

## *Literatura e roteiro: leitor ou espectador?*

---

**André Soares Vieira**

Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria - Brasil

### **Resumo**

Este trabalho tem por objetivo mapear algumas das características do roteiro cinematográfico, bem como o modo como elas passam a integrar o processo de produção de textos literários da contemporaneidade. Parte-se do princípio segundo o qual somente é possível falar de relações entre o cinema e a literatura levando-se em conta a linguagem do roteiro, verdadeiro elo na cadeia de mediação entre romance e filme. Ao criar uma nova realidade de percepção em vários textos da literatura, a linguagem do roteiro acaba por exigir a presença de um leitor dotado de atributos de espectador, capaz de perceber os novos paradigmas de apreensão do real e do representado.

**Palavras-chave:** roteiro – literatura - cinema.

### **Abstract**

The objective of this work is to draw some characteristics of the cinematographic screenplay as well as to point out the way they come to integrate the process of production of contemporary literary texts. To do so, the principle that it is only possible to talk about the relationship between cinema and literature if the screenplay language is considered – the true link of mediation between

the novel and the cinema - is taken into account. By creating a new reality in terms of perceiving literary texts, the screenplay language demands a reader who is endowed with certain attributes which are required from a spectator that is able to understand the new paradigms concerning the apprehension of the real and what is being represented.

**Key words:** screenplay - literature - cinema.

Em inglês, a palavra *script* designa o texto escrito, o roteiro, o texto dos diálogos e das indicações cênicas de um filme, peça teatral ou telenovela. A etimologia da palavra remonta a sua origem latina (*scriptu, scriptura*), mais próxima de sua real significação e uso, ao remeter a noções de texto escrito, escritura, se comparada a seus equivalentes: *scénario* em francês, roteiro em português. Tal constatação permite melhor aproximar o termo aos elementos por ele evocados, colocando-o no mesmo nível funcional de seus equivalentes semânticos. O roteiro é assim, antes de tudo, escritura, o que vem situá-lo nos domínios do signo lingüístico.

Se o termo *script* pode ser traduzido por roteiro, seu escopo semântico está, portanto, ligado à idéia de um texto escrito, de uma escritura, tal qual o romance, o conto ou o poema. O filme seria o produto advindo da “leitura” deste texto escrito, tornado possível pela imagem. Por outro lado, cabe lembrar que a primeira aproximação que pode ser estabelecida entre filme, roteiro e romance reside no fato de que as três formas são antes de tudo narrativas. Deixando de lado questões até hoje controversas quanto às relações ambíguas entre o cinema e a literatura, entre imagem e palavra, como a que se detinha em demonstrar a superioridade ou inferioridade do romance com relação ao cinema, concordamos inteiramente com Jacqueline Viswanathan quando esta afirma que, não mais do que o romance, o roteiro não “faz ver” ao leitor aquilo que ele conta: se a diegese do roteiro ou do romance-roteiro pode ser qualificada como filmica, isto não significa afirmar que podemos visualizá-la.

O filme representa o horizonte de escritura e de leitura do roteiro. Ao contrário do que hodiernamente se afirma, um roteiro, no entanto, não é apenas um texto escrito em imagens, nem tampouco é visual sua escritura. Trata-se, antes, de um texto que sugere, descreve e prevê o efeito antecipado, valendo-se, para

tanto, de elementos de ordem narrativa, estética, funcional e dramática, sem que isso, no entanto, faça dele um “texto visual”. Com efeito, a relação entre filme e romance baseia-se principalmente na comparação entre a palavra, signo simbólico, e a imagem, signo icônico. No entanto, é ingênuo pensar que o roteiro tenha o poder de fazer com que o leitor “visualize” as cenas. Além disso, se existe uma analogia entre um romance e um filme, esta não se dá pelo fato de o romance desencadear algum tipo de imagem no íntimo do leitor; ao contrário, é o filme que se aparenta ao romance por sua estrutura narrativa. É justamente através da noção de narrativa que poderemos aproximar roteiro e romance no emaranhado e espinhoso contexto das relações entre palavra e imagem.

O texto do roteiro apresenta, assim, dois níveis distintos de leitura: algumas de suas indicações dirigem-se exclusivamente ao leitor do texto, enquanto que outras norteiam claramente o espectador através de indicações prescritivas daquilo que deverá ser percebido por ele no filme (RAYNAULD, 1991, p.29). Graças a sua organização que alterna o visual, o verbal, o sonoro e a encenação, o roteiro põe a nu as diferentes instâncias enunciativas da narrativa, ocupando-se tanto do enunciado – o assunto, a história, o ponto de vista, as personagens – quanto da enunciação – a narração fílmica, as didascálias, a *mise en scène* e a realização.

Da mesma forma que o romance, o roteiro alterna em sua estrutura diálogos e passagens de narração/descrição, prestando-se, portanto, a uma análise literária. Apenas no caso de uma adaptação cinematográfica o roteiro pode representar uma etapa intermediária entre o romance e o filme. Ainda assim, o roteiro original não pretende nem pode substituir o filme, mas é o “elemento concreto da relação entre o cinema e a literatura”, conforme Pasolini definiu.

Em primeiro lugar, o que diferencia um roteiro de uma sinopse, de um diálogo e de um romance é o modo especial de decupagem do texto, o que pode ser facilmente percebido através da diagramação e da disposição tipográficas, espaçamento duplo ou triplo, fragmentação do texto em seqüências numeradas, separadas por espaços em branco. Cada seqüência corresponde a uma mudança de cenário ou a um salto no tempo, sendo introduzida por indicações de lugar e de luz (Exterior, Noite; Interior, Dia, etc.). Não há lugar para elementos de coesão ou subordinação entre as seqüências, ainda que estejam ligadas pela progressão mesma da narrativa.

Diferentemente do parágrafo, cada unidade textual é freqüentemente

identificada por um número ou por um título em negrito, sendo claramente mais curta do que o capítulo de um romance tradicional. No interior de cada cena, alternam-se diálogos e passagens de narração/descrição, nitidamente separadas por diversos procedimentos tipográficos. O diálogo constitui-se em elemento primordial do roteiro, normalmente utilizando o discurso direto e, esporadicamente, o discurso relatado ou resumido. As personagens, como no teatro, são autônomas. O discurso do narrador é normalmente introduzido sob forma de passagens de narração/descrição. Tais descrições podem apresentar personagens, cenários da ação, objetos, bem como indicações de movimentos de câmera. As descrições são em geral curtas, com frases independentes, sem subordinação, em um estilo direto. Entre as frases, predomina o uso das elipses (omissão do verbo e dos artigos). As personagens são descritas do exterior, segundo suas aparências e gestual, não sendo analisadas em profundidade, cabendo tão-somente algumas indicações gerais de caráter afetivo para demonstrar medo, dor, alegria, etc.

Quanto ao modo de apresentação, que terá papel importante no processo de leitura, alguns roteiros são editados em duas colunas. À esquerda, as didascálias; à direita, a banda sonora e os diálogos. É o caso de *Le Chant du Monde*, de Jean Giono e *India Song*, de Marguerite Duras. Outros roteiros fazem uso de jargões técnicos, como por exemplo, *Outono: O Jardim Petrificado*, de Mário Peixoto e Saulo Pereira de Mello. Um terceiro tipo de roteiro elimina o jargão cinematográfico em favor de um texto mais imagético e mesmo introspectivo, como os roteiros de Bergman ou *A Alma segundo Salustre*, de Mário Peixoto, escrito como uma novela, um conto, um poema em prosa:

Gerôncio está no interior da embarcação. O menino, sem chegar até lá, assobia, chamando-o. O negro velho vem ao encontro dele. Não sabe ler. Arucungo lê, em voz alta, duas ou três perguntas que César rabiscara no caderno de notas. Gerôncio avisa Arucungo para avisar Pandongo – um mascate – que se apresse, para que eles possam partir imediatamente, com a maré cheia. (PEIXOTO, 1983, p. 8)

Outros roteiros se assemelham a uma peça de teatro, pela profusão de diálogos, como, por exemplo *Orphée*, de Jean Cocteau:

EURYDICE (na cozinha, vista de cima) – Gostaria de acreditar no senhor...  
HEURTEBISE. – Eu talvez lhe mentisse se fosse um motorista de verdade, mas não o sou.  
EURYDICE. – O que o senhor faz?

HEURTEBISE – Um pobre estudante. Consegui este emprego de motorista há quinze dias. Meu nome é Heurtebise.  
EURYDICE – O senhor me devolve a coragem. Meu marido... o senhor o conhece?  
HEURTEBISE – Quem não o conhece?  
EURYDICE – ...Meu marido me adora e acaba de fazer uma cena. É uma outra pessoa...Ele bebeu... (COCTEAU,1987, p. 45).

Percebe-se, portanto, que os roteiros podem assumir, como de resto o próprio romance, diversas formas, ao se apropriar de técnicas e expressões de outros gêneros (teatro, romance, poesia, cinema). Conforme percebido por Van Nypelseer, duas abordagens são possíveis quando da leitura de um roteiro: ou a técnica impõe-se sobre a narrativa, ou o contrário. Desse modo, o leitor pode dispensar uma atenção explícita à decupagem em seqüências, aos termos técnicos ou deixar-se levar pelo novo ritmo do conjunto. As duas abordagens de leitura, ainda que opostas, foram recuperadas pelos novos gêneros literários gerados, segundo Van Nypelseer, a partir do roteiro: o romance-roteiro, o cine-romance e os textos híbridos. Como exemplo de romance-roteiro, modo inovador de apropriação dos procedimentos do roteiro, sem, no entanto, adotar explicitamente sua menção genérica, a autora cita *The Last Words of Dutch Schultz*, de William Burroughs. A segunda categoria gerada a partir do roteiro seria o cine-romance de Robbe-Grillet, espécie de “descrição do filme” (sic), ou ainda *L'argent de poche*, de François Truffaut. Os textos híbridos, por sua vez, conforme a denominação de Marguerite Duras, suprimiriam toda e qualquer referência ao filme, criando assim um clima poético, afetivo e mesmo enigmático como resultado da ausência de coordenação, trechos de frases isoladas sem comentário, e falta de continuidade que faz com que a ação desenvolva-se por intermédio de saltos sucessivos ou pela utilização de didascálias (VAN NYPELSEER, 1991, p. 118).

Em nossa análise, discordamos da classificação estabelecida por Van Nypelseer. Com efeito, o roteiro acabou gerando novos gêneros literários de vanguarda, como o cine-romance e o romance-roteiro. Entretanto, ao separar os textos de Duras daqueles escritos por Robbe-Grillet, qualificando os primeiros como “textos híbridos” e os segundos como cine-romances, a autora contribui para a manutenção da confusão metodológica e classificatória a que, historicamente, tais textos estiveram submetidos. Segundo nossa perspectiva de análise, textos como os escritos por Duras e por Robbe-Grillet são, antes de tudo,

textos híbridos e, conseqüentemente, cine-romances, ainda que detentores de características peculiares a cada um dos autores.

Do mesmo modo, um cine-romance não se caracteriza necessariamente pela mera “descrição do filme”. Partir de tal premissa redundaria em uma abordagem reducionista, além de ir de encontro à noção segundo a qual o roteiro possui uma existência autônoma, independente do filme, idéia já prevista por Pasolini e, recentemente, objeto de estudos de autores como Jeanne-Marie Clerc e Alain e Odette Virmaux, entre outros. A simples descrição do filme não faz do cine-romance um gênero literário, pois subordina-o ao filme, fazendo dele uma mera etapa de trabalho cujo fim apontaria apenas para a realização na tela. Ao contrário do que afirma Van Nypelseer, para Robbe-Grillet, o cine-romance jamais será a descrição das imagens do filme, mas antes a descrição da aventura criadora do autor, em sua trajetória de elaboração, até o momento em que o filme é concluído.

Nessa perspectiva, denominaremos cine-romance aquele tipo de texto híbrido, a meio caminho entre o cinema e a literatura, dotado de uma especificidade própria que não o subordina a um devir, no sentido de Blanchot, ou seja, a um filme a ser realizado, ainda que constitua seu referente. Trata-se de textos que, segundo a própria Duras, podem ser lidos, representados ou filmados, o que vem a solapar as fronteiras estanques entre os gêneros bem como relativizar sua utilização/intenção. Cai por terra, portanto, a antiga subordinação do roteiro ao filme e, por conseguinte, do texto à imagem.

Em geral, a diferença básica entre um roteiro e um texto literário que se aparenta a um roteiro reside no fato de que o autor deste normalmente “finge” descrever um lugar que ele veria, enquanto que o primeiro não se preocupa tanto em criar uma ilusão de realidade, mas se contenta com a evocação de um mundo virtual, mais genérico. Algumas obras de Anne Hébert - *Les fous de Bassan*, por exemplo - podem facilmente ser apreendidas como sendo passagens de um roteiro por intermédio do papel desempenhado pela luz e pela sombra, pela combinação original que se estabelece entre o som e a obscuridade. Além disso, o uso de expressões de ocularização em sintagmas como *on distingue, on perçoit*, que correspondem à perspectiva do espectador, remete diretamente ao domínio do roteiro.

Da mesma forma, percebe-se no roteiro a ausência da primeira pessoa

do singular e da segunda pessoa (singular e plural). O “eu” é eliminado enquanto instância narrativa porque a separação entre enunciado e enunciação se faz mais evidente: não há, assim, lugar para um narrador intradieético, a não ser que o mesmo se manifeste como “voz em *off*” nos diálogos. Também o “tu” tende a desaparecer por implicar igualmente a presença da instância narrativa. Por sua vez, o “nós” vem a representar os receptores da mensagem, sendo normalmente utilizado.

O texto do roteiro caracteriza-se basicamente pela presença de duas camadas textuais: as didascálias e os diálogos. O texto didascálico compreende as indicações cênicas, instruções dadas pelo autor a seus atores, informações sobre o roteiro ou sobre o filme, nomes de lugares e de personagens, posições de câmera e de planos, etc. O texto dialógico, por seu turno, engloba os diálogos, as intervenções sonoras do filme, as vozes *hors-champ* ou em *off*, os ruídos e a música. No texto didascálico, predomina, em francês, o uso do *on* ou do *nous*, o que corresponderia, em português, à partícula impessoal “-se” e à primeira pessoa do plural, eliminando-se, portanto, os pronomes em primeira ou terceira pessoa, o que irá relativizar a presença do narrador que agora estará associada à figura do leitor/espectador. É como se o narrador convidasse o leitor a participar da cena descrita, reduzindo-se a distância entre as duas instâncias com a presença ativa do leitor no processo de enunciação/produção da diegese textual. Sem a presença explícita e confortante de um narrador onipresente que, pela mão, guia o leitor através dos meandros da narrativa, cria-se uma nova forma de escritura que joga o leitor diretamente na corrente dos fatos. O roteiro caracteriza-se normalmente pela atividade discreta do narrador, o que lhe confere uma impressão de narrativa impessoal; no entanto, é interessante notar que tal procedimento também implicará uma atenção maior na figura de um destinatário extradieético. Muitos escritores de romances contemporâneos e de romances-roteiros irão valer-se desta técnica como estratégia básica de escritura.

Seguindo a classificação estabelecida por Benveniste entre “história” e “discurso” a partir do uso dos tempos e dos pronomes, Viswanathan propõe uma teoria segundo a qual o roteiro seguiria o sistema temporal do discurso, mas adotando o sistema pronominal da história: “*esta combinação produz um efeito de desinteresse emocional (sistema pronominal) acompanhado no entanto por uma atenção imediata à diegese (tempo do discurso)*” (VISWANATHAN, 1980, p. 132).

A focalização temporal em um roteiro é determinada pelo uso exaustivo do presente. Tendo por referência o presente, o futuro será a marca da prospecção e o passado, a marca da retrospecção, sendo, portanto, igualmente possíveis, ainda que em menor proporção e referindo-se sempre ao presente da ação. O uso de um presente intemporal, o que de resto também caracteriza diversos outros tipos de texto de caráter funcional e prescritivo e voltados, todos, para uma intenção de conduta ou de tomada de posição também apontariam para um procedimento de escritura romanesca. Trata-se de um traço estilístico comum a um grande número de romances contemporâneos que se querem “cênicos” e “dramáticos” e não épicos. Também aqui falou-se em influência direta do cinema. Não seria mais coerente pensarmos no entanto que, se influência houve, esta viria do roteiro? (VISWANATHAN, 1980, p. 132).

Outra característica marcante da linguagem roteirística consiste no uso acentuado de elipses: para indicar os movimentos da câmera, por exemplo, o verbo é normalmente omitido. O conjunto do texto representa uma sucessão de frases breves e simples, freqüentemente não coordenadas entre elas, optando-se, quase sempre, por duas proposições simples e independentes a uma proposição complexa. Para Michel Chion, as elipses servem para: a) acelerar o ritmo da narrativa, facilitar as transições, evitando a exaustão da cena; b) reservar algumas surpresas ao espectador, fazendo com que este descubra alguns elementos da narrativa sem a mediação explícita das personagens; c) evitar repetições no momento em que uma personagem deve recapitular à outra aquilo que o público já conhece, e d) postergar a informação sobre um momento ou detalhe que representa peça-chave do quebra-cabeça proposto pelo filme (CHION, 1989, p. 217).

O uso de sintagmas de ocularização como “vê-se” não provoca apenas no leitor uma visualização imaginária, como se dá com o romance. Ele implica também, e nisso reside sua especificidade, uma nova ordem “a realizar-se”, ou seja, uma ação ou caracterização hipotética e prescritiva de algo que poderá ser realizado seguindo-se ou não tal indicação, o que vem a solapar as bases da narrativa tradicional, calcadas na certeza e na imutabilidade do processo. A obra torna-se ambígua em sua essência mesma, aberta a múltiplas interpretações.

As passagens de narração-descrição de alguns roteiros podem ser apresentadas utilizando-se a primeira pessoa, como o faz, por exemplo, Eric Rohmer. Bergman, por sua vez, não teme o uso de metáforas, valendo-se mesmo de

signos de afetividade para descrever/narrar uma cena. Em todos esses roteiristas, bem como em Duras, assistiremos à mesma despreocupação em obedecer às regras de escritura de um roteiro. Graças aos expedientes da linguagem, todos eles preferem evocar uma atmosfera que o filme traduzirá em seguida através de seus próprios meios.

Finalmente, para fins de classificação, cumpre elucidar alguns conceitos-chave referentes às formas básicas de apresentação de um roteiro que, em princípio, nada tem a ver com seu conteúdo ou com sua estrutura dramática.

(A forma de apresentação) é apenas um estágio de descrição e redação do roteiro mais ou menos detalhado, comportando ou não certos tipos de definições, conforme sua função (intenção) – apresentar o roteiro a uma comissão, um produtor, um diretor, ou a atores que se tenham em vista; servir para a realização do roteiro pela equipe técnica; servir para que o próprio diretor, se for autor ou co-autor, prepare sua filmagem e, inclusive, conceba seu filme (CHION, 1989, p. 263).

Chion parece esquecer ou omitir uma outra intenção possível e não menos importante que determinará a forma de apresentação de um roteiro: a que é dada à publicação, com o intuito de ser lida pelo grande público, seja aquele que nele busca elementos ou detalhes não percebidos no filme, seja por uma parcela de leitores que se deleita em descobrir uma narrativa inovadora esteticamente e que considera o roteiro como gênero literário.

Ainda assim, Chion distingue entre sinopse, *outline*, tratamento, continuidade dialogada e decupagem técnica. A sinopse designa um breve resumo do roteiro, da ação e das personagens, da proposta, em uma a três páginas, redigida em estilo indireto e sem diálogos. Trata-se de uma descrição precisa, ainda que por vezes abstrata, que vem a despertar a imaginação do leitor. Entre os franceses, costuma-se apresentar um roteiro como uma seqüência dialogada, antecedida por uma sinopse que resume a história, bem como uma breve apresentação das personagens e da proposta de filme. É o caso de *Hiroshima mon amour*, de Duras:

#### SYNOPSIS

*Nous sommes dans l'été 1957, en août, à Hiroshima.*

*Une femme française, d'une trentaine d'années, est dans cette ville. Elle y est venue pour jouer dans un film sur la Paix.*

*L'histoire commence la veille du retour en France de cette Française. Le film dans lequel elle joue est en effet terminé. Il n'en reste qu'une séquence à tourner (DURAS, 1960, p. 9).*

O *outline* oferece a sucessão numerada de todas as cenas, em até 30 páginas. Em seguida, o tratamento (*treatment*) representa um estágio mais desenvolvido da redação do roteiro, sendo definido como uma descrição detalhada da ação do filme, comportando às vezes algumas linhas de diálogo, mas, quase sempre, em estilo indireto, incluindo, além disso, uma descrição sumária de cada personagem importante quando de sua primeira aparição. A descrição aqui é mais completa do que na sinopse, sendo os acontecimentos relatados passo a passo, em frases curtas, o que o aproxima do modo de narração de uma novela.

Já a continuidade dialogada (*continuité dialoguée*) constitui, no mais das vezes, o próprio roteiro acabado, não contendo ainda, em geral, as indicações de decupagem técnica, ou contendo-as sob forma reduzida ou somente como didascálias. É sob essa forma que normalmente o texto é dado à publicação. Compreende a ação propriamente dita, a descrição das personagens e dos lugares e com diálogos em estilo direto. Divide-se em cenas, introduzidas por indicações de luz, interior/exterior, noite/dia, espaço cênico, etc. Quanto à disposição tipográfica, a continuidade dialogada pode se apresentar disposta em duas colunas, uma à esquerda, contendo os elementos propriamente “visuais”, as didascálias; outra à direita, com a banda sonora e os diálogos. Essa disposição representa, no entanto, uma convenção e pode ser dispensada em proveito de outra que segue um modelo de apresentação mais próximo da peça teatral. É o caso do já citado *Orphée* ou ainda de *Hiroshima mon amour*:

ELLE  
Tu veux du café?  
Il acquiesce. Il prend la tasse. Un temps.  
ELLE  
A quoi tu rêvais ?  
LUI  
*Je ne sais plus... Pourquoi ?* (DURAS, 1960, p. 44)

Em outros casos, o texto assume um outro tipo de apresentação, alternando estilo direto com indireto e fazendo uso de travessões, à maneira do romance, para indicar o discurso direto. É o caso de *Os dados estão lançados* (*Les jeux sont faits*), de Sartre:

Após uma pequena hesitação, Pierre pega a mão oferecida e a beija, meio

desajeitado, mas assim mesmo com gentileza. Em seguida, senta-se ao lado de Eve declarando com naturalidade:

– Eu vou ter de me esforçar muito.

Eve responde, imitando a voz da amazona e fazendo trejeitos como ela:

– De modo nenhum, caro amigo, você tem jeito (SARTRE, s/d, p. 86).

Finalmente, a decupagem técnica representa a seqüência dialogada acompanhada por toda espécie de indicações técnicas para a rodagem do filme: escala dos planos (*close-up*, *medium shot*, planos aproximados ou do conjunto, etc.), movimentos de câmera (panorâmicas, *travelling*, etc.), fusões, escurecimentos, diluições, clareamentos, etc. Os planos são geralmente numerados, como faz, por exemplo, Robbe-Grillet em *Glissements progressifs du plaisir*, ao apresentar, seguindo-se a decupagem, exatos 626 planos de montagem numerados e acompanhados de uma indicação de sua duração em segundos.

Historicamente considerado apenas como mero instrumento de trabalho e percebido enquanto fase pouco importante do processo de criação cinematográfica, o roteiro tem despertado nas últimas décadas o interesse de pesquisadores e escritores da contemporaneidade que nele vêem não somente um gênero literário (gerador, inclusive de outras formas literárias como o cine-romance e o romance-roteiro), como também uma forma inovadora de escritura.

O caráter intermediário do roteiro, geralmente percebido como texto transitório e puramente técnico, contribuiu para a disseminação do desprezo a que normalmente foi submetido. Segundo tais teorias, tratar-se-ia de um texto utilitário e “sem estilo” que, com raras exceções, não mereceria a honra de ser publicado. Estranha concepção, sobretudo se pensarmos que a referida “ausência de estilo” vem caracterizando a literatura contemporânea como marca indelével, pelo menos em comparação com as noções tradicionais de estilo. Conforme já assinalado, muitos preferem ver no cinema a fonte de influências que perpassaram a escritura moderna, com a criação de um estilo (sic) fragmentado, telegráfico e mais objetivo. No entanto, se tais influências realmente ocorreram, estas teriam suas origens não no cinema, mas antes no texto roteirístico, este sim capaz de “agir” sobre o processo de criação literária, enquanto linguagem, mantendo-se, portanto, as relações da palavra com a palavra (signos lingüísticos), e não da imagem (signo icônico) com a palavra, âmbitos em princípio díspares.

## O espetáculo da aventura criadora

Isabelle Raynauld percebeu com extrema acuidade que se o roteiro, por um lado, é escrito em função daquilo que ele deve permitir - o filme -, por outro, é em função do espectador que grande parte das informações contidas no roteiro são organizadas. No entanto, o roteiro não se dirige a um espectador, mas a um leitor, muitas vezes especializado e com atributos perceptivos de um espectador.

Assim, se o roteiro não é apenas um esboço preparatório do filme, mas um texto que prevê a participação cognitiva do público, público fictício de um filme imaginário, pode seu autor mover-se com maior liberdade e criatividade entre os meandros da narrativa, planejando estratégias que evoquem, com um máximo de efeitos, as sensações do espectador. Este tipo de escritura difere radicalmente daquele utilizado pelos roteiristas americanos da primeira metade do século passado. Grande parte dos efeitos de estilo tradicionalmente proscritos do roteiro por serem demasiadamente 'literários' são recuperados, pois exprimem a afetividade do espectador.

Além disso, é preciso admitir que o roteiro, por não se dirigir a um espectador, mas a um leitor que o lê com os olhos do espectador, o que representaria inclusive uma característica do leitor moderno e, principalmente, pós-moderno, não dá conta senão parcialmente da experiência efetiva de um espectador. Uma comparação entre filme e roteiro comprova as diferenças e mudanças entre os dois, diversas passagens sendo apenas apresentadas no texto e omitidas no filme. Mesmo as partes que parecem ter sido "filmadas tais como foram escritas" correspondem apenas parcialmente as nossas percepções pessoais das mesmas seqüências, pois a chamada "escritura cinematográfica" será sempre uma aproximação.

O roteiro, neste sentido, afasta-se, cada vez mais, do filme, o que, por um lado, confirma sua autonomia e, por outro, determina sua vocação como roteiro fictício, oferecendo, a partir de então, novas perspectivas de pesquisa formal para os escritores da contemporaneidade que delas se apropriam. O roteiro torna-se, portanto, uma forma literária que continua a ter cada vez menos pontos em comum com o cinema, como se este último servisse tão somente de pretexto para prolongar algumas práticas narrativas ditas objetivas, reatualizando-as de forma inovadora, conforme percebeu Clerc. Permanecem, ainda assim, aqueles

textos escritos realmente com vistas a uma filmagem efetiva, publicados após o lançamento do filme, seja sob forma de sinopse ou de continuidade dialogada.

Neste processo, à medida que os roteiros afastam-se do cinema, reincorporando procedimentos literários, contrariando, portanto, os conselhos dos manuais que preconizam uma escritura “cinematográfica”, em que não há lugar para floreios estilísticos, os filmes a que se referem tornam-se irremediavelmente impossíveis de serem realizados. Ainda que apontando para um filme, tal filme, bem como seu espectador, construído pelo texto, torna-se virtual. É nesta brecha que diversos autores da contemporaneidade irão situar-se, a ponto de escreverem seus romances diretamente na forma de roteiros. Trata-se, entretanto, de roteiros fictícios ou imaginários, dada a impossibilidade em realmente filmá-los. Cabe lembrar que *Neige Noire*, do quebequense Hubert Aquin, não foi jamais filmado. O romance de Aquin apresenta-se como o simulacro de um roteiro. Por sua vez, todos os textos para o cinema de Duras, excetuando-se *Hiroshima mon amour*, dirigido por Alain Resnais, foram por ela própria realizados. Os filmes que foram realizados por outros diretores, tais como Peter Brook e Jean-Jacques Annaud, por exemplo, foram adaptados de romances (*Moderato Cantabile* e *L'Amant*, respectivamente) e não de seus roteiros/cine-romances. É preciso entender que uma escritura extremamente “roteirística” bloqueia qualquer forma de adaptação: os romances que aliaram a sua escritura elementos da linguagem cinematográfica jamais foram adaptados de forma satisfatória. A qualidade mimética da escritura, conforme perceberam Gauvin e Larouche, não determina necessariamente uma propensão a um processo de adaptação.

A exemplo dos roteiros de Bergman ou de Antonioni, os cine-romances descrevem muitas vezes uma ilusão da personagem que não será “visível” nas imagens do filme, mas poderá ser imaginada por um espectador ideal e fictício. Percebe-se aqui que os realizadores se esforçam antes em comunicar um mundo imaginário, dando vida e profundidade a suas personagens. As narrações e descrições nesse tipo de texto elaboram-se em torno de ações, evocando situações concretas em relação a seu referente, o filme.

A categoria de cine-romances põe em evidência as relações que se estabelecem entre a realidade e o sistema de signos que elaboramos para representá-la, problemática essa que perpassa, de resto, grande parcela dos autores modernos. A publicação de cine-romances por Sartre, Robbe-Grillet e Duras, entre outros,

suscita um questionamento vital para a compreensão da escritura moderna ao relacionar a palavra com a imagem de uma forma nunca antes realizada.

Conforme percebeu Jeanne-Marie Clerc, a literatura foi sensivelmente marcada pela linguagem dos roteiros, a ponto de alguns autores contemporâneos como Jean Thibaudeau, Hubert Aquin e William Burroughs, dentre outros, escreverem diretamente seus romances sob forma de roteiros, o que fará com que a funcionalidade não-literária da linguagem inerente ao texto concebido para a filmagem torne-se o objeto de uma pesquisa original sobre a escritura. Mais recentemente, poderíamos citar o romance do escritor inglês David Lodge, *Invertendo os papéis*, em que cada capítulo assume um gênero discursivo diferente: narração, cartas, avisos, notícias de jornais e, finalmente, no último capítulo, o desfecho da história em forma de roteiro cinematográfico. No caso do Brasil, impõe-se a figura de Marcio Souza em *Operação Silêncio* (1979), no qual a linguagem do roteiro de um filme idealizado pelo narrador, o cineasta Paulo Conti, aparece de forma imbricada a outros planos, formando assim um verdadeiro mosaico de gêneros e discursos.

Ainda segundo a análise de Clerc, ao contrário do romance, que concilia facilmente referentes gerais e relativamente abstratos, o texto literário em forma de roteiro refere-se tão somente a “particulares”, ou seja, a seres, objetos e cenários específicos, determinados por sua *mise en scène*. Por outro lado, inversamente ao que ocorre com a decupagem, que não é legível se não estiver em relação com a imagem que ela indica, no cine-romance, que pretende prestar-se a uma leitura autônoma, o ato de linguagem deve substituir a imagem, o que representaria sua estratégia referencial específica.

Por muito tempo depreciado em função de seu aspecto técnico e performativo, o roteiro enfrentou diversas dificuldades para se afirmar junto às instâncias de legitimação literárias devido, sobretudo, às críticas que o situavam como mera etapa no processo de criação cinematográfica. Considerado por muitos como escritura desprovida de estilo, o roteiro que vem a ser publicado constitui-se, então, de uma continuidade dialogada acompanhada da decupagem técnica, o que vem a dificultar ainda mais sua leitura para regozijo de seus adversários.

Já por volta dos anos 20, alguns roteiristas preconizavam a necessidade de publicação dos roteiros, como Louis Delluc, por exemplo, que, no entanto, insistia na inutilidade em se publicar a decupagem técnica dos filmes. Para ele, a

publicação dos jargões técnicos junto ao roteiro desencorajaria a grande massa de leitores em potencial então em formação. Segundo Virmaux, a questão que se impunha era, portanto, a de decidir sobre a linguagem a ser utilizada: esta deveria aproximar-se de uma escritura tradicional, com o objetivo de não confundir o leitor, ou dever-se-ia forjar um novo tipo de discurso que respondesse às ambições do projeto fílmico?

Finalmente, ao definirmos um texto escrito sob forma de roteiro por aquilo que ele supõe e aponta, ou seja, o filme, devemos ter em mente que este filme, tal qual o leitor e o espectador, representa um pólo de atração e a razão mesma deste tipo de texto:

Em outros termos, (o filme) é o horizonte de escritura em função do qual e graças ao qual o texto roteirístico é escrito. E este “filme” jamais está ausente, pois está contido como referência e como virtualidade em todas as camadas do texto. Não é portanto necessário apelar para o “filme real” para a leitura e compreensão do texto roteirístico; todos sabemos que um roteiro não-realizado é no entanto legível (RAYNAULD, 1991, p. 39).

Já o leitor age em parceria com o espectador: o leitor/espectador da aventura criadora, espécie de enunciatário siamês do roteiro, adquire um papel determinante senão inédito na forma da escritura. Segundo Umberto Eco, um texto, tal como se apresenta em sua superfície ou manifestação, representa uma cadeia de artifícios expressivos que devem ser atualizados (preenchidos) pela figura do destinatário. O problema é que, no que diz respeito à sua atualização, um texto é sempre incompleto: em primeiro lugar, sua atualização não diz respeito apenas a objetos lingüísticos definidos como textos, mas a “qualquer mensagem, inclusive frases e termos isolados” (ECO, 2002, p. 35).

Daí advém a premissa básica de Eco, segundo a qual toda mensagem postula uma competência gramatical por parte do destinatário. Além disso, um texto distingue-se de outros tipos de expressão por apresentar uma maior complexidade, complexidade essa que advém justamente do fato de ser entremeado do não-dito, ou seja, daquilo que não é manifestado na superfície, ao nível da expressão. Mas é exatamente este não-dito que deve ser atualizado enquanto atualização do conteúdo. Para que este fim seja plenamente atingido, é necessária, mais do que em qualquer outro tipo de mensagem, a cooperação por parte do leitor, de forma consciente e ativa, para a plena atualização da obra. Trata-se da idéia de

leitor-modelo, capaz de cooperar na atualização do texto, movendo-se de forma interpretativa como ele, autor, moveu-se de forma gerativa, ao criar a obra. Sem a cooperação do leitor, não existe, portanto, a atualização do texto.

Autor e leitor modelo estariam, portanto, imbricados enquanto tipologia de estratégias textuais. No caso de um roteiro, o que nos interessa é a figura do leitor/espectador como instância enunciatória do texto.

O texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo. Gerar um texto significa executar uma estratégia de que fazem parte as previsões dos movimentos dos outros – como, aliás, em qualquer estratégia (ECO, 2002, p. 39).

Os “outros”, em se tratando de nosso objeto de análise, estariam representados nas figuras do leitor, bem como no futuro espectador, da cooperação dos quais dependerá sua atualização. Sendo o roteiro um tipo especial de texto que aponta para sua realização posterior em filme, o que deve prevalecer no momento da escritura é a percepção do leitor ou a do futuro espectador do filme? A resposta óbvia parece apontar para uma especificidade do roteiro, a de que ele possui um enunciatário “siamês”, ou seja, um leitor dotado de atributos de percepção de um espectador, o que, de resto, constitui uma das competências do leitor moderno e contemporâneo.

## Referências Bibliográficas

CHION, Michel. *O roteiro de cinema*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo, 1989.

CLERC, Jeanne-Marie. *Littérature et cinéma*. Paris : Nattan, 1993.

COCTEAU, Jean. *Orphée*. Film. Paris: J'ai lu, 1987.

DURAS, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris : Gallimard, 1960.

ECO, Umberto. *Lector in fábula*. Trad. Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GAUVIN, Lise (dir.) Les scénarios fictifs, *Cinemas*, vol 9, n.2-3, printemps 1999.

PEIXOTO, Mário. *A alma segundo Salustre*. Rio de Janeiro: Embrafilme, 1983.

RAYNAULD, Isabelle. Le lecteur/spectateur du scénario. « *Le Scénario* », *Cinemas*, vol 2, n. 1, Montréal : automne, 1991.

SARTRE, Jean-Paul. *Os dados estão lançados*. Trad. Lucy Moreira César. Campinas: Papyrus, s/d.

VAN NYPELSEER, Jacqueline. La littérature du scénario. « *Le scénario* », *Cinemas*, vol. 2, n. 1, automne, 1991.