, Jorge Furtado e Paulo Halm	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2010	2009	Publicada o último tratamento com fotografias do filme - roteiro adaptado do romance de Marcelo Carneiro da Cunha.	Apresentação por Marcelo Carneiro da Cunha; Que história contar e como contar e Um roteiro por oito mãos por Giba Assis Brasil, Ana Luiza Azevedo e Paulo Halm.
10	Bagço, O	Inédito	Édio Royer	www.roteirodecinema.com.br/banco/bagaco.doc . Acesso em 28 Jul. 2017.		inédito		
11	Bandido da luz vermelha, O	O bandido da luz vermelha	Rogério Sganzerla	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2008	1968	Publicado o argumento e o roteiro	Introdução por Inácio Araújo e Cinema fora da lei - Manifesto de Rogério Sganzerla sobre o filme
12	Bar Esperança, o último que fecha	Bar Esperança, o último que fecha	Armando Costa, Denise Bandeira, Euclydes Marinho, Hugo Carvana e Martha Alencar	http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/baresperan%C3%A7a7a.pdf . Acesso em 08 de ago. de 2017	1983	1983		
13	Batismo de sangue	Batismo de sangue	Dani Patarra e Helvécio Ratton	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2008	2007	Último tratamento. Baseado na obra de Frei Betto.	Notas do diretor e co-roteirista por Helvécio Ratton e Dani Patarra
14	Bendito fruto	Bendito fruto	Rosane Lima & Sergio Goldenberg.	http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/benditofruto.pdf . Acesso em 08 ago. 2017.	2004	2005	2º tratamento	
15	Bens confiscados	Bens confiscados	Daniel Chaia e Carlos Reichenbach	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2005	2005		O que ficou do roteiro na montagem final por Daniel Chaia.

	A	B	C	D	E	F	G	H
	TÍTULO DA PUBLICAÇÃO	TÍTULO DO(S) FILME(S)	AUTOR(ES) DA PUBLICAÇÃO	PUBLICADO POR	ANO ROTEIRO	LANÇAMENTO FILME	CARACTERIZAÇÃO DO ROTEIRO	PREFACIO OU POSFACIO
1								
25	Casa de Meninas	Não foi filmado	Inácio Araújo (famoso crítico de cinema)	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2004	Não teve	Primeiro fez o Roteiro Cinematográfico nunca filmado e depois o Romance homônimo. Ambos estão no livro.	
26	Casa grande, senzala & câmbio: roteiro e diário	Inédito	Joaquim Pedro de Andrade	Aeroplano	2001	inédito	Roteiro baseado no livro de Gilberto Freyre, "Casa-grande & senzala". O filme começou a ser filmado, porém, por falta de recursos, o trabalho foi interrompido.	
27	Caso dos irmãos Naves, O: chifre em cabeça de cavalo por Jean Claude Bernardet e Luis Sérgio Person	O caso dos irmãos Naves	Jean-Claude Bernardet	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2004	1967	Apesar de ter sido publicado em 2004, foi transcrito o roteiro original de 1966 - anterior às filmagens. A grafia e a semântica da época foram conservadas. Baseado no livro de João Alamy Filho	Caso Naves por Jean-Claude Bernardet
28	Central do Brasil / um filme de Walter Salles; roteiro de João Emanuel Carneiro e Marcos Bernstein.	Central do Brasil	Walter Salles	Objetiva - RJ	1998	1998	Transposição literal do filme, inclusive com fotografias do filme ilustrando a publicação.	Não há
29	Cerro do Jarau	Cerro do Jarau	Beto Souza, Tabajara Ruas & Fernando Marés de Souza com a colaboração de Geraldo Borowski	http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/cerro_do_jarau_final.pdf	2004	2005	Não há publicação impressa. Somente a versão on-line. Foi colocada na lista por estar disponível ao leitor.	Não há
30	Céu de Suelly, O	O céu de Suelly	argumento de Simone Lima, Karim Ainouz e Maurício Zacharias; roteiro de Karim Ainouz, Felipe Bragança e Maurício Zacharias	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2008	2006		Não há
31	Chefão do tráfico, O	Inédito	Daniel Ficher Hackbart	www.roteirodecinema.com.br/banco/chefaootraffico.doc	2006	inédito		
32	Chega de saúde	Chega de saúde	Luiz Bolognesi – direção: Lais Bodanzky	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2008	2008	O roteiro surgiu a partir dos bailes da terceira idade em Piratininga – São Paulo.	O tema do filme Chega de saúde por Lais Bodansky. Como a ideia virou filme por Luiz Bolognesi.

A	B	C	D	E	F	G	H
TÍTULO DA PUBLICAÇÃO	TÍTULO DO(S) FILME(S)	AUTOR(ES) DA PUBLICAÇÃO	PUBLICADO POR	ANO ROTEIRO	LANÇAMENTO FILME	CARACTERIZAÇÃO DO ROTEIRO	PREFACIO OU POSFACIO
1	Cidade de Deus	Bráulio Mantovani, Fernando Meirelles e Anna Luíza Müller	Objetiva - RJ	2003	2002	Além dessa versão impressa, há disponível na internet o 1º e o 12º tratamentos do roteiro disponíveis nos seguintes endereços: http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/cidade_de_deus_primeiro_tratamento.pdf ; http://www.roteirodecinema.com.br/banco/cidadeedeus12.pdf . Baseado no livro homônimo de Paulo Lins.	
33	Cidade dos homens	Elena Soarez – direção: Paulo Morelli	Imprensa Oficial: Aplauso	2008	2007	Publicado o sexto tratamento do roteiro. Baseado na série homônima exibido pela Rede Globo durante quatro temporadas, entre 15 de outubro de 2002 e 16 de dezembro de 2005	A visão do diretor por Paulo Morelli
34	Cipriano	Douglas Machado	https://trincafilmes.files.wordpress.com/2012/01/roteiro-cipriano-portugues.pdf	2001	2001	A saga para filmar "Cipriano", o primeiro longa-metragem do estado do Piauí, começou em 1995 quando um grupo liderado pelo diretor Douglas Machado passou alguns meses gravando pelo interior do estado, o áudio dos cânticos de incidência e benditos. Após a gravação daquele material e de entrevistas é que se iniciou a confecção do roteiro.	Não há
35	Circo das qualidades humanas, O	Cunha de Leiradella	https://www.yumpu.com/pt/document/view/13045065/o-circo-das-qualidades-humanas-roteiro-de-cinema	2001	2001	Quatro centros dramáticos dirigidos por quatro diretores diferentes.	Nota preliminar por Cunha de Leiradella
36	Clone de Cristo, O (um roteiro para cinema)	Luiz Alberto Barreto Sodré	Aeditora	2001	inédito	Apesar de ser intitulado como roteiro para cinema, não possui as características de roteiro.	
37	Como fazer um filme de Amor: roteiro	Luiz Moura e José Roberto Torero	Imprensa Oficial: Aplauso	2004	2004	O roteiro é todo comentado e sinalizado quanto às mudanças e às ações que foram necessárias para a realização fílmica.	Como fazer um filme sobre filmes de amor por José Roberto Torero e Luiz Moura
38	Conceição ou Autor bom é autor morto	Guilherme Sarmiento e Daniel Pecego Caetano	http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/conceicao.pdf	2007	2007	É o 1º longa-metragem finalizado em 35 mm no Brasil por estudantes de cinema. - É o 1º longa-metragem produzido pela Universidade Federal Fluminense.	Conceição
39							

	A	B	C	D	E	F	G	H
	TÍTULO DA PUBLICAÇÃO	TÍTULO DO(S) FILME(S)	AUTOR(ES) DA PUBLICAÇÃO	PUBLICADO POR	ANO ROTEIRO	LANÇAMENTO FILME	CARACTERIZAÇÃO DO ROTEIRO	PREFACIO OU POSFACIO
1	Contador de histórias, O	O contador de histórias	Luiz Villaça	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2009	2009	Baseado na história real do autor do livro História do Contador de Histórias.	A história da história do contador de histórias por Luiz Villaça
40								
41	Coração dos deuses, No	No coração dos deuses	Geraldo Moraes	Paralelo 15	2000	1999		Apresentação - Geraldo Moraes
42	Cracaboy 3 D	Inédito	Rawlinson Peter Terrabuio	http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/cracaboy.pdf	2009	inédito		
43	Dama do Cine Shanghai, A	A Dama do Cine Shanghai	Guilherme de Almeida Prado	http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/adamadocineshangai.pdf	1986	1987	Publicado o quarto tratamento	
44	De passagem - roteiro de filme	De passagem	Claudio Yosida e Ricardo Elias	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2005	2003	Publicada a primeira revisão feita após a premiação recebida do Ministério da Cultura para longas de baixo orçamento.	Roteiro de Passagem por Cláudio Yosida e Ricardo Elias
45	Dia de Festa	Inédito	Tiago Monteiro	www.roteirodecinema.com.br/banco/diade festa.doc	2004	inédito		
46	Doída	Inédito	JC. Sibila Barbosa	http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/longas_ineditos.htm	2002	inédito		
47	Dois córregos - verdades submersas no tempo	Dois córregos - verdades submersas no tempo	Carlos Reichenbach	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2004	1999	Argumento e Roteiro Publicados no mesmo livro com descrição minuciosa dos personagens.Baseado em fatos reais.	Introdução
48	Dona da história, A	A Dona da história	João Emanuel Carneiro, Daniel Filho e Tatiana Maciel	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2004	2004	O roteiro do longa é baseado em uma peça teatral de João Falcão	
49	Dores & amores	Dores & Amores	Patrícia Müller, Dagomir Marquezi e Ricardo Pinto e Silva	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2010	2013	Adaptado do livro Dores, Amores & Assemblhados de Cláudia Tajes e da peça teatral homônima escrita por Leo Lama, que fez sucesso em sua trajetória pelos palcos cariocas entre 1989 e 1990, na época encenada por Malu Mader e Taumaturgo Ferreira.	Reformando meia casa por Dagomir Marquezi
50	Doze trabalhos, Os	Os 12 trabalhos	Claudio Yosida e Ricardo Elias	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2008	2007	Publicada a versão inicial e a versão filmada; baseado no mito de Hércules.	Prefácio por Carlos Yosida; Do roteiro ao filme por Ricardo Elias
51	Durval Discos	Durval Discos	Anna Muiylaert	Editora Papagaio	2003	2003	Publicado o 20º tratamento. Várias premiações.	Antes das imagens, a aventura do roteiro por Anna Muiylaert
52	É Lampião	Inédito	Neusa Braga Ximenes	http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/longas_ineditos.htm	não há			

	A	B	C	D	E	F	G	H
1	TÍTULO DA PUBLICAÇÃO	TÍTULO DO(S) FILME(S)	AUTOR(ES) DA PUBLICAÇÃO	PUBLICADO POR	ANO ROTEIRO	LANÇAMENTO FILME	CARACTERIZAÇÃO DO ROTEIRO	PREFACIO OU POSFACIO
83	Melhores coisas do mundo, As	As melhores coisas do mundo	Luiz Bolognesi – direção: Lais Bodansky	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2010	2010	Último tratamento. O filme As Melhores Coisas do Mundo recebeu oito prêmios no Festival de Recife de 2010. Livremente inspirado na série de livros Mano, de Gilberto Dimenstein e Heloísa Prieto.	O método antropológico de fazer roteiros por Luiz Bolognesi.
84	Memórias póstumas	Memórias póstumas de Brás Cubas	André Klotzel	http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/memoriaspostumas.pdf ; Acesso em 31/07/2017	1998	2001	Baseado no livro de Machado de Assis - "Memórias póstumas de Brás Cubas"	
85	Meu tio matou um cara	Meu tio matou um cara	Jorge Furtado e Guel Arraes	L&PM	2008	2004		
86	Não por acaso	Não por acaso	Philippe Barcinski, Fabiana Werneck Barcinski e Eugênio Puppo	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2008	2007	O diretor o intitula como roteiro da filmagem	Introdução por Philippe Barcinski
87	Narradores de Javé	Narradores de Javé	Eliane Caffé; Luis Alberto de Abreu	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2004	2004		
88	Navalha na carne	A navalha na carne	D'Almeida Neville	Editora Francisco Alves	1997	1969	1ª edição	
89	Nem mais um copo de leite	Inédito	Thiago Taves e André Novais	http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/NemMaisUmCopoLeite.pdf	2010	inédito		
90	Netto perde sua alma	Netto perde sua alma	Tabajara Ruas, Ligia Walper e Fernando Marés de Souza	http://www.roteirodecinema.com.br/banco/nettoperdesuaalma.htm . Acesso em 31/07/2017	2001	2001	Há duas versões disponíveis - o primeiro roteiro e o roteiro do filme	Não há
91	Nunca deixe de me olhar	roteiro inédito	Renato Alves	http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/nuncadeixedemeolhar.pdf	não há	inédito		
92	Olhos azuis	Olhos azuis	Argumento de José Joffily e Jorge Duran; roteiro de Jorge Duran e Melanie Dimantas	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2010	2010	Publicação das duas versões do roteiro. A primeira de 1999 e o sétimo tratamento de 2007.	Apresentação por José Joffily
93	Onde andará Dulce Veiga?	Onde andará Dulce Veiga?	Guilherme de Almeida Prado	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2008	2008	Baseado na obra de Caio Fernando Abreu.	Prefácio: Montando e remontando a estória; O real e a percepção do real; Os anos 80 e o futuro por Guilherme de Almeida Prado

	A	B	C	D	E	F	G	H
	TÍTULO DA PUBLICAÇÃO	TÍTULO DO(S) FILME(S)	AUTOR(ES) DA PUBLICAÇÃO	PUBLICADO POR	ANO ROTEIRO	LANÇAMENTO FILME	CARACTERIZAÇÃO DO ROTEIRO	PREFACIO OU POSFACIO
1	Sal de prata	Sal de prata	Carlos Gerbase	http://www.casacinepoea.com.br/sites/default/files/saldepra.txt . Acesso em 31/07/2017	2005	2005	10º tratamento	Não há
105	Salimbancos no fim do mundo, Os	Inédito	Almir Correia	http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/roteiroosalimbancosnofimdomundo.pdf	2005	inédito	Prêmio MINC 2004 - Melhor Roteiro	
106	Salve Geral	Salve Geral	Sérgio Rezende e Patrícia Andrade	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2009	2009		Sobre o roteiro de Salve Geral por Sérgio Rezende
108	Samba de uma nova gente	Inédito	Chico Santa Rosa	http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/sambadeumano_vagante.pdf	2009	inédito		
109	Se eu fosse você	Se eu fosse você	Carlos Gregório	http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/se_eu_fosse_voce_roteiro.pdf	2005	2006		
110	Tiradentes	Tiradentes	Oswaldo Caldeira	Riofilme	1999	1999		
111	Tolerância	Tolerância	Carlos Gerbase; Jorge Furtado; Álvaro Teixeira; Giba Assis Brasil.	http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/tolerancia.pdf	1999	2000	Décimo segundo tratamento	Não há
112	Traição	Inédito	Marcos Reis	http://roteirodecinema.com.br/banco/traicao.pdf		inédito		
113	Três Efes do Professor Damasceno, Os	Os Três Efes	Carlos Gerbase	http://www.casacinepoea.com.br/sites/default/files/3efesrot.txt . Acesso em 31/07/2017	2006	2007	Versão 3	
114	Tudo ao mesmo tempo agora	Inédito	Andrea Mariz	http://www.roteirodecinema.com.br/catalogo/tudoaoamesmotempo.htm				
115	Um passo de Deus, A	A um passo de Deus	Miguel Belmon	http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/aumpassodedeus.pdf	2008	inédito		
116	Vingança	Inédito	Marcos Reis	http://www.roteirodecinema.com.br/roteiros/vinganca.pdf . Acesso em 02 de ago. de 2017.				
117	Viva-voz	Viva-voz	Paulo Morelli e Márcio Alemão	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2005	2003	Publicado em seu décimo tratamento. Ao final do livro, o roteirista publicou as sequências que foram retiradas.	Roteiro - um solitário exercício em equipe por Márcio Alemão

	A	B	C	D	E	F	G	H
	TÍTULO DA PUBLICAÇÃO	TÍTULO DO(S) FILME(S)	AUTOR(ES) DA PUBLICAÇÃO	PUBLICADO POR	ANO ROTEIRO	LANÇAMENTO FILME	CARACTERIZAÇÃO DO ROTEIRO	PREFÁCIO OU POSFÁCIO
1	Zuzu Angel roteiro	Zuzu Angel	Marcos Bernstein e Sergio Rezende	Imprensa Oficial: Coleção Aplauso	2006	2006	Baseado em história real.	Prefácio: Montando e remontando a estória; O real e a percepção do real; Os anos 80 e o futuro por Marcos Bernstein.

ANEXO

Roteiro *O pai da Rita* em seu 1º tratamento



Roteiro de Longa-Metragem de Ficção

O Pai da Rita

de
Di Moretti

CENA 01 – RUA DO BEXIGA / EXTERIOR / MANHÃ – P&B - 1944

TELA EM BLACK. RUÍDOS de rua: meninos jogam bola, mulheres falam alto, cães latem e MÚSICA de rodas de samba. FADE para TILT DOWN do céu aberto e ensolarado do Bexiga, onde pipas dançam no ar ao sabor do vento; para uma série de roupas estendidas nos varais externos do bairro (tradição napolitana); terminando o movimento descendente na figura de ROQUE, 11 anos, negro forte e espigado, que permanece sentado no alto da escada de um sobrado bem humilde lendo jornal.

PONTO DE VISTA DE ROQUE: DETALHE da página de jornal traz a foto de uma tropa de pracinhas negros da FEB e a manchete: "*Mestre Bimba ensina capoeira para jovens pracinhas*". OUVI-SE O RUÍDO de rodinhas de rolimã correndo sobre o asfalto.

Ele fecha o jornal e observa com atenção a cena que se desenrola.

DETALHE das rodinhas de rolimã deslizando pelos paralelepípedos da rua.

PIETRO, 11 anos, menino gordinho e rosado, descendente de italianos, sentado sobre seu carrinho de rolimã, analisa a íngreme descida à sua frente e hesita.

PONTO DE VISTA DE PIETRO: Ladeira abaixo.

De repente, ao seu lado, surge PUDIM, 13 anos, negro, franzino, dando um espetacular cavalo de pau em sua bicicleta de entrega, que traz na garupa um engradado cheio de garrafas de leite. Ele emparelha com Pietro e o encara, desafiador.

SILÊNCIO. Eles ficam se medindo. Pietro perde a paciência.

PIETRO

*Que é que tá olhando?
Desinfeta, pretinho safado!*

PUDIM

Tá cagado é, carcamano?

Pietro, nervoso, não responde, tenta apenas se concentrar no desafio da ladeira.

PUDIM

*Chegou aqui com o rei na barriga,
achando que ia ficar rico...
Não é qualquer italianinho sujo
que vai roubar esse lugar da gente.*

PIETRO

*Não tá na hora da entrega?
Se Seo Mané sabe que cê tá de vadiagem
vai te botar no tronco, pretinho fedido.*

Pudim, indignado, desce da bicicleta e ameaça partir para cima dele.

Pietro faz o sinal da cruz, solta os pés e dá um impulso com as mãos, ganhando velocidade para descer a ladeira.

Pudim rapidamente sobe na bicicleta e vai atrás dele, em perseguição.

Do outro lado da rua, Roque sorri resignado desta eterna rivalidade entre os meninos e balança a cabeça negativamente, prevendo confusão.

PONTO DE VISTA DE PIETRO: A descida de carrinho de rolimã pela rua irregular.

Pudim consegue emparelhar sua bicicleta com o carrinho e os dois descem em alta velocidade. Eles trocam olhares ferozes e provocativos.

Pudim começa a ziguezaguear, cortando o caminho de Pietro. Até que num determinado momento o carrinho de rolimã choca-se com a bicicleta. Cada um cai para um lado.

DETALHE dos vidros de leite se quebrando e o líquido branco se espalhando pelo chão.

DETALHE da bicicleta de ponta cabeça. A roda, totalmente torta, girando no ar.

DETALHE do carrinho de rolimã quebrado.

Pudim, todo manchado de leite, se levanta e parte para cima de Pietro.

Pietro, joelhos ralados, também se levanta e tenta encarar Pudim. Eles ameaçam se atracar, ficam se rodeando com os dois punhos levantados ao ar. Quando vão partir para o confronto, surge Roque e aparta-os. Segura cada um de um lado, pela cabeça. De repente, eles OUVEM um APITO AGUDO E LONGO. Imediatamente, todos param seus movimentos e se viram para trás, atônitos.

O DIRETOR DA BATERIA apita mais uma vez e o SOM do surdo marca o início do ataque da BATERIA DO CORDÃO CARNAVALESCO VAI-VAI, que se arma para um ensaio geral.

Pudim olha admirado para a intensa movimentação. O SOM da bateria é ensurdecador e totalmente contagiante.

A escola começa a evoluir, subindo a ladeira.

Os três meninos abrem alas para a passagem da escola. A bateria, com seus INTEGRANTES SEM FANTASIAS, sobe pelo meio da rua.

Ainda embasbacado, Pudim olha para a ala dos repeniques e dos tamborins. Ele começa a acompanhar a MÚSICA e o RITMO do samba com o corpo, parece enfeitado, enlevado. Seus pequenos gestos parecem fazer parte da melodia do samba. De repente, ele pára e observa uma componente da escola em especial.

PONTO DE VISTA DE PUDIM: Descortinada pelos corpanzís dos ritmistas da bateria surge RITA, 08 anos, negrinha graciosa e malemolente, sambando no pé, descalça. Ela perpassa a escola com graça e leveza, parece flutuar por entre os componentes.

Roque e Pudim esperam a escola passar e a seguem, sambando e brincando.

MONTAGEM DE PLANOS revela SÉRIE DE NEGROS ALTIVOS, com diferentes compleições físicas, feições e cores TOCANDO seus instrumentos de percussão com paixão.

CORTA PARA

CENA 02 – CANTINA DON PIETRO / INTERIOR / NOITE – COR - 2000

O RUÍDO da BATERIA ainda ecoa no ar. DETALHE de um copo de leite que se equilibra em cima de uma bandeja, junto com um pratinho de bruschettas.

PUDIM, 69 ANOS, carapinha branca, camisa aberta no peito, sentado numa das mesas, olha para o amigo italiano e para toda a cantina, admirado.

PUDIM

Não é que o italianinho sujo ficou rico mesmo.

PIETRO, 67 ANOS, de uniforme de chef, gordo, de bigode, algo calvo, com bochechas rosadas, sorri e aperta a pança. Fala ainda com um leve sotaque italiano.

PIETRO

Só se for de colesterol, pretinho safado.

Pudim traz o copo perto do nariz, o cheira e o afasta com asco.

PUDIM

Porra Pietro, achei que era uma batidinha.

PIETRO

(sorri malandro)

Leite da fazenda, como nos velhos tempos.

PUDIM

Leva isso pra lá, sabe que peguei birra desse troço.

ROQUE, 67 ANOS, elegante, com seu característico chapéu panamá se aproxima. Pega o copo das mãos de Pudim e levanta um brinde.

ROQUE

Essa paixão ainda vai acabar em casamento.

Quero ser padrinho desse caszinho café com leite.

Ele passa o dedo no rosto de Pudim e experimenta.

ROQUE

*Separados são totalmente diferentes,
misturados ficam uma delícia.*

PUDIM

*(fecha a cara)
Que foi nêgo, tá de sacanagem?
Tá com ciúmes, é?*

Pietro dá um beijo na face de Roque, sorri e volta para a cozinha.

PIETRO

Sempre um vero embaixador.

Nesta passagem, ele descortina, numa mesa próxima, TOBIAS, sambista paulista renomado, e a VELHA GUARDA DA VAI-VAI comendo, bebendo e conversando.

Roque se senta, coloca a gravata para trás e ajeita o guardanapo no peito, todo cuidadoso. Experimenta uma bruschetta.

ROQUE

Tava numa entrevista.

PUDIM

De televisão?

ROQUE

*Não, de emprego, imbecil.
Tava conversando com uma head hunter.*

PUDIM

Que diabo é isso?

ROQUE

Uma profissional que vai me recolocar no mercado.

PUDIM

Municipal?

ROQUE

Não precisa fazer pouco, tô tentando me virar.

PUDIM

*Não inventa, tu só é bom de samba.
Falando nisso, cadê a letra?*

ROQUE

*Você sabe que não é assim.
Preciso de um pouco de inspiração.*

PUDIM

*Te conheço, preto velho.
(malicioso)
Tá atrás é de uma xana nova pra se coçar.*

Pietro volta com dois pratos de espaguete ao sugo fumegantes e os serve com atenção. Faminto, Pudim dá enormes garfadas e se lambuza todo. Ao contrário, Roque come com elegância e gestos sutis.

PASSAGEM DE TEMPO

Prato vazio. Satisfeito e lambuzado, Pudim pega sua caixinha de fósforos e retira de seu interior um palito, quebra-o no meio e palita os dentes, desencanado.

Roque, do outro lado da mesa, o recrimina balançando a cabeça negativamente.

Pudim percebe o desagrado do amigo e não liga, aproveita a caixinha e começa a bater nela, sem intenção. Aos poucos, o SAMBA de Geraldo Filme "**Tradição (Vai no Bexiga pra ver)**" lhe vem a cabeça. Emocionado com a lembrança do samba e do amigo morto, batuca as primeiras notas. O SOM cresce e ganha ACORDES de alguns instrumentos, como cavaquinho, tamborim, pandeiro... Ele olha para os lados e sorri.

PONTO DE VISTA DE PUDIM: Ele está cercado por Tobias e os amigos da velha guarda que o acompanham.

Forma-se uma roda de samba. Roque, recostado em sua cadeira, admira a exibição dos amigos. Sorri e com sua voz tonitruante e segura, começa a CANTAR a letra do samba.

ROQUE

(cantando)
*Quem nunca viu o samba amanhecer
vai no Bexiga pra ver, vai no Bexiga pra ver*

*O samba não levanta mais poeira
Asfalto hoje cobriu o nosso chão
Lembrança eu tenho da Saracura
Saudade tenho do nosso cordão*

*Bexiga hoje é só arranha-céu
e não se vê mais a luz da Lua
mas o Vai-Vai está firme no pedaço
é tradição e o samba continua.*

Quem nunca viu o samba amanhecer

vai no Bexiga pra ver, vai no Bexiga pra ver

Durante a apresentação musical, intercalados com DETALHES dos rostos vincados e das mãos calejadas destes velhos sambistas, entram os CRÉDITOS INICIAIS DO FILME. Ao final da MÚSICA, FADE para BLACK e entrada do TÍTULO DO FILME:

O PAI DA RITA

FADE PARA BLACK

CENA 03 – KITCHNETE (Pudim & Roque) / INTERIOR / MANHÃ

FADE para DETALHE do espelho do armário, que revela a figura elegante de Roque, que ajeita com gel as laterais do cabelo que já não lhe são fartos. Ele arruma a camisa e o paletó, reforçando com as mãos os vincos da roupa.

Pelo reflexo conseguimos ter uma visão parcial de seu pequeno e humilde apartamento, uma kitchnete de sala, quarto e banheiro.

Satisfeito com a própria aparência, Roque coloca o chapéu panamá e caminha para a porta de saída. Na passagem, descortina atrás de si a figura de Pudim deitado no sofá-cama, adormecido, de pijamas e descoberto. OUVI-SE a porta da sala ser fechada.

PLANO PICADO revela Pudim, largado no sofá-cama, tendo um sonho agitado. Entra SOM do samba enredo da Vai-Vai para o carnaval de 1966.

CORTA PARA

CENA 04 – QUADRA VAI-VAI / INTERIOR / NOITE – FLASHBACK (1965)

DETALHE das sandálias prateadas marcando o ritmo do samba enredo da Vai-Vai de 1966, na quadra da escola.

RITA, 29 anos, negra sensual, linda, corpo escultural, samba sozinha no meio do salão. Evolui com graça e sedução, seus olhos brilham de alegria.

Num dos cantos da quadra, PUDIM, 34 anos, toca seu tamborim e não tira os olhos da jovem passista. Ele se levanta e acompanha a MÚSICA cercado a garota.

Ao longe, ROQUE, 32 anos, chega carregado de cadernos e livros e fica parado na porta também admirando Rita.

CORTA PARA

CENA 05 – RUAS DO BEXIGA / EXTERIOR / TARDE (2000)

MONTAGEM DE PLANOS revela as atividades nas ruas do Bexiga, flagrantes do dia-a-dia. Brechós à céu aberto, expondo na calçada todo tipo de objetos usados. Roupas estendidas nos varais. Meninos jogando bola na rua. Velhos jogando dominó em mesinhas de bares. Senhoras conversando em cadeiras nas calçadas...

Na frente da igreja d' Achirópitta, Padre Chiquinho recebe os fiéis para mais uma missa.

Roque passa, cumprimenta a todos e é sempre retribuído, principalmente pelas mulheres, para quem ele sempre faz deferência especial, retirando seu chapéu e se curvando. Ele percebe alguém do outro lado da calçada e logo seu rosto se ilumina.

PONTO DE VISTA DE ROQUE: GRAÇA, 19 anos, negra sestrosa e sensual, de belo corpo, tem dificuldade em equilibrar algumas compras do supermercado.

Galanteador, Roque se aproxima e sorri com todos os dentes. Prontifica-se e pega as sacolas de plástico da mão da jovem. Ela ainda tenta resistir.

GRAÇA

*Deixa disso, são Roque...
Tô pertinho de casa.*

ROQUE

Isso não é trabalho pra moça bonita.

A jovem sorri agradecida e caminha com ele pela calçada.

GRAÇA

Ouvi falar que esse ano vem um baita samba.

ROQUE

*(malandro sedutor)
O que não me falta é inspiração.*

GRAÇA

E seo Pudim?

ROQUE

Deve tá por aí, na sombra.

GRAÇA

*Vocês não ficam de saco cheio
um da cara do outro?*

ROQUE

(emocionado)

Pudim é um irmão de alma que Deus me deu.

PASSAGEM DE TEMPO.

Eles chegam na Praça 13 de Maio. Como o dia está quente, Graça encosta perto de uma frondosa árvore para aproveitar sua sombra. Roque faz o mesmo e deposita as sacolas no chão, ganhando fôlego. Graça se sente mais a vontade com ele e arrisca.

GRAÇA

Você não sente falta de mulher, filhos?

ROQUE

Boêmia... Não há mulher que dê jeito.

GRAÇA

(concluindo esperta)

Nenhuma deu certo, né.

ROQUE

Vem como brisa e vão como tempestade.

(algo conformado)

É só questão de acostumar com essa ventania.

GRAÇA

E vai terminar assim a vida?

ROQUE

(ferido em seu orgulho)

Você me acha velho, menina?

GRAÇA

(maliciosa)

Não, você ainda dá um bom caldo.

Surpreso pela audácia da garota, Roque desconversa, pega as sacolas e volta a andar. A menina sorri maliciosa, sabe que pegou no ponto fraco dele e o segue apressada.

PASSAGEM DE TEMPO

Os dois chegam na porta de um cortiço. Roque pára e deposita as sacolas no chão. Graça estranha esta atitude, algo decepcionada.

GRAÇA

Não vai entrar?

ROQUE

Não... Tá na minha hora.

GRAÇA

Você merece pelo menos um copo d'água.

Respeitador, Roque beija a mão da moça e sorri galanteador.

ROQUE

Já ganhei meu dia, um sorriso de mulher.

Roque sai andando. Graça o observa interessada, recolhe as sacolas e entra.

CORTA PARA

CENA 06 – CASA DA TIA NEGUITA (Sala) / INTERIOR / TARDE

Graça abre a porta com dificuldade, carregada com as sacolas. Ela entra FALANDO ALTO, mas quando se vira, pára de falar e congela.

GRAÇA

*Vó, não encontrei aquele shampoo
que você queria, parece que deixaram de...*

PONTO DE VISTA DE GRAÇA: Olha para o sofá e percebe Pudim conversando com sua avó, TIA NEGUITA, 69 anos, senhora distinta, alinhada, vestida de branco, vaidosa, cabelo armado, óculos dourados, muitos colares e pulseiras. Os dois se recompõe.

Enfuzada, Graça entra para a cozinha. A casa é muito simples de poucos objetos, o grande destaque da sala é um canto onde está o pavilhão da Escola de Samba Vai-Vai.

Tia Neguita acompanha Pudim até a porta, o beija e se despede. Ele quer ficar.

PUDIM

Deixa eu falar com ela.

TIA NEGUITA

Não se mete a besta, deixa ela pra mim.

Ela empurra Pudim pra fora e fecha a porta, ganha fôlego, coragem e vai para a cozinha.

CORTA PARA

CENA 07 – CASA TIA NEGUITA (Cozinha) / INTERIOR / TARDE

Graça guarda as compras, automaticamente.

Tia Neguita se aproxima e tenta ajudar a neta. As duas estabelecem uma conversa de surdas, cada uma fala de um assunto diferente.

Elas não se olham, só ajeitam as coisas.

TIA NEGUITA

(olha o preço de um pacote de café)
Tá tudo pela hora da morte, meu Deus.

GRAÇA

*Não acho certo a senhora fazer
 essas coisas dentro de casa.*

TIA NEGUITA

(manuseia o pacote de café, admirando-o)
*Antigamente a gente comprava café
 em grão lá no armazém do Genésio...
 Hoje tá cheio de marca diferente,
 pacote bonito, colorido, mas tudo
 com mesmo gosto, água suja!*

GRAÇA

*Não sei o que a senhora vê nesse homem.
 Todo mundo sabe que ele é pudim de cachaça!*

TIA NEGUITA

*Eles acham que a gente é trouxa, que vai
 se deixar levar pela boniteza do pacote.*

Graça percebe o pouco caso da avó e se aproxima, mais afirmativa.

GRAÇA

A senhora devia se dar ao respeito.

Tia Neguita fica séria, encara a neta com firmeza e muda o tom da voz, FALA FORTE.

TIA NEGUITA

*Olha aqui menina, por essa porta, muito antes
 de você nascer, já passou muito homem...
 Uns de bom coração, outros nem tanto.
 Mas eu nunca, NUNCA deixei faltar o respeito!*

GRAÇA

A senhora devia enxergar a idade que tem.

TIA NEGUITA

Pra fazer burrada não precisa ter idade.

De repente, OUVI-SE um CHORO DE CRIANÇA. Tia Neguita sorri maliciosa e olha para ela, senhora de si, desafiadora.

TIA NEGUITA

Seu filho tá chorando...

Graça, nervosa, limpa a mão num pano de prato e sai correndo para o quarto.

Tia Neguita sorri sábia e cheia de si. Entra o SOM abafado da música "**As Mariposas**" de Adoniran Barbosa, através das ondas de um rádio.

TIA NEGUITA

Cada uma aqui é dona de seu nariz.

CORTA PARA

CENA 08 – BAR "CU DO PADRE" / INTERIOR / FINAL DE TARDE

DETALHE de um rádio pendurado sob o balcão do bar, que TOCA a MÚSICA de Adoniran.

DETALHE do riscar de um fósforo que acende um cigarrinho de palha e ilumina a cara de Pudim. Ele traga com prazer e imediatamente tem um acesso de tosse. Pega um copo de cachaça que se equilibra em cima da mesa e o sorve, com cara de satisfação. Desanimado, ele olha para os lados deste bar bastante simples.

MACAXEIRA, 35 anos, nordestino, magro, atrás do balcão do bar, sobre uma pedra de mármore se esmera em "passar" um bife com um ferro de passar caseiro.

PADRE CHIQUINHO, 40 anos, negro, de óculos, vestido a paisana, sentado no balcão, estica o pescoço para observar o trabalho de Macaxeira e reclama docemente com ele.

PADRE CHIQUINHO

Mal passado, Macaxeira.

Macaxeira se vira e concorda, balançando a cabeça. Deposita o ferro de passar de lado, coloca o bife em um pão aberto e o leva, num pratinho, até o padre.

MACAXEIRA

Do jeitinho que o senhor gosta.

Macaxeira observa o padre comer. Este, incomodado, o olha por cima dos óculos.

PADRE CHIQUINHO

Fala, meu filho.

Macaxeira retira o pano de prato, que traz pendurado no pescoço, e começa a torcê-lo na mão, totalmente sem jeito, tentando falar, nervoso.

MACAXEIRA

Sabe que é seu padre, tava querendo saber do senhor se tem jeito de uma prosa particular.

O padre enquanto come tenta entender a proposta.

PADRE CHIQUINHO

Você quer se confessar?

MACAXEIRA

É conversa de homem pra homem.

Não queria botar Deus no meio.

PADRE CHIQUINHO

É difícil... Deus está entre nós.

MACAXEIRA

Sei, sei disso, mas é que fico mais

a vontade assim com o senhor, sabe.

PADRE CHIQUINHO

Tá certo.

MACAXEIRA

É que me enrolei aí com uma mulher.

O padre sorri aliviado, dá mais uma mordida no lanche e fala de boca cheia.

PADRE CHIQUINHO

Bom, você já tá na idade

de ter um relacionamento sério,

casar, criar uma família...

Macaxeira, mais sem jeito ainda, se aproxima e fala baixinho.

MACAXEIRA

É que ela tem umas esquisitice aí.

O padre, desconfiado, presta mais atenção à história.

MACAXEIRA

Sabe, quando a gente tá lá no bem bom?

O padre, ressabiado, pára de comer e balança a cabeça afirmativamente, entendendo.

MACAXEIRA

Pois é, a bandida gosta de botar o dedo lá.

PADRE CHIQUINHO

(algo desentendido)

Lá?!

MACAXEIRA

(impaciente)

*É seu padre, lá no fiofó.***PADRE CHIQUINHO**

(respira fundo e arrisca)

*Dela?***MACAXEIRA**

(impaciente)

Não, no meu, padre. Ela gosta de fazer fio terra.

O padre perde o rebolado, afasta o prato do lanche, algo enojado e respira fundo.

PADRE CHIQUINHO*E você?***MACAXEIRA**

(deixa-se levar pela emoção e fala mais alto)

O senhor sabe, EU NÃO SOU VIADO!

Os dois percebem a gafe e olham para os lados para ver se alguém prestou atenção.

Pudim, de longe, sorri, sorve mais um gole de pinga e olha para fora, se benzendo.

PONTO DE VISTA DE PUDIM: A enorme IMAGEM DE NOSSA SENHORA D'ACHIROPITTA, que fica no jardim interno da igreja, parece olhá-lo com complacência.

Ele agradece a santa e joga um pouquinho da pinga no chão.

PUDIM*Pra santa!*

CORTA PARA

CENA 09 – KITCHNETE (Pudim & Roque) / INTERIOR / NOITE

PONTO DE VISTA DE PUDIM ATRAVÉS DA JANELA: Do alto, vê claramente a QUADRA DA ESCOLA DE SAMBA VAI-VAI. O galpão está todo iluminado e o movimento de pessoas é intenso, um entra e sai constante. Pode se também OUVIR o TRÂNSITO da avenida 9 de Julho, o BURBURINHO da quadra e alguma BATUCADA ao longe.

Pudim dá uma última tragada em seu cigarro e joga a bagana pela janela aberta. Fechada, os RUÍDOS cessam. Ele volta-se para o interior da pequena sala. A mesa de jantar está posta para dois. Ele se senta e logo Roque vem da cozinha, com uma bandeja de salada. Depois de servi-lo, Roque se senta à mesa.

Pudim observa a salada com cara de desapontamento. Ele a vasculha com o garfo.

PUDIM

*Podia botar um pedacinho de toucinho
pra dá gosto...*

ROQUE

*Na nossa idade, a gente em que tomar
cuidado com o que come à noite...*

Pudim experimenta as folhas e o tomatinho da salada, insatisfeito.

PUDIM

Que é que tem de mistura?

ROQUE

Já tá tudo aí, comida leve e saudável.

Resignado, Pudim mastiga a salada sem vontade e aponta para o próprio ouvido.

PUDIM

Tá ouvindo? Pareço um burro ruminando...

ROQUE

É bom pra digestão.

(irônico)

Não dá gases, ajuda a combater o efeito estufa.

PUDIM

Um burro, peidando e ruminando...

Roque come com prazer, lembra-se de algo e tira do bolso um guardanapo amassado.

ROQUE

Pintou a inspiração.

PUDIM

Comeu quem?

ROQUE

Pára com isso... Presta atenção no riscado.

Pudim lê a letra do samba e fica sério. De repente, se anima, larga de comer, joga o resto de sua comida no prato de Roque. Vira seu prato de ponta cabeça e começa a tirar um SOM batendo nele com a faca. A melodia vai ganhando corpo, aos poucos.

Roque, ainda comendo, sorri da repentina inspiração do amigo e o goza.

ROQUE

Não falei que alface faz bem!

Pudim, do contra, pára de tocar, devolve o papel para o amigo e se retira para a rua.

PUDIM

Precisa trabalhar mais nisso.

Roque sorri da rabugice do amigo e recolhe as coisas da mesa.

CORTA PARA

CENA 10 – AVENIDA 9 DE JULHO / EXTERIOR / NOITE

MONTAGEM DE PLANOS revela o movimento do lugar. No ponto de ônibus, descem e sobem PASSAGEIROS ANÔNIMOS. MENINOS DE SKATE usam a praça para acrobacias. VENDEDORES AMBULANTES negociam de tudo, celulares, lanches e até filmes piratas. Ao fundo, percebe-se 2 OU 3 PROSTITUTAS paradas na esquina, à procura de clientes.

Pudim se aproxima de uma delas. NEIDE, 47 anos, negra, bem vestida, bonita.

PUDIM

*Nenhuma mulher aqui do pedaço
chega aos seus pés, princesa.*

NEIDE

Tá atrapalhando o bom andamento dos trabalhos.

Ele ainda arrisca umas palavras sopradas no ouvido dela, mas ela se desvencilha e se aproxima do meio fio, se expondo aos carros que passam pela avenida. Pudim pega no braço dela, ela reage, disfarçando.

NEIDE

Desculpe, não conheço o senhor.

PUDIM

Como não? Sou seu cliente preferencial.

Ela se vira para ele e dá uma longa gargalhada.

NEIDE

*Você não tem onde cair morto, Pudim.
O que é que você quer?*

PUDIM

Uma promoção.

NEIDE

Meia entrada pra velho só no cinema.

PUDIM

Dois dedos de prosa e uma cerveja bem gelada.

NEIDE

Não converso em serviço.

PUDIM

*Deixa disso, Neide...
Depois você volta pro batente.*

Ela finalmente sorri. Ele lhe estende o braço e os dois caminham até uma lanchonete.

CORTA PARA

CENA 11 – LANCHONETE (Avenida 9 de Julho)/ EXTERIOR / NOITE

Numa lanchonete perto da avenida, os dois sentados numa mesa conversam. Neide fuma muito e parece sempre atenta ao movimento da rua. Pudim a serve de cerveja.

NEIDE

*O mundo hoje tá muito globalizado.
Sem grana a máquina de fuder
do capitalismo não anda!*

PUDIM

Sempre politizada...

NEIDE

*Dois anos de Letras na PUC.
(orgulhosa)
Sou uma puta letrada, meu bem.*

Ela bebe com vontade, mas fala melancólica.

NEIDE

Que é que aconteceu com esse lugar?

PUDIM

Progresso?!

Neide aponta com os olhos para a rua. Pudim segue seu olhar.

PONTO DE VISTA DE PUDIM: A avenida tem PROSTITUTAS de um lado e TRAVESTIS do outro. O afluxo de carros parando, atrás de programa, é maior do lado dos travestis.

Neide ergue um brinde triste e toma um gole da cerveja, desanimada

NEIDE

Ao silicone!

(indignada)

*Hoje o homem prefere dar o rabo pra outro
homem vestido de mulher do que dar uma boa
e velha trepada à moda antiga.*

Ficamos obsoletos, meu bem.

PUDIM

Até a escola perdeu o samba no pé.

*Agora só dão aqueles carros alegóricos,
aqueles monstros porta-viado...*

NEIDE

*Os caras enfiam toda verba nesses carros
que só fodem a evolução da escola.*

PUDIM

Você era uma das mais bonitas...

*Não tinha homem macho que não
perdia o juízo quando você passava.*

NEIDE

E de que adiantou tudo isso?

PUDIM

Pra onde você foi, mulher?

NEIDE

O Bexiga não é mais o mesmo.

*As coisas ficaram difíceis, trabalho,
filho pra criar, aluguel...*

Acabei na Zona Leste, São Matheus.

PUDIM

Mesmo assim nunca traiu a escola.

NEIDE

(emocionada)

*Porra nenhuma, posso morar no inferno,
mas não largo minha preta e branco.*

Pudim olha para ela sem saber o que dizer.

Neide disfarça e discretamente enxuga as lágrimas que querem escorrer de seus olhos.

NEIDE

Tô falando muito pela merreca desse michê.

Ela se levanta, pega sua bolsa, a abre, olha no espelhinho, se maquia rapidamente. Ajeita o cabelo, dá um beijo na testa de Pudim e volta para a rua.

NEIDE

Se cuida, velho.

Pudim admira a figura de Neide.

PONTO DE VISTA DE PUDIM: Neide, na calçada, faz sinal para os carros que passam pela avenida, oferecendo seus serviços.

CORTA PARA

CENA 12 – KITCHNETE (Pudim & Roque) / EXT. – INT./ MADRUGADA

Roque, preocupado, abre a porta e olha para os lados. De repente, olha para baixo.

PONTO DE VISTA DE ROQUE: Pudim, com a chave na mão, dorme recostado na soleira.

Roque ajuda o amigo a se levantar. Pudim, risonho, confuso e ainda algo embriagado se deixa levar para o interior do apartamento.

Pudim, apoiado em Roque, se deita no sofá-cama, que já está preparado com lençol, cobertor e travesseiro. Percebendo que Pudim não tem forças, Roque o ajuda a tirar a roupa e se deitar. Roque ameaça ir embora, mas Pudim o segura pela mão.

PUDIM

Não me deixa sozinho não.

ROQUE

Depois de velho ficou cagão, é?

PUDIM

(visivelmente emocionado)

Hoje faz 30 anos que a gente tá junto?

Aposto que você nem tinha lembrado.

ROQUE

Ih, que papo de viado velho é esse?

PUDIM

*Não... Só queria te agradecer por
não me abandonar aqui sozinho.*

Roque cobre o amigo com cuidado, carinhoso.

ROQUE

Tá, tá certo... Agora, vê se dorme.

Roque se afasta e vai se deitar em sua cama.

Pudim roda no pequeno sofá–cama tentado se ajeitar e dormir, mas não consegue.
SOM de atabaques e CANTOS de candomblé.

CORTA PARA

CENA 13 – IGREJA D’ACHIROPITTA / INTERIOR / MANHÃ

A porta se abre e a CÂMERA entra pelo corredor central desta igreja católica, enfeitada com bandeirinhas da Itália. O SOM da MÚSICA AFRO vai aumentando. Nos bancos de madeira, estão ALGUNS FIÉIS, atentos à cerimônia, na maioria deles negros. Pudim e Roque estão sentados na primeira fileira, ao lado de Tia Neguita, emocionada. Ela tira um lenço da bolsa e se abana com um leque multicolorido. Todos olham para o altar.

No altar, NEGROS VISTOSOS (CORAL CECUNE – RS), vestidos a caráter, com batas africanas coloridas e turbantes TOCAM, CANTAM e DANÇAM neste ritual afro de batismo.

Padre Chiquinho, caracterizado para a ocasião, ergue um BEBÊ ao alto e FALA ALGUMAS PALAVRAS. Passa a criança para Graça, que comovida abraça o filho contra o peito.

Roque sorri e lança um olhar carinhoso e afetivo para Graça.

Graça, no altar, retribui este olhar interessado e lhe mostra o filho.

Pudim olha desconfiado para o amigo Roque. Vira-se e não perde a chance. Coloca sua mão sobre as pernas de Tia Neguita e lhe fala em seu ouvido, baixinho.

PUDIM

A bisavó mais gostosa do Bexiga.

Tia Neguita bate com o leque na cabeça dele e FALA ALTO.

DONA TIA NEGUITA

MAIS RESPEITO NA IGREJA, EXCOMUNGADO.

Os músicos param de tocar. SILÊNCIO.

Os participantes da cerimônia no altar e os convidados na platéia olham para os dois.

Tia Neguita, com a autoridade que os anos lhe concederam, se levanta e fala para todos.

DONA TIA NEGUITA

*Que é que tão olhando?
Vamos seguir o batismo,
a criança não tem culpa da
mal criação desse velho xarope.*

Tia Neguita fuzila Pudim com os olhos e volta a se sentar. Ele fica sério e não reage.

A MÚSICA recomeça e Padre Chiquinho segue a cerimônia.

CORTA PARA

CENA 14 – QUADRA VAI-VAI / INTERIOR / TARDE

DETALHE do chão cheio de papéis amassados. Mais um vem se juntar aos outros.

A quadra está vazia e escura. Numa mesa de canto, Roque e Pudim estão sentados tentando terminar o samba enredo. Roque, tenso, escreve algo num papel, logo o amassa e o joga no chão.

Pudim, descontraído, com um cavaquinho nas mãos tira algumas notas ao acaso.

ROQUE

*Porra Pudim, dá um tempo,
tô tentando me concentrar.*

Pudim coloca o instrumento em cima da mesa e FALA MALICIOSO.

PUDIM

*Vi o jeito que Gracinha te olhou.
(malicioso)
Não vai me dizer que aquele menino é...*

ROQUE

Não é da sua conta.

PUDIM

O velhinho tá bem nas paradas de sucesso.

Roque fica enfurecido e bate na mesa.

ROQUE

*A gente precisa passar o samba.
(aponta para o palco)*

*Se ficar de conversinha fiada,
vai subir naquela porra sozinho.*

PUDIM

Calma, só tava querendo puxar papo.

ROQUE

Se concentra aí no seu trabalho.

PUDIM

Só fecho a melodia depois da letra.

ROQUE

Então me deixa em paz...

PUDIM

(provocador)

Mas que o menino é a sua cara, ah isso é.

Roque levanta-se e ameaça partir para cima. Pudim brinca e começa a rodear a mesa. Roque o persegue. Os dois ficam nesta brincadeira de gato e rato. Eles se cansam rapidamente e voltam a se sentar, esbaforidos.

ROQUE

Parece que você nunca vai crescer.

PUDIM

*Sou um erê que veio ao mundo
só pra te encher o saco.*

Roque bufa, balança a cabeça e volta a se concentrar em sua composição.

PASSAGEM DE TEMPO.

DETALHE das cordas do cavaquinho sendo TOCADAS melodiosamente por Pudim.

Os dois, sentados na mesma mesa, ensaiam o samba. Roque CANTA, lendo a letra que acabara de escrever e Pudim, sério e compenetrado, ACOMPANHA-O no cavaquinho.

CORTA PARA

CENA 15 – IGREJA D’ACHIROPITTA / INTERIOR / FINAL DE TARDE

Final da missa. Algumas pessoas se retiram da igreja, na maioria deles VELHAS SENHORAS E SENHORES humildes de diversas origens, italianos, nordestinos, negros...

Padre Chiquinho, no altar, recolhe seus paramentos e já se encaminha para a sacristia quando OUVE um PIGARREAR ALTO. Ele se volta para trás e sorri.

PONTO DE VISTA DO PADRE: O único que permanece sentado é GENARO, velho italiano, 75 anos, rabugento e sisudo, sempre de terno, colete e chapéu de feltro, com uma grande sacola no colo. Ele faz sinal para que o padre aproxime.

O padre senta-se à sua frente e assente com os olhos.

PADRE CHIQUINHO

Aconteceu alguma coisa, Genaro?

Genaro olha para os lados e fala baixinho, ainda com forte sotaque calabrés.

GENARO

Non, gracie a Dio, tutto bene.

Son unas cosas que a gente ouve...

PADRE CHIQUINHO

É segredo de confissão?

Genaro se arrepende e se levanta, fazendo menção em ir embora.

GENARO

Melhor dexá pra lá.

O padre o detém e ele se senta novamente, toma coragem e segue.

GENARO

Padre sabe que nunca tive nada contra os preto, éco?

PADRE CHIQUINHO

Sei...

GENARO

Até quando mandarô o sinhô pra qüi,

ficô qüele zumzumzum no bairro:

Shiii, um padre preto na Achirópitta...

Mas, o sinhô veio do Vaticano, estudô lá,

parla italiani, deve sê amici dos home daqui

(aponta para o céu)

e do de lá de cima também, né non?

PADRE CHIQUINHO

Fala filho, o que está te afligindo?

GENARO

Quando chegemo qüi

a gente era muito póvere...

Era una época de güerra e io non

pudia nem botar a camisa Azzurra.

PADRE CHIQUINHO

É, era uma época de intolerância.

GENARO

*Io lavorato mutto co mio vecchio pai
na marcenaria lá da Santo Antonio e
juntemo um dinheirinho...
Criei mios quatro bambini qüi no Bexiga e
nossa relaçon cos preto sempre foi buona.
Cada um pro seu lado, claro...
Eles lá co sambinha deles,
nós qüi co a tarantella.*

PADRE CHIQUINHO

(impaciente)

Desculpe, mas onde você quer chegar?

GENARO

*Io non tenho nada contra, mas eles lá,
os mais vecchio, sabe, tão achano sua
missa muito cumprida, muito chata.*

PADRE CHIQUINHO

Por que? Eu falo muito?

GENARO

*Non, non... É porque o sinhô inventô
essa moda de misturá as cosa.*

PADRE CHIQUINHO

Que coisas?

GENARO

As cosa do católico co as cosa dos preto.

PADRE CHIQUINHO

As cerimônias afro?

GENARO

Igreja é igreja, terreiro é terreiro.

PADRE CHIQUINHO

Tudo é um só Deus!

GENARO

Antigamente as missa durava una hora...

Agora são mais de três, padre!

PADRE CHIQUINHO

*Deixa eu entender, Genaro.
O que te incomoda não é o ritual afro,
mas sim o tempo da missa?*

GENARO

*O sinhô podia fazê as cosa mais rapidinio.
A gente tem os compromisso e non pode
passá o dia inteiro na igreja, de vadiaçon.*

O padre respira aliviado e se levanta.

Genaro também se levanta, com certa dificuldade. O padre o acompanha até a porta.

PADRE CHIQUINHO

Pode deixar, vamos agilizar o santo ofício.

Genaro se lembra de que está com a sacola.

GENARO

Ah, io trôxe o corpo de cristo pro sinhô.

Ele retira da sacola uma enorme bengala de pão com calabresa e um garrafão de vinho.

GENARO

Pane e vino...

O padre pega as coisas na mão e agradece, com certa malícia.

PADRE CHIQUINHO

*Obrigado, isso vai alimentar meu corpo
e reconfortar minha alma.*

Genaro vai embora e o Padre volta para a sacristia, sorrindo.

CORTA PARA

CENA 16 – LAVANDERIA / INTERIOR / FINAL DE TARDE

DETALHE de roupas masculinas, amassadas, estendidas no chão. Paletós e calças tentando compor figurinos alinhados. Roque, agachado diante deles, tenta escolher a melhor combinação. Fica em dúvida.

MONTAGEM DE PLANOS revela Roque, de pé, indeciso, testando na frente do corpo algumas destas composições. Ele se demora a decidir. Olha para trás e pergunta.

ROQUE

Tem espelho aí, minha flor?

Passando roupa, numa tábua de passar, KYOKO, jovem japonesa, algo aflita, olha para ele e para os lados, com medo de ser flagrada. Ela ainda fala com algum sotaque.

KYOKO

Rápido Roque... Patrão não pode saber.

Ela se dirige a um canto da lavanderia e traz um espelho de corpo inteiro. Roque sorri agradecido e se aproxima da jovem, galanteador.

ROQUE

Vai dar tudo certo...

Vamos fazer como sempre, uso hoje, lavo, passo e te devolvo na segunda.

KYOKO

Não sei...

ROQUE

Pode deixar comigo, meu bem.

Nunca te devolvi nada faltando um botão.

Ele olha mais uma vez as roupas estendidas no chão e escolhe dois modelos completos. Antes de ir embora e se despedir, ele faz um chamego no rosto da jovem.

ROQUE

Vai lá...

KYOKO

Pai não gosta.

Ele dá um beijo nas mãos da jovem, que parece encantada com seu cavalheirismo. Ela rapidamente recobra a postura e volta a passar roupas.

CORTA PARA

CENA 17 – QUADRA VAI-VAI / INTERIOR / NOITE

A quadra da escola está cheia, é a última noite de eliminatórias do samba enredo do próximo carnaval.

MONTAGEM DE PLANOS revela faixas espalhadas. Uma delas celebra o tri-campeonato de 2000. Outra anuncia a última eliminatória do samba enredo para o carnaval de 2001.

Entre as mesas, percebemos a mescla de idades dos sambistas da Vai-Vai, muitos são INTEGRANTES DA VELHA GUARDA; outros, fazem parte da NOVA GERAÇÃO DE COMPOSITORES DA ESCOLA, entre eles VADINHO, 37 anos, negro alto, bonito, cabelos longos tipo rastafári, falastrão, vaidoso, sambista carioca.

Cada um dos grupos tem uma TORCIDA BASTANTE CALOROSA E ANIMADA que portam faixas e camisetas referentes aos sambas enredo defendidos nesta noite.

Tia Neguita, sentada numa mesa central, é cumprimentada e reverenciada por todos.

Padre Chiquinho, vestido à paisana, bastante à vontade e animado, toma um refrigerante, sentado na mesma mesa de Pietro, que acompanha a festa.

PIETRO

*Sabe padre, gosto de um sambinha,
mas meu negócio mesmo é um bom Pavarotti.*

PADRE CHIQUINHO

*Relaxa Pietro, aqui no Bexiga
a pizza sempre acaba em samba.*

PIETRO

*Vá benne...
(canta e batuca na mesa)
Deixa a vida me levar, vida leva eu...*

Os dois riem. De repente, as luzes se apagam e se OUVI a BATIDA DE UM SURDO fazendo a marcação. A BATERIA ataca um SAMBA.

Um canhão de luz se acende no palco. MESTRE SALA E PORTA-BANDEIRA entram com o estandarte da escola. Graça, a porta-bandeira, carrega o pavilhão da escola com leveza e elegância e é reverenciada pelo habilidoso Mestre Sala.

Tia Neguita olha orgulhosa para a neta.

Roque, sentado numa das mesas laterais, admira a evolução da sensual Graça. Pudim, sentado ao lado, o cutuca e sorri malicioso. Ambos estão vestidos elegantemente com os modelos da lavanderia (*cena anterior*).

Terminada a apresentação de Mestre Sala e Porta-Bandeira, Pudim se aproxima da mesa de Tia Neguita e senta-se ao seu lado. Fala baixinho e carinhoso.

PUDIM

Essa escola só tem uma porta-bandeira.

TIA NEGUITA

*O tempo já apagou a memória
de todo mundo aqui, Pudim.*

PUDIM

*O primeiro 10 da avenida
a gente nunca esquece.*

TIA NEGUITA

*Deus foi justo comigo...
Deixou o estandarte lá em casa.*

Pudim vira-se e olha para o salão.

PONTO DE VISTA DE PUDIM: Graça, com roupas sociais, está sentada com Roque num papo bastante animado.

Pudim olha para Tia Neguita e lhe aperta as mãos, carinhoso e reconfortador.

PUDIM

Ele nunca vai desrespeitar a menina.

TIA NEGUITA

Eu sei disso... Nele eu confio, meu medo é ela.

De repente, a atenção de todos é desviada para o palco novamente.

Tobias, mestre de cerimônia da festa, anuncia ao microfone.

TOBIAS

*Depois de três meses de eliminatórias
chegamos ao grande momento, a decisão:
a escolha do samba enredo de 2001.
Agora com vocês o penúltimo concorrente:
O sangue novo de Tunico da Vila e
Vadinho da Portela...*

Os dois começam sua apresentação com garra e vibração. O SAMBA tem uma letra inteligente e uma levada moderna, abusando do refrão marcado e do ritmo marchado.

A BATERIA, postada num canto da quadra, acompanha os compositores.

Vadinho, o intérprete, tem uma presença de palco muito forte. Ele é carismático e conquista a atenção das garotas que estão no gargarejo do palco. Ele não se faz de rogado e enquanto canta, joga todo seu charme.

Pudim encosta no ouvido de Tia Neguita e confia, desanimado, algo invejoso.

PUDIM

*Já não se faz mais samba autêntico,
quatro por quatro...*

TIA NEGUITA

(sorri irônica)

A mocidade tá te deixando no chinelo, meu velho.

Ele fica bravo e se vira para o outro lado. Tia Neguita sorri de sua reação infantil.

Vadinho e seu companheiro terminam a apresentação e são imediatamente OVACIONADOS, não só por sua torcida, mas como por todos os presentes.

O único emburrado do lugar é Pudim que comenta com Tia Neguita.

PUDIM*Agora é tudo a mesma coisa, samba marchado!
Samba de quartel!***DONA TIA NEGUITA***E tu não vai se render aos novos tempos?***PUDIM***Nem morto... Sou tradição!
Não gosto de fazer boi com abóbora.*

Tobias, no palco, retoma o microfone e anuncia.

TOBIAS*E como último concorrente da noite, a dupla
de sambistas da velha guarda que já nos deu
muitas alegrias em carnavais passados...
Os nossos queridos Roque & Pudim.*

Sob INTENSOS APLAUSOS, Pudim e Roque entram no palco, visivelmente emocionados. Pudim carrega seu cavaquinho e Roque a letra do samba que vai cantar.

Pietro se levanta empolgado, APLAUDE E ASSOBIAM, CANTANDO EM CORO o nome dos dois velhos compositores. O Padre Chiquinho, mais comedido, fica surpreso.

Pudim se adianta e pega o microfone.

PUDIM*Obrigado, obrigado...
(pausa, SILÊNCIO)
Todo mundo aqui sabe que já
passei muitas vezes por esse palco,
mas sempre parece a primeira...*

Roque, ao fundo, sorri e o observa, atento e orgulhoso.

PUDIM

(aponta)

*Eu nasci aqui na frente...
No Córrego da Saracura e
já corri de muita enchente,
cobrador e polícia...*

(emocionado)

*Sou do tempo em que a gente
fazia vaquinha de 2 mil reis pra
tirar os irmãos da cadeia que
tavam fazendo roça...*

*E qual era o crime?**Ser negro e sambista.*

Ainda mais emocionado, suando, algo cansado, ele coloca a mão no peito e perde um pouco do equilíbrio. Roque vem em seu auxílio, mas ele reluta, o afasta e continua.

PUDIM

*Por isso, quero dedicar esse samba
pra minha Vó Ceíça, que de dia
trabalhava de doméstica numa
mansão aqui na Paulista...*

*E de noite, vendia quitute pra
eu poder pagar minha fantasia.*

De repente, ele olha para a platéia e fica atônito, confuso.

PONTO DE VISTA DE PUDIM: De relance, ele vê alguém familiar no meio da multidão. RITA DE CÁSSIA, 34 anos, negra, muito bonita, parecidíssima com sua mãe Rita (mesma atriz da cena 05). Ela sorri para ele.

Ele, absolutamente tenso, pára de falar e a procura com os olhos. SILÊNCIO.

PONTO DE VISTA DE PUDIM: Ela já não está mais lá, onde ele a tinha visto.

Roque estranha a situação, se aproxima e puxa o amigo.

ROQUE*Vamos tocar, homem.*

Pudim o empurra.

PUDIM

(emocionado)

Quero falar, quero falar...

Pudim volta ao microfone.

PUDIM

*Gente, tive muitas alegrias nessa quadra,
muitos amores e muita desilusão...*

*Mas, como dizia um velho sambista:
Cada fracasso é um samba que faço!*
(APLAUSOS)

*Por isso dedico esta noite à muitos amigos
que vieram antes de mim e fizeram desta
escola o que ela é hoje: Pé Rachado,
Tino, Henricão, Seu Chiclete e o grande
mestre Pato N'Água..*

(MAIS APLAUSOS)

*Como eu não sabia tocar nada, ele me
colocou na bateria pra carregar jornal.
Antes dos desfiles, eu fazia uma fogueirinha
e esquentava os couros da bateria.*

(pausa emocionada)

*Não sei lê nota de música não, mas sei
que sinto elas batendo aqui no meu peito.
Batendo que nem o amor pela minha Saracura,
pela minha Cae-Cae, pela minha Vai-Vai.*

Pudim se abraça a Roque. SILÊNCIO TOTAL na quadra.

Padre Chiquinho e Pietro se levantam e começam a APLAUDIR.

TODOS na platéia, comovidos, APLAUDEM.

Pudim se recompõe, respira fundo e TOCA a introdução de seu samba.

Roque se aproxima do microfone e com seu vozerio CANTA divinamente.

A bateria começa a ACOMPANHÁ-LOS.

PASSAGEM DE TEMPO.

Ao final da apresentação, um instante de suspense e SILÊNCIO. Eles se entreolham tensos e curiosos. De repente, uma avalanche de PALMAS e ASSOBIOS faz o semblante preocupado dos dois se desanuviar.

Kyoko, sentada numa mesa lateral, é uma das mais animadas. Ela sorri para Roque.

Roque retribui o gesto e abraça o parceiro Pudim. Os dois caminham até a beirada do palco e se curvam agradecendo a MANIFESTAÇÃO CALOROSA da platéia.

PASSAGEM DE TEMPO.

Tobias entra no palco, traz um envelope nas mãos e assume o microfone. Olha para a platéia ansiosa pelo anúncio final do samba enredo escolhido.

TOBIAS

Neste envelope está o nome do nosso samba enredo. Foram 5 finalistas, mas só um deles vai representar a escola na avenida ano que vem.

MONTAGEM DE PLANOS revela as respectivas torcidas dos 5 sambas se manifestando. Elas GRITAM E CANTAM EM CORO o refrão dos sambas. Notadamente, a torcida de Pudim e Roque é composta em sua maioria pela VELHA GUARDA DA ESCOLA.

Vadinho, descontraído, toma cerveja com Graça numa mesa. Ele já parece íntimo.

Roque olha para a mesa da moça e disfarça seus ciúmes. Ao lado, Pudim, nervoso, só bebe e não olha para o palco. Ao seu lado, Tia Neguita segura firme em sua mão.

TIA NEGUITA

*Tá suando feito biquinha, homem.
Parece calouro de primeira viagem.*

Tobias, no palco, faz suspense. Abre o envelope e lê, sem falar, o ganhador. Sua cara é um misto de surpresa e contentamento.

TOBIAS

*E o samba enredo da VAI-VAI
para o carnaval de 2001 é...*

CORTA PARA

CENA 18 – PRAÇA DO PIQUES (Praça da Bandeira) / EXTERIOR / NOITE

DETALHE do rosto de Roque, de olhos fechados, encostado num poste da praça, como se estivesse brincando de esconde-esconde.

ROQUE

*Tenho certeza, era aqui que a gente fazia piques.
(fazendo contagem regressiva)
5, 4, 3, 2, 1... Lá vou eu.*

Ele se vira e fica decepcionado.

PONTO DE VISTA DE ROQUE: Pudim, absolutamente entristecido, cabisbaixo, sentado numa mureta da praça, parece alheio a brincadeira do amigo.

Roque se aproxima e senta-se ao lado. Pudim lamenta, sem olhar para ele.

PUDIM

Não quero mais brincar...

ROQUE

É só uma competição, um tinha que ganhar.

PUDIM

(bravo)

*Mas não um neguinho folgado,
importado do Rio de Janeiro.*

ROQUE

O cara é folgado, mas o samba é bom.

PUDIM

Refrãozinho de merda!

Ele levanta a cabeça, encara Roque e fala sério.

PUDIM

*As pessoas esqueceram da gente.
Esqueceram dos campeonatos,
dos sambas que a gente fez...*

ROQUE

Os bexigentos de verdade respeitam.

PUDIM

(ainda mais melancólico)

*Olha pra gente, Roque.
Dois velhos aposentados que a
única coisa que fazem o dia inteiro
é dar pipoca pros pombos da 14 Bis.*

ROQUE

Você tá sendo duro com você mesmo.

PUDIM

*A modernidade atropelou a gente
e ninguém anotou a placa.*

ROQUE

(tenta animá-lo)

Ano que vem a gente bota outro samba.

PUDIM

(determinado, se levanta)

*Pra mim acabou!
Não quero mais saber de samba,
de enredo, de porra nenhuma.*

ROQUE

*Hei, cadê aquele cavaleiro de Xangô
que desafiava a polícia, os maridos
traídos e as mulheres ciumentas?*

PUDIM

(fatalista)

Deve tá enterrado em algum beco do Bexiga.

Roque se abraça a ele e os dois caminham para a casa, se perdendo na escuridão.

CORTA PARA

CENA 19 – BAR “CU DO PADRE” / INTERIOR / MANHÃ

Vadinho e Gracinha, sentados numa mesa, bebem cerveja e namoram, com risadas, conversinhas ao pé do ouvido e algumas trocas de carícias.

Em outra mesa, Pietro e Genaro jogam dominó. Genaro insiste em esticar o olho para ver o jovem casal. Ele comenta, mal humorado e de cara fechada.

GENARO

Non falei, o mundo tá acabano!

PIETRO

Deixa os menino, Genaro.

Non tão fazendo nada.

GENARO

Até agora, ahn...

Macaxeira, malicioso, encosta na mesa de Vadinho e oferece o cardápio. Os jovens, percebendo a aproximação, se recompõe.

MACAXEIRA

Não vão beliscar nada não?

Vadinho olha para Gracinha e sorri malicioso.

VADINHO

Tô satisfeito, meu chapa.

Macaxeira, desanimado, se afasta. Vadinho pega seu violão, que estava encostado na mesa e começa a dedilhar a introdução da MÚSICA “**A RITA**”, de Chico Buarque.

Macaxeira traz uma porção de provolone para a mesa dos italianos. Quando se afasta, como uma alcoviteira, Genaro comenta sobre ele. Eles continuam jogando.

GENARO

O Bexiga já foi um bom lugar...

PIETRO

*Como pode falar isso, Genaro?
Crescemos, casamos e
criamos nossos filhos aqui...*

GENARO

*Dexa de ser oestupido, Pietro.
O bairro mudô muito de mão.
Os italiani rico subiro tutto pra Paulista.
E nós fiquemo qüi cos preto.
Tutto bene, eles son limpinho.
Mas, agora com essa invason dos americani...*

PIETRO

*(desentendido)
Que americani?*

Genaro faz gestos com a mão indicando "cabeça chata" e aponta para Macaxeira. Pietro não dá bola para o argumento dele e joga.

PIETRO

*O Bexiga é una terra onde convive
a macarronada e a feijoada.
E agora, a carne de sol. Qual o problema?*

GENARO

O probrema é perde qüilo que é nosso.

PIETRO

*Quando a gente chegou aqui
isso também não era nosso.*

GENARO

Porca pipa, você é muito teimoso, Pietro.

Pudim, abatido, desanimado, alheio aos freqüentadores, entra no bar e se senta no balcão. Macaxeira lhe traz um copo de café. Ele o afasta e pede um copinho de pinga. Percebendo que ele não está para brincadeira, Macaxeira leva o café e traz a pinga. Pudim cumprimenta Pietro, de longe.

Pietro retribui o gesto. Genaro, ao seu lado, fica de cara fechada.

Vadinho começa a CANTAR a música de Chico Buarque.

VADINHO

*A Rita levou meu sorriso
No sorriso dela
Meu assunto
Levou junto com ela
E o que me é de direito
Arrancou-me do peito
E tem mais*

Pudim fica incomodado e olha, mal humorado, para a mesa de Vadinho.

VADINHO

*Levou seu retrato, seu trapo, seu prato
Que papel!
Uma imagem de são Francisco
E um bom disco de Noel*

Pietro, sabedor da má relação de Pudim com esta música, olha preocupado para o amigo. Genaro bate na sua mão e pede para que ele jogue logo.

Pudim afasta o copo de pinga e se levanta resolutamente, caminha até a mesa de Vadinho. O sambista carioca sorri para ele e continua a cantar, achando que está agradando.

VADINHO

*A Rita matou nosso amor
De vingança
Nem herança deixou
Não levou um tostão
Porque não tinha não
Mas causou perdas e danos
Levou os meus planos
Meus pobres enganos
Os meus vinte anos
O meu coração
E além de tudo
Me deixou mudo
Um violão*

Pudim, bastante irritado, sorri bravo e arranca o violão das mãos de Vadinho.

PUDIM

De novo, essa maldita música!

Vadinho, desentendido e inocente, não reage, só tenta entender.

VADINHO

*Ela não é minha, seo Pudim...
É do Chico Buarque.*

PUDIM

Esse filho da puta roubou de mim.

Pietro vem acalmar Pudim e segura-o pelo braço.

PIETRO

Calma Pudim, o garoto não sabia...

Gracinha, impaciente, tenta consolar o namorado.

GRACINHA

Deixa, Vadinho.

Quando tá encachaçado, ele vem sempre com a mesma história.

Pudim se desvencilha de Pietro. Ronda a mesa de Vadinho e Gracinha.

PUDIM

Comecei a namorar Rita em 63...

Era a passista mais linda que o mundo já viu.

(pausa emocionada)

Dois anos depois tava tudo acabado.

Ela entrou no barraco e levou tudo embora.

Menos meu violão.

Pudim toma fôlego e bebe a cerveja do copo de Vadinho.

PUDIM

(aponta uma mesa)

Um dia vejo esse tal Chico lá naquele canto.

Fiquei com pena do garoto e sentei pra prostrar.

Foi a maior besteira que fiz na vida.

Contei toda história da Rita!

(bebe mais cerveja)

E, não é que o filho da mãe escreveu

uma música com essa minha dor.

PIETRO

Pudim, ele escreveu mais de 500 músicas!

PUDIM

(saindo do bar)

Não interessa! Aquela era minha Rita.

Vadinho olha ainda assustado para Pietro e Gracinha, que sorriem sem jeito.

CENA 20 – KITCHNETE (Pudim & Roque) / INTERIOR / NOITE

DETALHE da porta de entrada. RUÍDOS de cochichos amorosos. De repente, a porta se abre e por ela entram Pudim e Neide, abraçados. Ele a conduz para seu sofá-cama. Ela, com seu tradicional figurino de trabalho, um vestido cheio de fendas e decotes provocativos, estanca no meio do apartamento e olha para ele, desconfiada.

NEIDE

Quero ver primeiro!

Ele, orgulhoso, ameaça abrir a braguilha da calça. Ela sorri e logo o corrige.

NEIDE

Não seu bobo, tô falando da grana.

Ele tira um maço de notas de R\$ 10 e as joga no ar. Ressabiada, ela olha para ele.

NEIDE

Que foi, assaltou a festa d' Achiropitta?

Ele sorri e a agarra novamente, beijando-lhe o pescoço.

PUDIM

Pra que serve aposentadoria nesse país?!

Ele a deita no sofá-cama. Ela se deixa levar.

CORTA PARA

CENA 21 – KITCHNETE (Pudim & Roque) / EXTERIOR / NOITE

Roque e um VIZINHO COREANO, também de avançada idade, sobem o último lance de escada que dá no hall da kitchnete, que revela uma série de portas iguais e impessoais.

Esbaforido, Roque pára e se apóia na parede para recuperar o fôlego.

ROQUE

Esse negócio de desligar o elevador pra diminuir o condomínio é sacanagem!

O velho vizinho coloca as mãos nas costas, com cara de dor e forte sotaque.

VIZINHO COREANO

Costa ruim...

Se morre amanhã, quer ver descer corpo escada.

SILÊNCIO. Eles OUVEM GEMIDOS DE PRAZER. Roque olha para sua porta.

PONTO DE VISTA DE ROQUE: Vê uma toalha vermelha pendurada na fechadura.

Ele, sorri sem jeito, entende o código de Pudim, mulher na área. Para abafar o SOM que vem do interior de sua kitchnete, Roque FALA ALTO com o vizinho, pega-o pelo braço e o acompanha até a porta do apartamento dele.

ROQUE

DEIXA EU TE AJUDAR.

JÁ DEVE TER COMEÇADO A NOVELA.

O velho coreano estranha esta reação e faz gesto para que ele fale mais baixo.

VIZINHO COREANO

Costa ruim... Ouvido bom.

Ainda estranhando, o coreano entra em casa e agradece a gentileza. Roque corre até seu apartamento e cola o ouvido na porta, sorri malicioso e desiste. Desce as escadas.

CORTA PARA

CENA 22 – KITCHNETE (Pudim & Roque) / INTERIOR / NOITE

Pudim, ansioso, tenta tirar sua roupa apressadamente, com um jovem estudante excitado. Ela sorri da situação e brinca com ele.

NEIDE

Calma aí, garotão, vai tirar o pau da força?

PUDIM

A gente nunca sabe...

Ele tenta beijá-la na boca, de todo jeito. Ela vira o rosto e reage, irônica.

NEIDE

Mão no pau: 10 reais.

Boca no pau: 50.

Beijo na boca: não tem preço!

Ele, cansado, se senta no sofá-cama, ainda tentando se livrar de sua calça.

PUDIM

Porra Neide, você não tá colaborando.

CORTA PARA

CENA 23 – BAR “CU DO PADRE” / INTERIOR / NOITE

O bar está quase vazio, algumas cadeiras já estão em cima das mesas. Numa delas, Macaxeira enche o copo de cerveja de Roque e olha para ele, estranhando.

MACAXEIRA

*Nunca te vi por aqui essa hora.
Tu é sempre madrugador.
Pudim sim é cabra que gosta
do cheiro da dama da noite.*

ROQUE

*É, espero que ele se lembre como
respeito estes nossos tratos...*

Desentendido, Macaxeira se afasta. Roque sorve a cerveja com lentidão, saboreia-a e olha para fora, ainda pensativo.

PONTO DE VISTA DE ROQUE: A imagem de Nossa Senhora d’Achiropitta. Começa a CHOVER FORTE.

CORTA PARA

CENA 24 – KITCHNETE (Pudim & Roque) / INTERIOR / NOITE

Pudim e Neide, deitados no sofá-cama, tentam começar uma transa. Ele a vira para o lado, ela faz cara de dor e reclama, colocando a mão nas costas.

NEIDE

Meu bico de papagaio, caralho.

Ansioso, mas agora mais cansado, ele solta seu corpo sobre o dela. Ela reclama de novo.

NEIDE

Porra Pudim, você tá muito gordo.

PUDIM

Você não é nada romântica.

NEIDE

Romantismo é uma merda mesmo.

Eles invertem de posição. Suando, ele sente um forte formigamento no braço e logo retira Neide de cima de seu corpo, massageia o braço e respira fundo, puxando o ar.

Neide estranha a situação, acha que é brincadeira.

NEIDE

Pudim , pára de zona...

Ele não fala nada, coloca a mão no peito, sente uma forte pontada e desfalece. Ela tenta acordá-lo de todo jeito. Percebe que o caso é sério e entra em desespero. Levanta-se, não sabe o que fazer, se fica com ele ou se sai em busca de ajuda. Diante da janela, Neide percebe seu rosto aflito refletido e a torrencial chuva que cai lá fora. Ela se volta para Pudim e dá fortes pancadas em seu peito, tentando reanimá-lo.

CORTA PARA

CENA 25 – HOSPITAL PÚBLICO (Recepção) / INTERIOR / MADRUGADA

Neide, apreensiva, molhada de chuva, maquiagem borrada, sentada numa das cadeiras da recepção, está ansiosa por notícias. Ela olha toda hora para a porta da internação.

PONTO DE VISTA DE NEIDE: O movimento na internação é relativamente pequeno, vez ou outra, sai um médico ou enfermeira, que não lhe dão a menor atenção.

Através das janelas pode se perceber que a chuva forte ainda não deu trégua.

Todos que passam por Neide a olham com estranheza. Ela não se incomoda. De repente, olha para a porta da internação e fica mais animada. Roque também molhado pela chuva, desanimado, senta-se ao seu lado.

ROQUE

Tá na UTI, não deixam ninguém entrar.

NEIDE

Não sabe nada?

ROQUE

*O médico disse que ele teve
uma ameaça de infarto...*

Parece que tem umas veias entupidas.

Precisa fazer uns exames, ficar em observação.

Neide pega nas mãos dele e o consola com um sorriso triste, quase se desculpando.

NEIDE

Eu não fiz nada...

ROQUE

Eu sei, eu sei...

Ele, cansado, não resiste e deita sua cabeça no ombro da amiga prostituta.

CORTA PARA

CENA 26 – HOSPITAL PÚBLICO (UTI) / INTERIOR / MADRUGADA

RUÍDO DE TROVÕES. TRAVELLING por várias camas perfiladas; algumas ocupadas por pacientes adormecidos, a maioria deles de idade avançada; outras vazias. O cenário é lúgubre e escuro. O lugar só ganha alguma luminosidade através dos clarões dos relâmpagos que escapam pelas janelas.

DETALHE da grande quantidade de água da chuva que escorre pelos vidros.

O RUÍDO do aparelho de monitoramento cardíaco se confunde com o BARULHO da chuva intermitente batendo no telhado. Pudim, deitado em sua cama, abre os olhos e pisca freneticamente, parece ter acordado de um sono profundo. Assustado, olha para os lados. Tenta se erguer e não consegue, deixa seu corpo cair na cama.

Cansado e resfolegante, Pudim encosta sua cabeça no travesseiro, seus olhos estão vidrados no teto da sala. De repente, a forte luminosidade de um raio e o ESTRONDO de um trovão provocam nele uma alucinação.

FADE para WHITE

CENA 27 – ESTÚDIO (quarto) / INTERIOR - ALUCINAÇÃO PUDIM

FADE para um quarto de hospital, onde tudo é branco, paredes, objetos, móveis, inclusive a cama de Pudim, que permanece deitado, absorto, olhando para cima.

PONTO DE VISTA DE PUDIM: Seu olhar está pregado no teto da sala, que de repente se abre. Do buraco, do alto dos céus, desce um anjo negro de pura beleza, RITA (a mesma da Cena 05), toda vestida de branco, com asas e um sorriso angelical.

DETALHE de seus pés negros e descalços aterrissando no chão frio da sala.

Ela se aproxima. Ele, desentendido e emocionado, tenta falar e não consegue. Rita o acalma, segura sua mão. Ele a encara e declara seu amor, silenciosamente, apenas com o movimento dos olhos. Ela sorri e balança a cabeça concordando, como se estivesse entendendo tudo.

RITA

*Pra mim também, foram os
melhores anos da minha vida.*

Ele, com muito esforço, tenta se erguer para abraçá-la. Ela o ampara nos braços.

RITA

*Agora são outros tempos.
Você vai ter que se acostumar.*

Pudim, agoniado, quer falar. Ela, carinhosa, passa a mão no rosto dele e o acalma.

RITA

*Fica calmo, meu velho.
Guarda esse amor pra minha menina.*

Ele, confuso, assente e se deita novamente na cama, colocando a cabeça no travesseiro. Rita lhe dá um beijo na testa e cerra seus olhos. Pudim adormece tranquilo.

FADE para WHITE

CENA 28 – HOSPITAL PÚBLICO (quarto) / INTERIOR / ALMOÇO

RUÍDO de um RONCO FORTE E CONTÍNUO. FADE para Pudim, agitado, assustado, que acorda de repente. Ele olha para o lado e se dá conta.

PONTO DE VISTA DE PUDIM: Um VELHO GORDO, seu companheiro de quarto, dorme profundamente na cama ao lado e RONCA ALTO.

Pudim, incomodado, tenta se levantar e percebe que está atrelado a frascos de soros e a um aparelho de monitoramento cardíaco. Ele localiza uma campainha e a toca.

A porta do quarto se abre, Roque sorri e coloca a cabeça para dentro.

ROQUE

Chamou, meu sinhô?

Pudim, impaciente, tenta se sentar, mas sente dores e deita novamente, cansado. Roque traz um ramalhete de flores e se abraça emocionado ao amigo.

ROQUE

Achei que dessa você não escapava.

Pudim fica incomodado com a situação e com a VOZ FRACA o afasta delicadamente.

PUDIM

Menos boiolagem, Roque.

Roque entrega as flores. Pudim, irritado, logo se desvencilha delas, jogando-as de lado.

PUDIM

*Flor é pra mulher, cacete.
Devia trazer um cigarrinho, uma branquinha...*

As flores estão sobre a barriga do paciente gordo, que ainda RONCA. Elas sobem e descem ao sabor do inflar e desinflar de seu diafragma.

Pudim bufa, rabugento, olha para o vizinho de cama.

PUDIM

Parece uma obra do Metro.

ROQUE

Tá vendo, você já tá melhor.

Ele tenta se levantar novamente, com a intenção de ir embora. Olha para os lados.

PUDIM

Cadê minha calça?

ROQUE

Precisa esperar o médico dar alta.

Resignado, Pudim consegue se sentar na cama. Roque puxa uma cadeira.

ROQUE

*Ele disse que você precisa mudar seus hábitos.
Parar de fumar, de beber... e fazer exercício...
FORA DA CAMA.*

Pudim estende o braço com a agulha do soro e suplica dramático.

PUDIM

Pode me matar agora mesmo.

De repente, Pudim pára e, abobalhado, olha para a porta.

A enfermeira Rita de Cássia, vestida de branco, estetoscópio no pescoço, entra.

RITA DE CÁSSIA

O senhor tá precisando de alguma coisa?

Pudim tem uma mal súbito e desmaia.

FADE para BLACK

FADE para PONTO DE VISTA DE PUDIM: Ele abre os olhos vagarosamente e encontra a figura sorridente de Roque à sua frente. Ele pega na mão do amigo e reage assustado.

PUDIM

Preto Velho, o fantasma da Rita tá...

ROQUE

*Tá tudo certo, Pudim...
(ele olha para o outro lado da cama)
A enfermeira Rita só tá querendo ajudar.*

Pudim, temeroso, se vira cautelosamente e novamente fica espantado.

Rita sorri para ele, compreensiva.

RITA DE CÁSSIA

Todo mundo fala que pareço muito minha mãe.

Pudim, ainda incrédulo, repete abobalhado.

PUDIM

É igualzinha... Tirando as asas.

Pudim olha para Roque e faz sinais com a cabeça para que ele saia do quarto.

Roque entende, mas fica firme sentado no lugar, sorrindo para Rita.

Pudim vai perdendo a paciência com ele.

PUDIM

Deixa eu levar um papo aqui com a menina.

Roque, teimoso, se ajeita na cadeira, sorri satisfeito e não se mexe. Pudim insiste, firme.

PUDIM

*Ah Roque, dá um tempo...
Vai tomar um café, comer uma coxinha.*

Contrariado, Roque se dá por vencido e sai do quarto.

Rita enrola a faixa de pressão no braço de Pudim e olha carinhosa para ele.

RITA DE CÁSSIA

Queria te conhecer de outro jeito.

Pudim emocionado, não diz nada. Ela começa a acionar o aparelho de pressão.

RITA DE CÁSSIA

Mãe falava muito de você... De vocês.

PUDIM

Não sabia que Rita tinha uma...

RITA DE CÁSSIA

*Ela nunca quis que vocês soubessem.
Eu é que sou teimosa.*

Pudim ajeita-se preocupado, olhando para a porta.

PUDIM

Ela tá aqui?

RITA DE CÁSSIA

*Infelizmente não...
Morreu faz mais de 10 anos, lá em Lavras Novas.*

PUDIM

Nunca tive coragem de me desculpar.

RITA DE CÁSSIA

*Ela ficou muito brava com você.
Mas depois o tempo fez apagar.*

PUDIM

E você, menina?

RITA DE CÁSSIA

Fui estudar em Belo Horizonte...

PUDIM

Não acha tudo isso uma grande coincidência?

RITA DE CÁSSIA

*Pedi pra trabalhar no Bexiga.
Mamãe nasceu aqui, né.
Querida fazer essa homenagem pra ela.*

PUDIM

*E eu fiz minha parte.
Quase morri pra poder te conhecer.*

Ela retira a faixa da pressão e a enrola, com cara preocupada.

RITA DE CÁSSIA

Tua pressão tá um pouquinho alta...

PUDIM

*É a emoção, menina.
Não achei que nessa altura do
campeonato isso fosse acontecer...
A filha da Rita.*

Ela abre a camisola hospitalar dele, na altura do peito, e com o estetoscópio ausculta o seu coração. Com um gesto, dedo na boca, pede para ele não falar mais.

RITA DE CÁSSIA

Já tinha visto vocês lá na quadra.

SILÊNCIO. Ele fica ansioso para falar e quando ela termina de ouvir seu coração ele não se agüenta e desabafa.

PUDIM

Você precisa conhecer melhor a escola que sua mãe amou tanto. Preciso te levar na feijoada, no ensaio da bateria, no baile da velha guarda...

RITA DE CÁSSIA

*(meio envergonhada, revela)
Não sei dançar não.*

PUDIM

*(olha para os lados e fala baixinho)
Menina, isso é pecado. Fale baixo!
Filha de Rita não pode falar assim.*

RITA DE CÁSSIA

Não tenho jeito não.

Ela se levanta e caminha em direção à porta.

RITA DE CÁSSIA

Preciso ir... Tenho outros pacientes.

PUDIM

*(bastante emocionado, as palavras lhe faltam)
Rita, foi muito bom....*

Ela sorri e sai do quarto.

RITA DE CÁSSIA

Juízo, hein rapaz.

Pudim recosta a cabeça no espaldar da cama e fica como tonto, dá risada e fala sozinho.

PUDIM

Minha Ritinha voltou, ainda mais bonita.

De repente, ele se dá conta que não está sozinho e olha para o lado, ficando sério.

O paciente gordo, da cama ao lado, olha para ele, sacana, e sorri simpático.

PACIENTE GORDO

Eu também gosto de mulher.

Pudim dá um sorriso amarelo, vira-se para o outro lado e deita-se satisfeito.

CORTA PARA

CENA 29 – HOSPITAL PÚBLICO (Recepção) / INTERIOR / TARDE

Tia Neguita e sua neta Graça entram apressadas no hospital. Encontram Roque que as convida para sentar numa das cadeiras da recepção.

ROQUE

Já tá tudo bem, foi só o susto.

Tia Neguita percebe, ao fundo, a presença de Neide e olha enviesado para ela.

Neide ainda permanece sentada no mesmo lugar da noite anterior.

Tia Neguita encara Roque.

TIA NEGUITA

O que ela tá fazendo aqui?

ROQUE

(hesita, mas fala)

Ela... Ela tava com ele.

TIA NEGUITA

Sabia que não era coisa boa.

ROQUE

Ah Tia Neguita, pára com isso.

Deixa a moça em paz...

Tia Neguita se impacienta, resoluta se levanta e vai em direção a Neide. Graça tenta detê-la, mas a avó, determinada, se desvencilha.

TIA NEGUITA

Fica aqui, menina.

Isso é assunto de mulher mais velha.

Tia Neguita se aproxima e Neide faz menção de ir embora. Tia Neguita a segura pelo braço e a faz se sentar novamente.

TIA NEGUITA

Senta aí, precisamos conversar.

Resignada, Neide se senta e fica calada, não olha para o rosto de Tia Neguita.

TIA NEGUITA

Isso é jeito de vir no hospital?

Neide puxa a saia para cobrir as pernas e fecha o decote generoso que mostra seu colo.

TIA NEGUITA

Essa não foi a educação que eu te dei.

NEIDE

(a encara)

A gente já falou sobre isso. Não quero brigar.

TIA NEGUITA

(olha para cima e conversa com Deus)

Nunca entendi porque essa saiu torta desse jeito.

NEIDE

Torta na sua régua, né mãe.

Neide olha carinhosa para Graça.

PONTO DE VISTA DE NEIDE: Gracinha conversa animadamente com Roque, que parece totalmente envolvido pela garota.

Neide, mais amena, volta a olhar para a mãe.

NEIDE

Ela tá bem?

TIA NEGUITA

É uma menina de ouro,

mas tá naquela fase ruim.

Tem que ficar de olho na cria senão desvirtua.

(maliciosa)

Você sabe bem do que eu tô falando.

Neide sorri triste e se levanta para ir embora.

NEIDE

Manda um beijo pro Pudim.

Resignada e emocionada, Tia Neguita aperta a mão da filha.

TIA NEGUITA

Vai com Deus, minha filha.

Neide olha para Graça, ameaça lhe abrir um sorriso, mas desiste e vai embora.

CORTA PARA

CENA 30 – HOSPITAL PÚBLICO (quarto) / INTERIOR / FINAL DA TARDE

O paciente gordo toma seu lanche de final de tarde. Mergulha uma bolacha de sal no chá e a chupa com voracidade. Algo enciumado, olha para o lado.

Rita, usando uma toalha úmida, dá banho em Pudim. Ela está limpando as costas dele. Ele, arqueado para frente, inebriado e com cara de prazer, faz um galanteio barato.

PUDIM

*Já me deram muito banho nessa vida,
mas não com mãos tão macias.*

Rita esfrega suas costas com mais força e reage a esta cantada sem graça.

RITA DE CÁSSIA

*Mãe falou que você era assim desse jeitinho.
Um conquistador barato...
Dizia que todas as mulheres do Bexiga
tinham uma queda por essa sua lábia.*

Pudim sorri absolutamente emocionado e sério.

PUDIM

*Mas pode ter certeza, menina,
sua mãe foi a única que agarrou
esse coração com as duas mãos.*

Rita, algo triste, pega seus apetrechos de banho e ameaça se retirar. Pudim sente o clima e a segura pela mão.

PUDIM

*Fiz muita bobagem nessa vida.
A maior delas foi perder sua mãe.*

Rita não diz nada, se afasta e sai do quarto. Pudim, injuriado, bate a cabeça no espaldar da cama a se maldizer.

PUDIM

Burro, burro, burro...

O paciente gordo, da cama ao lado, fica preocupado com ele.

PACIENTE GORDO

Liga não, mulher é assim mesmo.

Pudim olha para ele com descaso e fala ríspido.

PUDIM

Meta-se com a sua vida.

O paciente gordo dá de ombros, se vira para o outro lado e tenta dormir.

Pudim, deitado, deixa escapar algumas lágrimas.

CORTA PARA

CENA 31 – HOSPITAL PÚBLICO (quarto) / INTERIOR / MANHÃ

BATEM na porta. Roque entra, mais uma vez com um ramalhete de flores na mão.

Pudim, deitado, abatido e com olheiras, olha para o amigo, desgostoso.

PUDIM

*Porra, tu tá um velho gagá mesmo.
Não falei que não preciso de flores.*

Roque, ladino, sorri e retira do interior do arranjo um maço de cigarros e passa para ele.

ROQUE

Vê se não dá bandeira.

Para comprar o silêncio do paciente gordo da cama ao lado, Roque lhe entrega uma caixa de bombons. Este faz um sinal de positivo e assente com a cabeça. Roque se senta ao lado do amigo e fica preocupado.

ROQUE

Você não tá com uma cara boa.

PUDIM

*Preferia morrer logo do que
carregar todo esse remorso...*

Pudim puxa o amigo pela camisa e o traz mais para perto, para confidenciar algo.

PUDIM

Sabia que a menina nasceu em 66?

Roque suspende os ombros, desentendido. Pudim conclui, agora com menos paciência.

PUDIM

Menos de um ano depois de Rita ir embora.

Roque continua desentendido. Pudim larga a camisa dele e o empurra, decepcionado.

PUDIM

Porra, como você é tapado, velho.

ROQUE

Que é que foi, Pudim?

PUDIM

A MENINA É MINHA FILHA, CARALHO!

Roque se recosta na cadeira, surpreso com a revelação do amigo. Pudim, saudoso e emocionado, segue contando sua história.

PUDIM

*Rita veio me procurar, querendo
que a gente resolvesse a situação.
Sabe, casar, morar junto...
Como é que eu não entendi?
Ela tava querendo dizer que tava grávida.
E eu, idiota de tudo, deixei ela ir embora.*

ROQUE

Mas, você não tem certeza...

PUDIM

*A mulher foi lá pro fim do mundo pra ter
a filha e o babaca aqui sem saber de nada.
Roque, eu tenho uma filha.
Depois de 70 anos, EU TENHO UMA FILHA!*

Roque tenta falar com cuidado para não interromper a euforia do amigo.

ROQUE

*Rita era uma mulata muito bonita,
passista da Vai-Vai, desejada por todos...
Ela pode ter tido outros homens.*

Pudim, irado, pega o amigo pelo colarinho e FALA ALTO.

PUDIM

TÁ ME CHAMANDO DE CORNO, É?

Roque se solta, se levanta e perde sua tradicional calma e elegância, FALA GROSSO.

ROQUE

Calma, aí velho...

Você só saber resolver as coisas na porrada.

Fica todo irritadinho quando ouve umas verdades.

Por isso teu coração entupiu.

Roque sai e bate a porta do quarto.

ROQUE

Vai se foder!

Pudim se senta na cama, desentendido. Olha para o lado.

O paciente gordo, todo manchado de chocolate, só balança a cabeça negativamente e continua a comer os bombons.

CORTA PARA

CENA 32 – HOSPITAL PÚBLICO (lanchonete) / INTERIOR / TARDE

Roque, cabisbaixo, toma um café, sem coragem de encarar a pessoa à sua frente.

Rita, do outro lado da mesa, também tomando um cafezinho, o anima, pega em sua mão, carinhosa. Ele finalmente olha para ela.

RITA DE CÁSSIA

Mãe foi embora naquele mesmo ano,

não esperou nem o desfile.

A barriga tava crescendo...

ROQUE

(hesitante)

Ela... Ela nunca te falou nada?

RITA DE CÁSSIA

Eu nem podia tocar no assunto, ela virava bicho.

ROQUE

(sorri saudoso e distante)

Eu lembro... A braveza fazia umas

covinhas lindas no rosto dela.

Rita o olha desentendida.

RITA DE CÁSSIA

*Depois desencanei. Levei minha vida,
estudei, formei e agora tô aqui...
Mas acho que não cheguei numa boa hora.*

ROQUE

*Que é isso, menina?
Você só tem que tomar cuidado
quando for remexer nessas coisas.
Você pode machucar muita gente.*

Ela olha para ele com cara de estranhamento. Eles ficam se olhando em um LONGO SILÊNCIO. De repente, ele retira a carteira do bolso. Ela logo se antecipa e também abre sua bolsa, retirando de lá um talão de tickets.

RITA DE CÁSSIA

Deixa, eu tenho ticket...

Ao invés dele retirar dinheiro da carteira, tira uma velha foto amarelada e passa para ela. Rita, emocionada, observa a foto e fica muda por instantes. Ele complementa, saudoso.

ROQUE

Cara de uma, fucinho da outra.

DETALHE da foto revela Rita, a mãe, fantasiada de passista no carnaval de 1965.

Rita vira a foto e observa uma dedicatória emblemática.

DETALHE da dedicatória no verso da foto, escrita com uma caligrafia delicada e muito bonita: "Ao meu sempre fiel Roque... Beijos Rita – outubro 1965"

Ela lhe devolve a foto, que ele guarda com carinho na carteira. Roque olha profundamente para ela, sorri enigmático e lhe beija as mãos.

ROQUE

*Acho melhor você deixar esse assunto
lá no passado que é o lugar dele.*

Ele se levanta e sai da lanchonete. Rita, confusa, toma mais um gole de seu café.

CORTA PARA

CENA 33 – KITCHNETE (Pudim & Roque) / INTERIOR / MANHÃ

A porta do apartamento se abre e Roque, amparando Pudim, entra. Ele guia o amigo para a cama, evitando que ele se esforce. Pudim não agüenta tanta paparicação.

PUDIM

Porra Roque, não tô aleijado, cacete.

Pudim se ajeita na cama. Roque se apressa em tirar seus sapatos e meias. Afofa os travesseiros. Corre para fechar as cortinas e deixar o ambiente mais escuro e agradável. Pudim, deitado, vendo a correria do amigo, se oferece malandramente.

PUDIM

Agora vem fazer uma chupetinha.

ROQUE

*(sai para cozinha, furioso)
Vou fazer é um picadinho de lingüiça,
seu mal agradecido.*

Pudim sorri e deita a cabeça no travesseiro, pensativo e algo distante.

CORTA PARA

CENA 34 – KITCHNETE (banheiro) / INTERIOR / TARDE

DETALHE da cara de Pudim completamente envolta em espuma.

Ele coloca a cabeça embaixo do chuveiro e lava todo o rosto. Ensaboa o corpo e começa a CANTAR o refrão do samba enredo da Vai-Vai campeão do carnaval de 2000 "**Vai-Vai Brasil**".

PUDIM

*Eu elegi um presidente
"collorido" e diferente, me dei mal
Com garra e emoção pinteí toda nação
Aí eu cai no real...*

DETALHE de seus pés que ensaiam alguns passos de samba no chão molhado do box.

PUDIM (off)

*Eu sou Bexiga, sou amor, amor
Fazendo o samba amanhecer (vem ver)
A Saracura é a razão do meu viver...*

Ele termina o banho, sai do box e se enxuga na toalha, ainda cantando o samba. De frente para o espelinho da pia do banheiro, ele se analisa, estica a pele, arruma o cabelo, se encharca de perfume e apara os pelinhos do nariz.

CORTA PARA

CENA 35 – KITCHNETE (Pudim & Roque) / INTERIOR / TARDE

Diante do espelho do armário, ainda ASSOBIANDO o samba que cantara no banheiro, Pudim se veste para sair.

MONTAGEM DE PLANOS revela Pudim fazendo trocas incessantes de camisas, tentando descobrir a melhor combinação.

Roque chega da rua, carregado de sacolas do supermercado, e estranha o ânimo do amigo convalescente. Ele deposita as compras na mesa e, curioso, se aproxima de Pudim. Este não lhe dá atenção e segue a se arrumar.

ROQUE

O doente já tá podendo sair, é?

PUDIM

O médico falou pra tomar ar, fazer caminhada...

ROQUE

(desconfiado)

Posso saber com quem?

Pudim vira-se para ele e sorri enigmático.

PUDIM

A curiosidade matou o gato.

ROQUE

Você não devia descuidar,

ainda tá em observação.

(olha para a calça que Pudim veste)

Hei, essa calça é minha...

(toca na camisa dele)

E essa camisa também.

Pudim pega-lhe o chapéu panamá da cabeça e experimenta, vira-se para o espelho e gosta da combinação.

PUDIM

Sabia que tava faltando alguma coisa.

Resoluto, fecha a porta do armário, dá um beijo na bochecha do amigo e sai.

PUDIM

Não precisa me esperar pra jantar, querida.

Roque, pensativo, recolhe a toalha molhada que o amigo deixara no chão e a leva para o banheiro. QUADRO FIXO. Volta e resolve olhar pela janela, ainda encafifado.

PONTO DE VISTA DE ROQUE: Pudim, na esquina, olha no relógio e parece preocupado. De repente, vira-se para o lado e abre um largo sorriso. Rita chega, muito elegante. Pudim lhe oferece o braço e os dois saem andando pela avenida 9 de julho.

Roque, ressabiado, recua na janela e fecha as cortinas.

CORTA PARA

CENA 36 – RUAS DO BEXIGA / EXTERIOR / TARDE

Rita e Pudim passeiam pelas ruas do Bexiga. Rita parece algo sem jeito com a atenção excessiva que Pudim lhe dispensa. Ele compra flores e doces pelo caminho. Aponta algumas das casas do bairro e conta breves histórias de seus moradores famosos.

Eles sobem uma rua e cruzam com SENHORINHAS ITALIANAS que conversam e fazem crochê, sentadas em cadeiras de praia nas calçadas. Elas cumprimentam Pudim, como sempre, mas logo que ele dá as costas comentam sobre a garota nova no bairro.

Eles passam pela porta do bar “*Cu do Padre*” e Pudim cumprimenta os italianos, jogadores de dominó, e Macaxeira, no balcão, com um sorriso incomum, orgulhoso.

MONTAGEM DE PLANOS SOB O PONTO DE VISTA DE UM PERSEGUIDOR revela o passeio de Pudim e Rita pela Feira do Bexiga: Eles visitam diversas barracas; provam objetos antigos, como óculos, chapéus e roupas usadas; comem guloseimas e manuseiam discos antigos, entre eles um de Chico Buarque, que Pudim logo dá um jeito de se livrar. De repente, Rita olha para trás e tem o pressentimento de estar sendo seguida. O perseguidor se esconde atrás de uma banca de jornais.

Roque, o perseguidor, apanha uma revista na banca e tenta disfarçar.

CORTA PARA

CENA 37 – CASA TIA NEGUITA (Sala) / INTERIOR / FINAL DE TARDE

DETALHE de uma agulha de máquina de costura que trabalha incessante no sobe e desce, costurando um tecido brilhante de uma fantasia.

Tia Neguita, sentada em sua máquina velha, costura a fantasia de porta-bandeira da escola para o carnaval do ano que vem. Ela, com cara fechada e desconfiada, trabalha e pára algumas vezes, observando as visitas que estão à sua frente.

Pudim, sentado no sofá, espera que ela acabe o serviço.

Rita, próxima ao estandarte da escola, faz menção em pegá-lo para olhar, mas logo sofre a reprimenda de Tia Neguita e larga a bandeira.

TIA NEGUITA

*Tira a mão daí, menina.
O pavilhão é sagrado, não pode tocar não.*

Rita, sem jeito, volta se sentar ao lado de Pudim.

Tia Neguita tira a fantasia da máquina e a experimenta no corpo de Graça que permanece de pé, com cara de poucos amigos.

TIA NEGUITA

Quer dizer então que essa é a filha da Rita?

Tia Neguita, com evidente raiva, enfia alguns alfinetes para marcar as barras no vestido de Graça. Esta, atingida por eles, reclama.

GRAÇA

Aiii vó, você tá me furando...

Tia Neguita abandona o vestido no corpo da neta e se encaminha para o sofá. Pudim fica ansioso e se ajeita, esperando contar com a solidariedade da amiga. Tia Neguita, desconfiada, de pé, na frente de Rita, a observa dos pés a cabeça.

TIA NEGUITA

*Não acha estranho alguém procurar
o pai depois de tanto tempo?*

RITA DE CÁSSIA

Minha mãe nunca quis contar...

TIA NEGUITA

E como é que sabe que esse tonto aí é seu pai?

Pudim a olha surpreso, mas não fala nada. Rita resolve reagir, ganha confiança, não só na postura física como na VOZ.

RITA DE CÁSSIA

A gente sabe dessas coisas.

TIA NEGUITA

*Menina, não seja boba.
Sua mãe podia ter qualquer homem aqui no bairro.*

Pudim, incomodado, vai reagir, mas é contido por Rita, que afirmativa responde.

RITA DE CÁSSIA

*Ela guardava cada um dos bilhetes dele.
Cada uma das letras de samba que ele fez pra ela.*

Pudim, emocionado, olha para a menina, surpreso com a revelação. Ele não se agüenta mais, se levanta e encara Tia Neguita.

PUDIM

*Que é que foi Tia Neguita?
Parece advogado do diabo.
Vim aqui na maior boa vontade apresentar
a menina e você fica aí de picuinha.
Devia é tá contente de ver seu amigo aqui
feliz de ter encontrado sua única filha.*

Pudim pega Rita pela mão e se dirige para a porta. Quando os dois estão saindo, chega Vadinho. Ele, fora do clima quente da conversa, sorri animado e estende a mão para Pudim, que passa por ele, sem lhe dar atenção. Ele sorri desentendido, mas fica logo embevecido por Rita. Abre um sorriso para ela, que lhe retribui o gesto. Ela é puxada para fora por Pudim. Vadinho, confuso, olha para Tia Neguita e Gracinha.

VADINHO

Alguém pode explicar?

Graça, ainda vestida com a fantasia de porta-bandeira, o puxa para seu quarto.

GRACINHA

Isso lá é jeito de olhar mulher estranha.

Tia Neguita, preocupada, se senta na máquina de costura. Tenta começar a trabalhar, mas logo se desconcentra. Pensativa, balança a cabeça negativamente.

CORTA PARA

CENA 38 – CANTINA DON PIETRO/ INTERIOR / NOITE

Sentados numa mesa, Pudim e Rita, estão de frente para Pietro, que de boca aberta, parece enfeitiçado pela beleza da garota.

Pudim percebe o estado letárgico do amigo e lhe dá um cutucão.

PUDIM

*Vai, desencosta, italianinho sujo.
Essa não é pro seu bico.*

Pietro sorri cavalheiro para Rita. Ela se solidariza.

RITA DE CÁSSIA

Deixa o moço, Pudim.

PIETRO

*Non liga non, menina.
Esse pretinho safado sempre foi desse jeito.*

Pudim abre o cardápio, impaciente.

PUDIM

Vai anotar o pedido ou vai ficar aí de prosa.

Pietro permanece imóvel, admirando a garota.

PIETRO

*Roque tinha me falado,
mas io non tava acreditando.
Como una bela donna como essa
pode ter saído desse impiastro.*

PASSAGEM DE TEMPO.

O GARÇON recolhe os pratos de massa da mesa.

Pudim, satisfeito, se recosta na cadeira e palita os dentes.

PUDIM

O velho é rabugento, mas a comida é boa.

Pietro vem da cozinha com uma tacinha de tiramissú e deposita na frente de Rita.

PIETRO

Cortesia da casa... Moça bonita non paga!

Sem maior cerimônia, Pietro se senta na mesa novamente e fala apenas com ela, que saboreia a iguaria. Pudim fica olhando-o, ressabiado.

PIETRO

A ragazza é casada?

RITA DE CÁSSIA

Não, não senhor.

PIETRO

*(aponta para a cozinha)
É que tem um filho meu, o Carmine.*

Rita olha para a cozinha e sorri.

CARMINE, 40 anos, gordo, com roupa de chef, faz um aceno sem graça da cozinha.

Pietro continua a falar com ela, como se Pudim não existisse.

PIETRO

*Sabe, ele passou um pouco da idade e
precisa de uma moça boa assim pra casar...
Uma principessa como vói.*

Ela, envergonhada, sorri sem jeito. Pudim intervém.

PUDIM

*Hei, carcamano.
Antes tem que falar com o pai dela aqui.*

PIETRO

*Ele parece assim meio relaxadon,
fora de forma, mas é bom moço.
Trabalhador, já fez de tudo na cozinha,
lavou prato, descascou batata e agora é chef.
(vai ficando mais íntimo e próximo)
Sabe, essas coisa moderna?
Na minha época era tudo cozinheiro,
agora é chef... Pra mim chefe é
chefe de repartição, chefe do correio...
Chefe da máfia.*

Pudim, feliz, contempla a filha conversando com seu velho amigo. De vez em quando, Rita lhe dirige alguns olhares carinhosos e sorrisos de admiração.

CORTA PARA

CENA 39 – QUADRA DA VAI-VAI/ INTERIOR / NOITE

A VELHA GUARDA da escola está reunida em uma roda que TOCA, CANTA e DANÇA, no meio da quadra, cercados por mesas de ADMIRADORES que os acompanham com PALMAS, marcando o ritmo de um SAMBA DE RODA.

Pudim é um dos mais animados, com um tamborim na mão, ajuda na percussão. Ao seu lado, ainda tímida e sem jeito, Rita tenta acompanhar tamborilando a mesa. De repente, Pudim se levanta e lhe oferece a mão para irem dançar. Ela recusa de pronto, mas ele insiste, fica de joelhos e lhe beija a mão.

TODOS olham para ela, ansiosos por sua atitude, parecem cobrá-la por ser filha da Rita.

Rita cria coragem, toma um gole da cerveja que está em cima da mesa e mesmo acanhada se dirige ao centro da roda com o pai. Pudim a toma nos braços com firmeza e tenta guiá-la nos requebros do samba. Ela parece dura e desengonçada, mas aos poucos vai se soltando, vai confiando em Pudim e se entrega à sua condução elegante.

Os dois dançam samba animados, cercados pela Velha Guarda.

MONTAGEM DE PLANOS revela uma série de rostos vincados, dos integrantes da Velha Guarda, que sorriem alegres e balançam a cabeça afirmativamente, como que aceitando definitivamente a jovem no meio deles. É o batismo de fogo da moça.

De longe, sem ser visto, apoiado no batente da porta, Roque observa toda esta cena num misto de ciúmes e orgulho. Ele sorri triste, se vira e vai embora.

CORTA PARA

CENA 40 – RUAS & KITCHNETE (Fachada) / EXTERIOR / MADRUGADA

MONTAGEM DE PLANOS revela a madrugada no Bexiga: Ruas vazias e escuras. Os bares fecham suas portas. Os derradeiros boêmios cambaleiam tentando chegar em casa.

Pudim e Rita, abraçados, chegam a porta do prédio da Kitchnete. Ele olha para a filha, absolutamente feliz e recompensado.

PUDIM

Tem certeza que não quer que te leve?

RITA DE CÁSSIA

Não, eu pego um táxi aqui na frente.

Ela dá um longo abraço nele e fala em seu ouvido.

RITA DE CÁSSIA

Foi do jeitinho que eu sempre imaginei.

Ele, absolutamente comovido, se segura para não chorar.

PUDIM

*Eu não tive essa sorte.
Nem sabia que você existia, filha.*

Ela o encara com emoção e lhe dá um beijo estalado na bochecha.

RITA DE CÁSSIA

Obrigado, por tudo isso não ser só um sonho.

Ele se abraça apertado a ela.

PUDIM

*Nunca mais vou te soltar, menina.
Tenho medo de perder aquilo que nunca tive.*

RITA DE CÁSSIA

Vou tá sempre aqui do lado de vocês.

Ela se desvencilha dele com carinho, passa a mão em seu rosto.

RITA DE CÁSSIA

Preciso ir, amanhã tenho plantão.

Ela o beija novamente e se distancia. Vai até a calçada, no ponto de táxi, entra num dos carros, acena para o pai, pela janela, e vai embora.

Pudim fica parado admirando e assimilando tantas emoções, passa a mão no peito, respira fundo e se vira para entrar no prédio. Caminha devagar e deixa escapar lágrimas.

CORTA PARA

CENA 41 – KITCHNETE (Pudim & Roque) / INTERIOR / MANHÃ

Pudim dorme profundamente e é acordado abruptamente por Roque que o sacode. Ele abre os olhos devagar e estranha a atitude e a VOZ ríspida do amigo.

Roque, todo arrumado, cara de poucos amigos.

ROQUE

Acorda Pudim... Tô saindo.

Pudim esfrega os olhos e se apóia na cama.

PUDIM

Onde vai assim tão cedo, homem?

ROQUE

*São 3 da tarde...
Não sou velho vagabundo,
como uns e outros por aí.
Vou procurar emprego.*

PUDIM

Só se for pra síndico de cemitério.

Roque se aproxima, o pega pela camiseta e fala sério com ele.

ROQUE

*Olha aqui, meu velho.
As coisas aqui vão mudar.
Quero mais respeito comigo.*

Pudim desentendido se desvencilha.

PUDIM

Que é que foi, tá de Chico, homem?

Roque aponta-lhe uma pilha de roupa passada em cima da mesa.

ROQUE

Tem louça pra lavar, roupa pra guardar...

PUDIM

E o café?

ROQUE

Acabou a moleza!

De hoje em diante é cada um por si.

Roque fecha a porta com violência. Pudim olha desanimado para a zona do apartamento.

MONTAGEM DE PLANOS SOB O PONTO DE VISTA DE PUDIM: Roupas espalhadas pelo chão. Louças sujas na pia. Poeira sobre os móveis.

Pudim cria coragem e se levanta. De cuecas e camiseta, caminha até o banheiro. SOM de BURBURINHO de muita gente e Vadinho CANTANDO um samba ao fundo.

CORTA PARA

CENA 42 – QUADRA DA VAI-VAI / INTERIOR / TARDE

DETALHE de uma bandeja com várias cumbucas de feijoada fumegante que passeia pela quadra da escola até chegar a mesa de Pudim e Rita.

Pudim agradece a MOÇA que trouxe a iguaria e logo serve Rita, que tem sua atenção desviada para o cantor que se apresenta.

Vadinho divide o pequeno palco da quadra com um VIOLONISTA que o acompanha. Ele sorri e parece CANTAR só para Rita.

Numa das mesas, Graça, brava, com seu bebê de colo e sua avó Tia Neguita ao lado, come a feijoada e observa de longe a troca de olhares dos dois.

Vadinho termina sua apresentação e é muito festejado.

Rita, de pé, APLAUDE o cantor. Pudim a puxa para sentar.

PUDIM

Senta menina, a comida vai esfriar.

Roque, algo embriagado, chega na porta e observa o ambiente.

PONTO DE VISTA DE ROQUE: A quadra está lotada, MUITA GENTE FALANDO ALTO. Ele localiza a mesa de Pudim e Rita, que comem e riem, um com o outro.

Roque se dirige a mesa dos dois.

Pudim continua comendo com vontade e segura a mão de sua filha, carinhoso. De repente, percebe a chegada de Roque e o convida.

PUDIM

Senta aí, homem. Eu pago essa rodada.

ROQUE

Mudou muito né, Pudim.

Pra ver a cor de seu dinheiro

a gente precisava de uma lupa.

Agora tá soltando grana pelo ladrão.

Pudim sente o clima de animosidade e não responde, continua a comer. Rita olha desconfiada para Roque.

RITA DE CÁSSIA

Você tá bem?

Roque toma a cerveja direto no gargalo da garrafa e fala ALTO.

ROQUE

Como um homem pode ficar bem se

é deixado de lado pelo melhor amigo.

SILÊNCIO. TODOS os convidados em volta olham para a mesa dos dois.

Pudim sorri amarelo e tenta contemporarizar.

PUDIM

Deixa de besteira, come aí.

Teu mal é fome.

Roque puxa uma cadeira e se senta muito perto de Rita, que o olha intrigada.

ROQUE

Menina, vou te contar uma história de

um tempo em que você nem era nascida.

Pudim, desconfiado, pára de comer, fica de pé e fala sério com o amigo.

PUDIM

Pára Roque, você sabe que não é hora.

Roque se levanta e força Pudim a se sentar.

ROQUE

Tô 40 anos com esse troço entalado na garganta.

Pudim se senta e observa o amigo, preocupado.

ROQUE

*Rita foi a maior passista que essa escola já viu.
Chovia assim de marmanjo bobo em cima dela.
Mas, ela era muito séria e não se deixava levar.
(olha descaradamente para Pudim)
Até conhecer um pretinho safado,
que falava mais que a boca...*

Pudim se levanta e puxa Rita para ir embora.

PUDIM

Vamos filha, ele tá bêbado.

Rita se desvencilha e se senta novamente, resoluta.

RITA DE CÁSSIA

Quero ouvir...

Roque sorri contente, bebe mais um gole de cerveja e continua.

ROQUE

*Eles foram muito felizes,
mas o que ela não sabia
é que ele era feliz com
MUITAS OUTRAS ao mesmo tempo.*

TODOS EM VOLTA disfarçam, voltando a comer e conversar.

Roque percebe a reação em volta e sorri satisfeito.

ROQUE

*Todo mundo aqui no Bexiga
sabia das aventuras do rapaz.
Até que Rita pegou ele com a filha de
uma famosa porta-bandeira da escola.*

Tia Neguita e Gracinha saem discretamente do salão.

ROQUE

*A passista ficou louca, rodou a baiana.
 Voltou pra casa, juntou suas coisas e
 foi embora pra nunca mais voltar.
 Como diz a música, deixou ele
 mudo só com seu violão.*

Rita irritada, olha para Pudim, desapontada.

ROQUE

*Mas, a história não acaba aí...
 Esse pretinho safado tinha um grande
 amigo que fazia tudo por ele.
 E esse imbecil foi tentar convencer
 Rita a ficar com o malandro.*

Roque pára, respira fundo e muda o tom, fica mais emocional. Encara Rita.

ROQUE

*O que eu não sabia é que nesses anos
 todos também estava completamente
 apaixonado por sua mãe.
 (pausa)
 Foi a melhor coisa que me aconteceu.
 (pega nas mãos dela e se declara)
 Rita, EU SOU SEU PAI.*

Rita, atordoada com as revelações, retira sua mão das dele e se levanta para ir embora. Pudim a ampara e tenta abraçá-la, mas ela também se livra dele.

RITA DE CÁSSIA

Vocês são dois velhos doentes.

Ela sai em disparada pela quadra, atropela as pessoas, esbarra nas mesas e sai desorientada para a rua.

Vadinho, percebendo a situação, abandona o palco e sai atrás dela.

Pudim parte para cima de Roque.

PUDIM

Você não podia fazer isso comigo.

Os dois ameaçam se pegar, mas são logo contidos pela turma do "deixa-disso".

CORTA PARA

CENA 43 – KITCHNETE (Fachada) / EXTERIOR / CREPÚSCULO

Roque, incrédulo, olha para cima, na direção da janela de seu apartamento.

PONTO DE VISTA DE ROQUE: Suas roupas e objetos voam e dançam no ar.

Pudim, no alto da janela de seu apartamento, sorri moleque e continua a jogar os pertences dele fora.

Algumas roupas ficam penduradas nos fios elétricos, lembrando a velha tradição napolitana dos varais de rua.

Roque corre de um lado pro outro, tentando recolher algumas delas que caem ao chão.

Um dos últimos objetos pessoais de Roque que plaina no ar é seu chapéu panamá.

Satisfeito com a travessura, Pudim sorri e fecha a janela.

CORTA PARA

CENA 44 – AVENIDA 9 DE JULHO / EXTERIOR / NOITE

Em frente a fonte desativada da avenida 9 de julho, Roque e Neide, calados e contemplativos, estão sentados numa mureta observando o movimento dos carros. Abaixo dele estende-se uma trouxa de roupas enrolada em um lençol grande. Neide, vestida a caráter no exercício de sua profissão, sem olhar para Roque, reflete.

NEIDE

*A gente nunca deve bolir assim
com essas coisas do passado.
Ele tá sempre aí, pronto pra dar o bote.
(olha para ele, intimista)
Sabia que um dia essa mulher ia separar vocês.*

ROQUE

Ela não tem culpa, Neide. Ela tá morta!

NEIDE

Mas mandou a filha completar o serviço.

ROQUE

Pudim é que sempre mete os pés pelas mãos.

NEIDE

*Faz merda lá atrás, sempre aparece
alguém pra cobrar a conta.
O que você vai fazer agora?*

ROQUE

Achar um lugar pra passar a noite.

NEIDE

Não me olha assim não.

Moro no cu do mundo, mal dá pra mim.

Roque sorri desanimado e recosta sua cabeça no ombro dela. Os dois ficam admirando o movimento da noite paulistana.

CORTA PARA

CENA 45 – CANTINA DON PIETRO (Dispensa) / INTERIOR / NOITE

Pietro acende a luz do quartinho de dispensa da cantina e revela um pequeno espaço cheio de prateleiras com enlatados e embutidos pendurados. Atrás dele, aproxima-se Roque com sua trouxa de roupa, olhando curioso o lugar. Ele sorri.

ROQUE

É um bom lugar, se bater uma fominha...

Pietro estende um colchonete no chão e coloca uma almofada.

PIETRO

Se tocar em alguma coisa aqui, io te capo.

Roque sorri e abraça o amigo italiano.

ROQUE

Tô brincando, obrigado Carcamano.

É só por essa noite.

PIETRO

Una amizade assim tão bela...

Os dois já son burro velho, deviam se entender.

ROQUE

Não tem volta não.

PIETRO

Vá benne, buona sera.

Pietro sorri compreensivo, sai e fecha a porta.

Roque se deita no chão e repousa a cabeça sobre o travesseiro. Tenta se ajeitar de todas as formas. Olha para todos os cantos da dispensa.

PONTO DE VISTA DE ROQUE: Seu olhar passeia pela fileira de latas de conserva, pacotes de macarrão, embutidos e queijos pendurados...

Roque se vira e revira no colchonete, tenta dormir e não consegue.

CORTA PARA

CENA 46 – KITCHNETE (Pudim & Roque) / INTERIOR / MANHÃ

Pudim se vira e revira em seu sofá-cama. Sua cara denuncia que ele passou a noite em claro. Ele resolve se levantar. Desanimado, olha para o apartamento.

PONTO DE VISTA DE PUDIM: O lugar está todo bagunçado. Roupas espalhadas pelo chão. Pratos sujos com restos de comida se equilibrando sobre os móveis.

PASSAGEM DE TEMPO

DETALHE de uma caneca com água fervendo no fogão.

Ele tenta preparar o café da manhã, mas não consegue localizar as coisas. Acha um bule e a armação de ferro do filtro. Fica pensando onde poderia estar o coador. Abre e fecha gavetas, abre e fecha armários e nada. Parado de pé, sem ação, tem uma idéia. Senta-se, retira a própria meia, mas antes de colocá-la no filtro, cheira-a e desiste. Começa uma nova procura pelo coador, acaba achando-o no fundo de um dos armários. Agora inicia a procura pelo pó de café. A mesma ronda pelos armários, sem achar nada.

PUDIM

Onde o filho da puta escondeu essa porra?

Finalmente, acha o pó e o coloca no coador. Quando vai pegar a caneca no fogão, ela está quase seca. Ele tenta pegá-la e se queima. Pega um pano de prato e tenta retirar a caneca, mas não se dá conta de que o pano começa a pegar fogo. Tenta apagá-lo, desesperado, batendo-o contra a pia. Desliga o fogo e dá um pontapé no fogão, a caneca cai e derrama o pouco de água quente em seu pé, queimando-o. Ele pula sem parar por toda a cozinha. Cansado, puxa uma cadeira de plástico para sentar. Ela abre as pernas e ele vai ao chão.

CORTA PARA

CENA 47 – RUAS DO BEXIGA/ EXTERIOR / TARDE

Roque, abatido, com olheiras, vaga pelas ruas do bairro, desanimado, sem brilho. Mais desleixado com a aparência, barba por fazer, camisa fora da calça, paletó amassado... Ele cruza com ALGUNS CONHECIDOS e não pára para conversar, apenas sorri amarelo, cumprimentando-os protocolarmente. Encontra Graça, com seu filho no colo, que tenta reanimá-lo, sem muito sucesso.

GRAÇA

Na batalha, seo Roque?

ROQUE

(fatalista)

A guerra tá perdida, minha filha.

GRAÇA

Que é isso homem, levanta a cabeça.

ROQUE

Pra que? Pra botarem mais chifre nela?

Ela fica sem jeito e desconversa, olhando no relógio.

GRAÇA

Tô levando o Luquinha pra vacinar.

Depois a gente se fala direito.

Ele sorri, segura o braço dela e pergunta sem rodeios.

ROQUE

E o namoradinho?

GRAÇA

(sorri sem graça)

Já pousou em outra aba.

ROQUE

Mas, você não tava apaixonada?

GRAÇA

Que nada, não tem mais essa comigo.

Paixão não existe, seo Roque.

Ela lhe dá um beijo no rosto e sai andando, despachada, com seu bebê no colo. Roque sorri sem jeito, vendo a mãe adolescente querendo lhe dar uma lição de vida.

CORTA PARA

CENA 48 – BAR “CU DO PADRE” / INTERIOR / TARDE

Pudim, cara fechada, abatido, com olheiras, toma uma cachaça sentado em sua mesa.

Macaxeira, detrás do balcão, olha para ele, ressabiado, balança a cabeça negativamente, preocupado com o amigo.

Pudim contempla o movimento da rua quando é surpreendido por uma visita inesperada.

Tia Neguita puxa uma cadeira e se senta à sua frente.

PUDIM

Que é isso, mulher? Nunca te vi entrar num bar.

Ela, decidida, pega o copo de pinga e o afasta dele, colocando-o em outra mesa.

TIA NEGUITA

*Pra você ver como sou besta.
Deixei minha costura só pra
salvar a vida de um desinfeliz.*

PUDIM

Ih, não tô afim de sermão.

TIA NEGUITA

*Acha que eu ia gastar saliva
com cachorro morto?*

PUDIM

Que é que tá fazendo aqui então?

TIA NEGUITA

*Você tá machucando a única
pessoa que te preza nessa vida.*

PUDIM

Ele não podia fazer...

TIA NEGUITA

*(interrompe-o)
Tu tá com ciúme de mulher morta?*

PUDIM

Ele fez tudo nas minhas costas.

TIA NEGUITA

*Olha só quem tá falando de traição.
O preto mais safado que nasceu no Bexiga.
Vira e mexe bota chifre em tudo que é homem
aqui do pedaço, branco, preto, cabeça chata...*

Macaxeira, preocupado, observando a conversa, passa a mão na cabeça.

Tia Neguita continua sua reprimenda, com o mesmo vigor.

TIA NEGUITA

*Se dê atenção, homem.
Senão vai terminar sozinho nessa vida.*

Ela olha para santa do lado de fora do bar, faz o sinal da cruz, se levanta e vai embora.

TIA NEGUITA

Nem a santa vai olhar por você.

Pudim a vê sair e não faz nenhum gesto, apenas olha para o copo de pinga à frente.

PONTO DE VISTA DE PUDIM: O copo de cachaça se equilibra na mesa ao lado.

Pudim lentamente se estica para pegar o copinho de cachaça na outra mesa. De repente, Vadinho entra nervoso no bar, falando RÁPIDO E ALTO.

VADINHO

A Rita... A Rita...

Pudim, preocupado, larga o copo e se levanta tentando entender o que acontece.

PUDIM

O que foi, homem, desembucha?

Vadinho tenta ganhar fôlego, pega Pudim pelo braço para saírem do bar.

VADINHO

A Rita... A gente precisa ir.

Os dois saem correndo para a rua.

CORTA PARA

CENA 49 – QUADRA DA VAI-VAI / INTERIOR / TARDE

Pudim, cansado e esbaforido, entra na quadra escura e vazia da escola de samba. Ele olha para todos os lados, totalmente desentendido. Olha para trás.

PONTO DE VISTA DE PUDIM: A porta está semi-aberta e nem mais sinal de Vadinho.

PUDIM

Hei moleque, onde você se meteu?

Desconfiado, ele vasculha o lugar e chama por alguém. SILÊNCIO TOTAL.

Saindo do banheiro, enxugando as mãos numa folha de papel toalha, Roque olha para ele e estranha sua presença no lugar.

Pudim fecha a cara imediatamente e se senta, ainda cansado.

PUDIM

Só podia ser coisa sua.

Podia me matar com essa correria, imbecil.

Roque se aproxima, também desorientado.

ROQUE

Eu hein... Do que é que você tá falando?

PUDIM

Dessa brincadeira de mal gosto.

*Achei que tinha acontecido
alguma coisa com a menina.*

Roque, confuso, se senta também, em frente dele.

ROQUE

Eu é que quero saber.

*Vadinho foi me procurar lá na
cantina dizendo que Rita tava aqui.*

PUDIM

Acho que tão gozando com nossa cara.

ROQUE

Mas, foi bom te encontrar.

Quero saber como vai ficar nossa situação?

PUDIM

Que situação?

ROQUE

Você não pode me colocar pra fora.

Eu também pago o aluguel daquele troço.

A conversa dos dois vai ficando cada vez mais dura e nervosa.

PUDIM

Lugar de traidor é na rua.

ROQUE

Olha quem tá falando... O ladrão da minha filha.

PUDIM

*Sua porra nenhuma!
A mãe dela era minha mulher.*

ROQUE

Que você chifrou sem dó nem piedade.

Pudim não se agüenta e se levanta, derrubando a cadeira. Roque também. Os dois ficam muito próximos, a ponto de brigar. De repente, OUVEM uma VOZ ao fundo. Os dois se viram para olhar.

Rita olha para os dois num misto de piedade e decepção.

RITA DE CÁSSIA

*Sonhei tanto com esse momento.
Vir pra São Paulo conhecer os dois
homens que minha mãe amou tanto.*

Pudim tenta se aproximar, preocupado, carinhoso.

PUDIM

Filha, você tá bem?

Rita segue, sem lhe dar atenção.

RITA DE CÁSSIA

*Nos últimos dias de sua vida, mãe era uma
mulher triste, que se agarrava no passado,
em cada papelzinho amassado, em cada
fotografia desbotada.
Ninguém podia invadir aquelas lembranças.
A única coisa que dava pra se descobrir nos olhos
dela era a paixão que ela tinha por esse lugar.
(mais incisiva)
Vocês ficam aí decidindo no par ou
ímpar quem ficou com ela primeiro...
Ela falava dos dois com a mesma paixão,
com o mesmo sorriso, com a mesma lágrima.*

Os dois ficam absolutamente comovidos e em SILÊNCIO.

RITA DE CÁSSIA

*Esperei ela morrer pra realizar um sonho,
não mais o dela, mas o meu.
Cheguei faz mais de um ano, mas fiquei
por aí nas sombras, medindo cada um
de vocês, cada gesto, cada palavra...
Tentando enxergar meu pai.*

Ela dá de ombros, desanimada, e se aproxima da mesa.

RITA DE CÁSSIA

*E agora, não sei mais o que tô fazendo aqui.
Vocês ficam aí, exibindo suas diferenças,
suas traições, seus orgulhos de macho...
(pausa)
Alguém de vocês lembrou de me perguntar
o que eu acho de tudo isso?*

Pudim e Roque estão entregues e envergonhados. Eles não tem coragem de olhar para Rita e nem um para o outro. Ela puxa uma cadeira e fica no meio deles. Ela olha para o fundo do salão e faz um sinal para alguém.

Vadinho, com violão na mão, meio sem jeito, se aproxima.

Pudim e Roque observam a entrada extemporânea dele e se entreolham, confusos.

Rita olha para os dois, puxa o ar e a coragem. Abre a bolsa e retira um papel amarelado.

RITA DE CÁSSIA

*Depois que mãe morreu, vasculhei as coisas dela.
Não encontrei nada além do que eu já sabia.
Mas, uma coisinha ela deixou escapar...*

Ela sorri para Vadinho, que entende. Ele apóia o pé na cadeira, o violão no joelho e começa a TOCAR BAIXINHO a MÚSICA "A Rita" de Chico Buarque de Hollanda.

Pudim logo reconhece o samba e, despeitado, tenta falar.

PUDIM

O desgraçado roubou essa música...

Rita, séria, não o deixa continuar.

RITA DE CÁSSIA

*Pára com essa história, Pudim.
(mostra o papel para eles)
Abaixo da letra que fez pra minha mãe.
Ele escreveu uma breve carta de amor.*

Roque, surpreso, olha estranho para ela.

RITA DE CÁSSIA

*Mãe conheceu Chico Buarque.
E ele conheceu ela.*

Pudim se levanta e protesta. Rita o puxa pela braço e o faz sentar novamente.

PUDIM

Não pode ser...

RITA DE CÁSSIA

Foi um romance rápido, mas intenso.

Daí nasceu... Rita... a música.

Roque e Pudim ficam se olhando, assustados com a revelação. Pudim reage.

PUDIM

Isso não é verdade!

Rita se levanta e olha para os dois velhos sambistas com carinho.

RITA DE CÁSSIA

*Ela me criou sozinha com todo sacrifício
e agradeço todos os dias da minha vida.*

*Meu único desgosto foi ela nunca
ter me dito quem era meu pai.*

(pausa emocionada)

*E, eu não posso ser injusta com vocês,
nessa listinha vocês tem que colocar
o nome do Chico Buarque.*

Ela pega na mão de Vadinho e os dois saem da quadra.

Pudim fica revoltado, chuta cadeiras e mesas no salão.

PUDIM

*Filho da puta! O cara roubou a minha história e
agora quer roubar a minha filha. Filho da puta!*

Roque, sempre mais racional, tenta acalmá-lo.

ROQUE

A gente não sabe a verdade.

Ela mesmo não sabe!

Pudim, de repente, pára de quebrar as coisas à sua volta e parece ter tido uma idéia.

PUDIM

Só tem um jeito de saber essa porra.

Pudim resolutivo sai pela porta da quadra. Roque senta na mesa, pensativo, reflexivo.

CENA 50 – VIA DUTRA / EXTERIOR / TARDE

DETALHE das rodas de um ônibus girando sobre o asfalto da Rodovia Presidente Dutra. TILT UP para as janelinhas. Na primeira fileira, Roque lê compenetrado o livro “*Antes do Carnaval*” de Abílio Ferreira. PANORÂMICA sai em direção à parte traseira do veículo, passando por uma série de VIAJANTES ANÔNIMOS até a última janelinha, que revela Pudim observando a paisagem enquanto come biscoitos de polvilho.

CORTA PARA

CENA 51 – ÔNIBUS INTERESTADUAL / INTERIOR / TARDE

Pudim, folgado, quase deitado no banco, ocupando duas poltronas, aprecia a paisagem e come vorazmente seus biscoitos. De repente, surge Roque e bate nos pés dele para que ele desocupe o lugar. Pudim fica incomodado com a presença do amigo.

ROQUE

Tu é grande, mas não é dois.

Vai, tira os cascos.

Pudim, resignado, se recompõe e ajeita-se corretamente no banco.

PUDIM

Caralho, você não desiste mesmo, hein?

Já te falei, essa história é minha!

Roque se senta na poltrona ao lado, com cara de esperto.

ROQUE

Não vou deixar você fazer besteira sozinho.

Essa história é minha também!

PASSAGEM DE TEMPO

O dia está caindo. Pudim e Roque, sentados lado a lado, em silêncio, observam a paisagem do lado esquerdo do ônibus.

PONTO DE VISTA DOS DOIS: A monumental Catedral de Nossa Senhora de Aparecida e a multidão de FIÉIS que passam pela passarela em direção à entrada da igreja.

Roque, sério, surpreso com a grandiosidade do lugar.

ROQUE

É muito maior que a Achiropitta.

Pudim, mais descontraído, come mais um biscoito e aponta para os vistantes.

PUDIM

Parece a Gaviões em dia de clássico.

ROQUE

(repreende-o)

Shiii... Mais respeito, Pudim.

PUDIM

Ué, são todos fiéis.

Roque olha para ele e fica sério.

ROQUE

Você acha que vai dar certo?

PUDIM

(momentaneamente sério)

Não tem outra coisa pra fazer.

ROQUE

É melhor aceitar as coisas do jeito que elas são.

PUDIM

Não vou ficar com essa pulga atrás da orelha pro resto da minha vida.

Roque, na passagem da catedral, faz o sinal da cruz, abaixa a cabeça e fecha os olhos, como que fazendo uma prece. Pudim não resiste e o cutuca.

PUDIM

Não vale bota Deus no meio.

Roque, incomodado, abre os olhos, balança a cabeça negativamente e observa o amigo.

ROQUE

Não sei porque vim atrás de você.

Sabia que ia ficar de implicância.

Pudim arrisca uma piada para quebrar o gelo e cai na gargalhada.

PUDIM

Rita é que devia rezar um PAI NOSSO.

Roque se levanta e se senta num outro banco, perto.

ROQUE

Pudim, não se brinca com essas coisas.

Pudim, discretamente, retira de sua carteira uma foto com a imagem de Nossa Senhora Aparecida e fala baixinho com ela.

PUDIM

*Ô minha pretinha, a senhora
não pode fazer isso comigo...*

(emocionado)

*A senhora sabe, passei minha vida toda
lutando pra não ficar sozinho e agora,
aos 45 do segundo tempo, eu descobro
que tenho uma filha.*

*A senhora não pode deixar que
levem ela assim na mão grande.*

Ainda mais aquele galego de olho azul.

Pudim beija a foto e a guarda no bolso, recosta a cabeça na poltrona e fecha os olhos.

CORTA PARA

CENA 52 – RODOVIÁRIA (Rio de Janeiro) / EXTERIOR / NOITE

Os dois, carregando uma mochila cada um, no meio de MUITOS PASSAGEIROS, MUITOS MIGRANTES que desembarcam na rodoviária, andam sem direção, hesitantes.

Roque percebe a indecisão de Pudim e o pára.

ROQUE

Qual é o plano brilhante, mestre?

PUDIM

(pensativo)

Hum.. Não sei...

ROQUE

Como não sabe.

Não foi você que teve a idéia genial de vir pra cá?

PUDIM

A idéia principal eu tive... O resto vem aos poucos.

ROQUE

(olha no relógio)

Tá tarde. Precisamos de um lugar pra ficar.

Pudim, pensativo, anda em círculos, até se lembrar de algo. Pára, deposita a mochila no chão e pega sua caixinha de fósforos.

Roque, decepcionado, balança a cabeça negativamente.

ROQUE

Fumar não vai ajudar em nada.

Pudim sorri malandro e batuca na caixinha a melodia da MÚSICA “**Homenagem ao Malandro**” de Chico Buarque. Ele se vira para Roque, com cara de sabido.

PUDIM

Não é que o desgraçado me deu uma luz.

Roque olha para ele, desentendido e sem paciência, coloca a mão na cintura e espera.

Pudim começa a CANTAROLAR a MÚSICA de Chico Buarque.

PUDIM

*Eu fui fazer um samba em homenagem
À nata da malandragem, que conheço
de outros carnavais
Eu fui à Lapa e perdi a viagem...*

Convicto, ele recolhe a mochila e anda em direção a saída da rodoviária. Roque o segue apressado, ainda confuso.

CORTA PARA

CENA 53 – ARCOS DA LAPA (Rio de Janeiro) / EXTERIOR / NOITE

Pudim e Roque vagam pelos Arcos da Lapa e passam por uma plêiade de figuras da noite carioca, como TURISTAS, PROSTITUTAS, TRAVESTIS, VELHOS SAMBISTAS, JOVENS MODERNOS, VENDEDORES AMBULANTES, ESTUDANTES...

Pudim ainda ASSOBIA a canção de Chico.

PUDIM

*É foda quando uma música cola
no céu da cabeça da gente.
Ainda mais uma daquele
branquelo filho da puta.*

Roque parece irritado e cansado. Ele estanca e senta-se em cima de sua mochila.

ROQUE

*Melhor não lembrar de mais nenhuma,
senão vamos acabar num puteiro.
E aí, o que vamos fazer?*

PUDIM

(hesitante, olha para os lados)

*Agora é só arranjar um pensãozinha barata
e esperar o malandro aparecer.*

Eles olham para todos os lados. De repente, OUVEM uma VOZ familiar.

VADINHO (off)

Posso ajudá-los, cavalheiros?

Vadinho, encostado numa das pilastras dos arcos, sorri com seu jeito malandro.

Pudim faz cara de poucos amigos.

Roque sorri com a visão de alguém familiar.

ROQUE

O que é que você tá fazendo aqui, garoto?

PUDIM

(desconfiado)

Tá seguindo a gente...

VADINHO

Eu moro aqui, lembram?

Pudim desgostoso coloca sua mochila no chão e comenta irônico.

PUDIM

*Ele só vai pra São Paulo pra comer as
menininhas e fazer samba pra paulista.
Afinal, é onde tá o dinheiro, né?*

Vadinho sorri, não fica ofendido.

VADINHO

*É o meu trabalho, seo Pudim.
E no final, tudo é samba brasileiro.*

PUDIM

Samba marchado.

VADINHO

Os tempos mudaram...

PUDIM

Meu ouvido não.

Roque intervém na discussão e contemporiza.

ROQUE

*Aí rapaz, sabe de algum lugar
pra gente ficar aqui por perto.*

VADINHO

Posso saber o que vocês estão fazendo aqui?

Pudim bufa, começa a andar e falar sozinho.

PUDIM

*Por isso que não gosto de intimidade.
O cara já folga e quer saber muita coisa.*

Vadinho abre os braços e mostra com orgulho a cidade maravilhosa.

VADINHO

*Tá comigo na cidade maravilhosa,
é tá com Deus no paraíso.*

TRAVELLING 360º revela o bairro da Lapa e termina na fisionomia de Pudim, entediado.

PUDIM

Além de tudo é garganta, o desgraçado.

Roque o pega pelo braço e os dois seguem o jovem.

CORTA PARA

CENA 54 – CASA DE VADINHO – LAPA (fachada) / EXTERIOR / NOITE - DIA

Pudim, cansado, analisa a fachada da humilde casa. Ressabiado, ele olha para Roque. De repente, Vadinho abraça os dois pelas costas e os conduz para a entrada de sua casa.

VADINHO

*Amigos de Ritinha, amigos meus.
A casa é de vocês!*

Pudim incomodado se desvencilha e fica parado.

Roque, determinado, o pega pelo braço e o leva à entrada.

Os dois entram na casa. A CÂMERA sobe e revela, do alto, todo o bairro da Lapa. PASSAGEM DE TEMPO. Quando RETORNA DE SEU MOVIMENTO, o dia já está amanhecendo. Pudim, puxando Roque pelo braço, se esgueira, saindo da casa.

ROQUE

A gente devia deixar um recado...

PUDIM

Deixa pra lá.

ROQUE

O cara foi bacana, abriu sua casa pra gente.

PUDIM

*Você é muito tonto mesmo.
Ele tá de olho grande na gente.*

Pudim e Roque, apressados, descem a rua, em direção ao centro da cidade.

CORTA PARA

CENA 55 – PRAIA DE COPACABANA / EXTERIOR / MANHÃ

MONTAGEM DE PLANOS DOCUMENTAIS registra diversas atividades na praia, num dia de muito sol e calor: TURISTAS VERMELHOS estendidos na areia. AMBULANTES vendendo de tudo e ganhando a freguesia na lábria. HOMENS MUSCULOSOS se exercitando nas barras de ferro. GAROTAS BONITAS exibindo toda sua sensualidade e corpos malhados. SENHORES E SENHORAS DA 3.^a IDADE jogando vôlei. JOVENS e VELHOS passeando na calçada com seus cachorrinhos.

Pudim e Roque, usando roupas pesadas e impróprias para a ocasião, suando, sentados na mureta da praia, observam toda esta movimentação local.

Roque tira os sapatos, guarda as meias dentro dele, arregaça as barras da calça e se levanta para ir em direção ao mar.

Pudim o observa, contrariado.

PUDIM

Onde você pensa que vai?

ROQUE

Tomar uma fresca.

PUDIM

A gente tá aqui a trabalho.

ROQUE

E alguém pode trabalhar com uma lua dessa?

Roque não lhe dá atenção e corre até a margem da água, molhando os pés.

Pudim, suado, olha para os lados.

PONTO DE VISTA DE PUDIM: Observa FAFI, 73 anos, uma senhora distinta e muito alinhada de grandes óculos escuros, chapéu de palha e vestido florido, sentada perto. Ela está dando água mineral num copinho plástico para seu poodle branco.

Ele se aproxima, charmoso.

PUDIM

Qual é o nome do totó?

FAFI

(sorri simpática)

Tô vendo que você é dos meus...

Ele olha desentendido para ela.

FAFI

Dos meus amigos dos anos 30.

Ninguém usa uma cantada dessas desde o final da 2.^a Grande Guerra.

PUDIM

(faz menção em sentar)

Posso?

Ela sorri e lhe abre espaço no banco. Ele se senta ao seu lado.

PUDIM

Você me parece conhecida.

FAFI

Tá vendo, essa já é mais moderninha.

Talvez dos 60.

PUDIM

Não, tô falando sério.

Acho que já te vi em algum lugar... Na TV?

Toda vaidosa, ela se ajeita.

FAFI

Fui vedete do Carlos Machado.

PUDIM

Tá vendo, sabia que te conhecia.

FAFI

Você freqüentava o cassino?

PUDIM

Não, eu sou paulista.

FAFI

É... Dá pra ver pela cor.

Eles caem na risada.

FAFI

Tá perdido, paulista?

PUDIM

Não, vim a negócios.

FAFI

Hum, um executivo.

PUDIM

Não, sou músico. Faço samba.

FAFI

Mas, São Paulo não é o túmulo do samba?

Pudim, bastante irritado, se levanta.

PUDIM

*Tá vendo, carioca é tudo igual.
Meia dúzia de palavras e o cara
já se acha o dono da cocada preta.*

Ela o pega pela mão e o faz sentar novamente.

FAFI

Desculpe, não queria te ofender.

PUDIM

*É que essa piada velha me tira do sério.
(mais calmo)
Será que a senhora...
Qual é a sua graça, mesmo?*

FAFI

*Pode me chamar de Fafi.
Maria de Fátima, pros íntimos.*

PUDIM

Fafi, será que você sabe onde posso encontrar o Chico Buarque?

FAFI

*Hum... Figurinha difícil.
Às vezes, ele dá umas pedaladas por aí.
Mas, é lá no Leblon.*

PUDIM

É longe?

FAFI

Não, dá uma boa caminhada.

Roque aparece e se apresenta.

ROQUE

Prazer, Roque ao seu dispor.

FAFI

*(sorri e abre espaço para ele sentar)
Hoje a velha se deu bem...
Tá chovendo paulista na minha horta.*

Roque também se senta e os três conversam animadamente.

DETALHE do cachorrinho entediado deitado na calçada, olhando para eles.

CORTA PARA

CENA 56 – PRAIA DO LEBLON / EXTERIOR / TARDE

Pudim e Roque, com suas calças arregaçadas, passeiam pela margem da água do mar. Eles estão atentos e observam toda orla à procura de Chico Buarque.

Tomam água de coco e andam pelo calçadão, observando os ciclistas e os carros.

CORTA PARA

CENA 57 – BARES DO BAIXO LEBLON / EXTERIOR / NOITE

Com as mesmas roupas da cena da praia, Pudim e Roque agora vagam pela noite do Baixo Leblon. Eles andam pela avenida Ataulfo de Paiva, aparentando forte cansaço.

MONTAGEM DE PLANOS revela a procura dos dois por Chico Buarque em diversos bares bastante movimentados. Eles entram, mostram a capa de um LP velho de Chico e perguntam aleatoriamente para os CLIENTES sobre o paradeiro do compositor.

CORTA PARA

CENA 58 – BAR DA LAPA / INTERIOR / NOITE

Muito cansados, Pudim e Roque são ciceroneados por Vadinho, bastante animado. Ele os acomoda numa das mesas do bar, que está cheio de FREQUENTADORES.

VADINHO

*Que é isso?
Vão dormir coisa nenhuma.
A noite só tá começando.*

Roque, com sono, tenta resistir. Pudim segue mudo, ainda muito desconfiado do rapaz.

ROQUE

Garoto, a gente não tem tua idade.

VADINHO

*Daqui a pouco chega a turma da pesada.
(olha para o palco)
Dá licença, tá na minha hora.*

Vadinho sai em direção ao palco. Os dois entreolham-se, desanimados. Pudim, com cara de dor, retira um dos sapatos, coloca-o sobre a mesa e observa o próprio pé.

PUDIM

Meu joanetes tá me matando.

Roque, elegante, olha para os lados, se desculpa e retira o sapato do amigo da mesa.

ROQUE

*Pudera, estamos rodando o dia inteiro.
E nem sombra do homem. Brilhante idéia!*

PUDIM

A gente não pode desistir agora.

ROQUE

*E vai fazer o que?
Espera o homem cair no seu colo?*

PUDIM

Deve ter um jeito de encontrar esse infeliz?

ROQUE

Já inventaram o telefone, sabia?

PUDIM

*E se acha que ele vai receber a gente, imbecil?
O jeito é chegar de sola, apavorando.*

ROQUE

(se levanta)

Eu tô cansado e com fome. Vou embora.

De repente, as luzes se apagam e Vadinho entra no palco. APLAUSOS.

Roque é puxado por Pudim e, mesmo a contragosto, se senta novamente.

Vadinho agradece os aplausos e apresenta o show da noite.

VADINHO

*É com muita honra que esta noite
apresento pra vocês a origem de tudo.
Onde o samba faz morada,
onde o samba deita e rola.
Com vocês, a Velha Guarda da Portela.*

Sob INTENSOS APLAUSOS, os integrantes da VELHA GUARDA DA PORTELA, vestidos de azul e branco, se sentam numa mesa. Acompanhados por MÚSICOS, entre eles Vadinho, CANTAM o SAMBA de Paulinho da Viola "**Foi um Rio que Passou em Minha Vida**".

Ao final da apresentação, Pudim e Roque, bastante emocionados, APLAUDEM de pé o grupo. Pudim arrisca até alguns ASSOBIOS.

Vadinho retoma o microfone.

VADINHO

*Antes da gente continuar, queria
anunciar uma ilustre presença.
Uma não, duas...
Dois sambistas de primeira que estão marcados
definitivamente na história da Vai-Vai de São Paulo.
Diretamente do Bexiga: Roque e Pudim.*

TODOS OS PRESENTES se viram para trás para olhar para eles.

Pudim, vaidoso, coloca um sorriso na cara, fica de pé e agradece. Roque, de cara fechada, permanece sentado. Pudim percebe e ergue o amigo pelo colarinho que abre um sorriso amarelo. Eles agradecem os aplausos.

Os dois ficam parados na mesa. Vadinho vem buscá-los e os leva para o palco. Eles cumprimentam os integrantes da Velha Guarda. Pudim retira sua caixinha de fósforos do bolso e BATUCA uma MÚSICA de Luiz Carlos da Vila “**Um Samba Que Nem Rita Adora**”, uma música composta para contrapor a música de Chico Buarque. Os MÚSICOS o ACOMPANHAM.

Roque assume o microfone e CANTA. O pessoal da Velha Guarda canta junto.

ROQUE

*O Chico falou
Que a Rita levou
O sorriso dele, o assunto
Eu sofri seu sofrer, mas pergunto
Se o meu ele ia aguentar
A quem tanto queria um presunto
Dei meu corpo morrendo de amar
Onde havia um horizonte defunto
Pus um sol a brilhar*

*Num instante eu tirei
Suas mãos lá do tanque
Presenteei
Máquina de lavar
Contratei pra passar
Dona Sebastiana
Testemunha ocular do esforço que fiz
Para ver tudo azul
Que até carvão e giz
Teriam final feliz na África do Sul*

*Acontece, ô Chico
Você mesmo diz
Que a Rita levou o que era de direito
Acontece que a Dora sem ter o direito
Levou tudo que eu já ia lhe dar
Se não deu pra formar um conjunto
O meu som não podia dançar
Se não deu pra gente ficar junto
É um lá, outro cá*

*Me dediquei
Uma trova, um soneto e um samba-canção
Mas é que a danada não tem coração
Tem não, tem não
Sem mais e sem menos resolve ir embora*

CORTA PARA

CENA 59 – BAR DA LAPA / EXTERIOR / MADRUGADA

Os ÚLTIMOS FREGUESES E ARTISTAS saem do bar, que fecha suas portas.

Na calçada em frente, Pudim e Roque, ainda estão felizes e bastante excitados. Roque abraça Vadinho e emocionado agradece.

ROQUE

*Valeu moleque, não vai
ser fácil esquecer essa noite.*

Pudim não dá o braço a torcer e só estende a mão para ele.

PUDIM

*Achei que você era só um imbecil...
Mas, você é um imbecil do cacete.*

Vadinho sorri e aperta a mão dele.

VADINHO

E aí, ficam até quando?

PUDIM

Até achar o desgraçado.

Vadinho olha desentendido para ele.

Roque, ponderado e cavalheiro, esclarece.

ROQUE

A gente veio levar um papo com o Chico.

VADINHO

Buarque?

PUDIM

Esse mesmo.

ROQUE

*Tá difícil...
Fiquei com os pés em carne
viva de tanto andar na praia.*

VADINHO

Por que não falaram antes?

PUDIM

Vai dizer que conhece o coisa ruim?

VADINHO

Meu brother, meu chapa.

Pudim e Roque se entreolham, ainda incrédulos. Vadinho continua, animado.

VADINHO

Papo sério, tô falando...

Sábado agora temos uma ponta marcada.

Os dois velhos se entreolham ressabiados e abrem um sorriso malandro.

Vadinho fica algo desentendido. Entra RUÍDO de jogo de futebol, torcida GRITANDO, jogadores RECLAMANDO do juiz e um SAMBINHA de fundo.

CORTA PARA

CENA 60 – CAMPO DO POLITHEAMA / EXTERIOR / MANHÃ

MONTAGEM DE PLANOS revela lances da partida de futebol do time de Chico Buarque, o Politheama Futebol Clube; contra o time de Vadinho, o Chiliquenta Futebol Clube. A TORCIDA faz uma animada batucada. Os JOGADORES disputam bolas divididas. CHICO BUARQUE mostra toda sua habilidade em lançamentos e finalizações. Vadinho dribla alguns adversários.

Chico conduz a bola e Vadinho o marca com virulência. O JUIZ marca falta e acontecem reclamações de ambos os lados.

Colados no alambrado do campo, Pudim e Roque observam todos os lances do jogo. Em particular, as evoluções de Chico Buarque pelo gramado.

Pudim abre um sorriso malandro e dá uma piscadela para Roque, que imediatamente concorda, balançando a cabeça afirmativamente.

DETALHE de duas camisas do time de Vadinho jogadas sobre o banco de reservas. De repente, elas são surrupiadas rapidamente, sem se notar quem o fez.

Pudim e Roque, devidamente uniformizados com as camisas do time de Vadinho, se aquecem na beira do gramado.

Pudim faz sinal de substituição para o juiz e aleatoriamente aponta dois jogadores do time a serem substituídos.

TODOS na torcida ficam surpresos com a entrada de dois jogadores de idade tão avançada e tão fora de forma.

OS JOGADORES estranham a inesperada alteração e, a contragosto, saem de campo.

Pudim e Roque os cumprimentam e entram no gramado, fazendo o sinal da cruz.

Vadinho com as mãos na cintura, no meio campo, olha surpreso a entrada dos dois.

O juiz recomeça o jogo.

A bola sobra para Chico que dribla dois adversários na seqüência. Roque encosta nele e lhe dá um empurrão despropositado.

Chico pega a bola na linha lateral e evolui para fazer um cruzamento quando é atropelado barbaramente por Pudim. O juiz marca falta e admoesta verbalmente Pudim, quem nem liga para o fato.

Chico sobe numa bola com Roque, que lhe dá uma cotovelada.

Pudim dá um carrinho com os dois pés no alto e Chico salta para não ser atingido. Pudim recebe um cartão amarelo.

Prestes a fazer um gol, na grande área, Chico é prensado por Pudim e Roque, cada um de um lado. O juiz marca pênalti e expulsa Pudim, que parte imediatamente para cima de Chico.

Colegas de time fazem uma rodinha para protegê-lo. XINGAMENTOS, empurra-empurra. No meio do caos, Pudim FALA ALTO e tira satisfação com o compositor, frente a frente, rostos colados e suados.

PUDIM

*Moleque desaforado...
Roubou minha história e
agora quer roubar minha filha.*

Chico o olha totalmente desentendido.

Pudim, alucinado, quer pegar Chico de todo jeito, mas é contido pelos jogadores.

PUDIM

*Vou te dar um cacete pra você
nunca mais esquecer na vida,
seu filho da puta!*

No auge da confusão, surge Rita apartando a briga. Ela arranca Pudim da roda.

RITA DE CÁSSIA

*Pára com isso, Pudim.
Ele não é meu pai, porra nenhuma.
EU MENTI... EU MENTI...*

Pudim arrefece sua raiva, larga a camiseta de Chico e fica aturdido com tal revelação.

Roque, também surpreso, olha para a menina.

Todos ficam confusos com esta extemporânea aparição, inclusive Chico Buarque.

Rita sorri para Vadinho e lhe dá uma piscadela.

Ele retribui, sorrindo malandro para ela.

RITA DE CÁSSIA

Obrigado por cuidar deles pra mim.

Pudim e Roque se entreolham resabiados, se dão conta da armação de Vadinho e Rita.

FADE PARA BLACK

CENA 61 – PRAIA DO LEBLON / EXTERIOR / CREPÚSCULO

TELA EM BLACK. MÚSICA “**A RITA**”, TOCADA no violão e CANTADA por Chico Buarque. FADE para LONGO TRAVELLING que acompanha Rita, Roque e Pudim passeando na beira do mar num final de tarde belíssimo.

Ela está no meio deles, de braços dados com os dois, ainda explicando a situação.

RITA DE CÁSSIA

Menti pra acabar com toda essa loucura.

Chico Buarque nunca viu minha mãe.

(algo envergonhada)

Eu só não queria separar vocês.

Os dois se entreolham, desconfiados.

Pudim reage, ainda emburrado.

PUDIM

Mas, a carta de amor...

RITA DE CÁSSIA

Na faculdade, eu era boa em falsificar carteirinha.

PUDIM

Isso não explica tudo.

ROQUE

Cala boca Pudim, deixa a menina falar.

RITA DE CÁSSIA

*Mãe dizia que o amor de vocês era
que nem um bom samba canção.
Letra e música, um não funciona sem o outro.
Dizia que os dois separados
não tinham graça nenhuma...*

Os dois, bastante emocionados, tentam segurar as lágrimas disfarçando.

RITA DE CÁSSIA

(emocionada)

*Mãe não queria que eu fosse
o motivo da separação.
Sem saber, depois desse tempo todo,
quase fiz isso acontecer.
Achei que a verdade fosse destruir
essa amizade bonita de vocês dois.*

Roque, sério, respira fundo, toma coragem e mira nos olhos dela.

ROQUE

*Agradeço sua preocupação com a gente.
Mas, pode falar, menina.*

Pudim, ansioso, puxa o rosto dela para seu lado e complementa a frase de Roque.

PUDIM

Quem é o pai da Rita?

SILÊNCIO TENSO. SUSPENSE. Rita os encara, hesita e sorri lamentosa.

RITA DE CÁSSIA

Mãe morreu sem nunca me contar.

Os dois, decepcionados, ao mesmo tempo balançam a cabeça negativamente.

RITA DE CÁSSIA

*Passei anos com muita raiva dela por isso.
Mas, só hoje percebi que essa revelação
não tem a menor importância...
Sabem por que?*

Ela se solta deles e corre pela praia, sorrindo.

RITA DE CÁSSIA

*Porque melhor que um...
Só dois pais bobos como vocês.*

Os dois velhos se entreolham, sorriem e correm atrás dela.

Ao longe, sentado na mureta da praia, Chico Buarque, de violão em punho, observa esta cena e termina de CANTAR SUA CÉLEBRE MÚSICA.

FADE PARA BLACK

CENA 62 – RUA DO BEXIGA (idem cena 01)/ EXTERIOR / MANHÃ

TELA EM BLACK. RUÍDOS de rua: meninos jogam bola, mulheres falam alto, cães latem, carros passam e MÚSICA de rodas de samba. FADE para TILT DOWN do céu aberto e ensolarado do Bexiga, onde pipas dançam no ar ao sabor do vento, para uma série de roupas estendidas nos varais externos do bairro (tradição napolitana), terminando na figura de ROQUE, sentado no alto da escada de um sobrado bem humilde, lendo jornal.

PONTO DE VISTA DE ROQUE: DETALHE do jornal que traz a foto de Graça, porta-bandeira e a manchete: "*Vai-Vai tricampeã do carnaval paulistano*". OUVESSE ASSOBIOS.

Ele abaixa o jornal e avista alguém conhecido.

Pudim e Rita sorriem para ele e o chamam para a rua.

PUDIM

Pára de ler, homem...

A vida tá acontecendo aqui embaixo.

Roque se junta a eles, beija Rita e faz menção em beijar Roque, mas este logo tira o rosto. De repente, Pudim é abalroado por Pietro que passa por ele com pressa.

PUDIM

Hei, italianinho sujo, onde vai com tanta pressa?

PIETRO

Não te devo satisfaçon, pretinho safado.

Os dois, brincando, ficam se medindo.

Roque e Rita olham a cena e sorriem. Ele pede licença.

ROQUE

Deixa resolver isso, já tô acostumado.

Roque segura cada um de um lado, pela cabeça. De repente, eles OUVEM um APITO AGUDO E LONGO. Imediatamente, se viram para trás, atônitos.

O DIRETOR DA BATERIA apita mais uma vez e o SOM do surdo marca o início do ataque da BATERIA DA ESCOLA DE SAMBA VAI-VAI, que se arma para um desfile informal pelas ruas do bairro comemorando o título do carnaval.

Pudim olha admirado para a intensa movimentação. O SOM da bateria é ensurdecedor e totalmente contagiante.

A escola começa a evoluir, subindo a ladeira. Pode se perceber entre os integrantes as presenças de Tia Neguita, Graça, Neide e o Padre Chiquinho.

Os três velhos amigos abrem alas para a passagem da escola.

Pudim pega um dos tamborins de um dos integrantes da bateria e começa a TOCÁ-LO, acompanhando a MÚSICA e o RITMO do samba.

Roque se junta a Vadinho e divide o microfone com ele na INTERPRETAÇÃO do samba.

Rita retira suas sandálias e fica descalça.

DETALHE dos pés de Rita tamborilando o chão da rua.

Seu corpo ginga, eletrizado pelo SOM da bateria que cresce e toma conta do ar. Ela se integra ao ensaio e sobe a ladeira sambando. Perpassa a escola com graça e leveza, parece flutuar por entre os componentes.

Roque, emocionado, CANTANDO, admira sua provável filha.

Pudim, emocionado, TOCANDO TAMBORIM, admira sua provável filha.

A Vai-Vai evolui ladeira acima. GRUA acompanha a escola, de cima, e revela todo o bairro do Bexiga em festa. Entram os CRÉDITOS FINAIS do FILME.

FADE PARA BLACK

FIM