

CULTURA DAS IMAGENS: ANTAGONISMOS ENTRE O CORPO CRIADOR E O CORPO REDUZIDO DO ROTEIRO DE CINEMA

CULTURE OF IMAGES: CONTRADICTIONS BETWEEN BODY CREATOR AND THE REDUCED BODY OF FILM SCRIPTS

Igor Alexandre CAPELATTO

<capuccinoprod@gmail.com>

<http://lattes.cnpq.br/5480879021795878>

Ernesto Giovanni BOCCARA

<ernestogboccara@terra.com.br>

<http://lattes.cnpq.br/4584310504010937>

RESUMO

Este presente artigo procura refletir sobre a peculiaridade dos roteiros em serem, segundo Flusser (2010, p.150), "linhas de letras que devem ser transcodificadas em imagens" (e em sons) e suas relações com o ato de contar histórias redigidas (o decurso elaborativo de uma trama escrita), propondo discutir o antagonismo entre o processo criativo do roteirista e o caráter redutor do roteiro que o concebe como "programas de imagens" (ibid). Nesta conflitante arquitetura, o roteiro estrutural é surpreendido por normas técnicas que o transforma em códigos de programas. Assim, não estariam a criatividade do roteirista e a fisionomia literária da dramaturgia habitando um outro estado, o das imagens (e dos sons)?

PALAVRAS-CHAVE: Flusser; Roteiro; Cinema.

ABSTRACT

This present paper discuss the particularity of the scripts, according to Flusser (2010, p.150), to be "lines of letters that should be transcoded pictures" (and sounds) and its relations with the telling of stories written (elaborative the course of a written plot), proposing to discuss the antagonism between the creative process and the script writer of the reducing character that conceives as "imaging programs" (ibid). In this conflict architecture, structural script is astonished by technical rules that turns into program code. So, would not be the creativity of the writer and the literary physiognomy of dramaturgy inhabiting another state, the images (and sounds) ones?

KEYWORDS: Flusser, Script, Movie.



Antagonismo parece ser a prescrição adquirida pela sistematização caligráfica intitulada roteiro de cinema. A contrariedade desta estrutura de escrita começa seu realce antagônico em seu próprio nome. A palavra roteiro designa o livro de bordo que determina rotas, pormenores de uma viagem de descoberta. Este é o termo em português apoderado para o modelo organizacional de ideias (e desta forma, entra a criatividade) dispostas sequencialmente, sugeridas para a construção de um produto audiovisual.

O conceito de mapa cartográfico com suas diretrizes impõe medições, códigos geomatemáticos que moldam suas estruturas. São padrões que por terem suas metas traçadas rompem com o processo criativo do escritor, que deveria, através do roteiro, contar uma história (uma narrativa, um romance).

Na língua inglesa, a palavra utilizada para este modelo de escrita cinematográfico é *script*, que vem de *manuscript* (manuscrito – escrito à mão, ou em um pensamento flusseriano, poderíamos sugerir, o ato de escrever sem a mediação de programas). Talvez aproxime-se melhor do exercício inventivo do escritor fílmico. Talvez não, uma vez que o texto cinematográfico tem como finalidade o direcionamento de indicações técnicas, pois sua natureza é composta por “linhas de letras que devem ser transcodificadas em imagens” (FLUSSER, 2010, p.150).

Por essa razão, Suso Cecchi D'Amico, argumentista de filmes, tenha proposto, por volta dos anos 40/50, o termo escaleta¹ (*scaletta*, em italiano), que se traduz por escada, sugerindo o registro de cada degrau que o personagem deve subir até alçar o clímax e assim o fim da história. *Scaletta* assim é a própria fórmula antagônica: regras impositoras em uma narrativa. Ou a trama poderia ser decrescente?

Do ponto de vista do filme, a narrativa opera em dois níveis: (1) o que os formalistas russos chamavam de *syuzhet*, isto é, a forma concreta, ainda fragmentada e fora de seqüência, como os acontecimentos são contados; e (2) a fábula, ou seja, a história ideal (lógica e cronologicamente ordenada) que o filme sugere e que o espectador reconstrói com base nas indicações oferecidas pelo filme. (STAM, 2000, p.44-45)

Assim podemos depreender o que Flusser (ao longo do capítulo *Roteiros* de seu livro *A Escrita*, 2010) chama de caráter redutor da escrita. O roteiro não é liberto de amarras, como a

¹ In: <http://joaonunes.com/2010/guionismo/suso-cecchi-damico-e-a-origem-do-termo-escaleta/> - acesso em 25/11/2014

literatura, cedendo apenas à estrutura gramatical da língua que se utiliza, mas está preso a uma série de diretrizes que o determina antes mesmo de ser escrito, como se o escritor de roteiros, apenas cumprisse o papel de datilógrafo (digitador).

A *scaletta* registra cada degrau, assim como o mapa, como uma cartografia outrora traçada por um explorador e que fixa-se como regulamento até que um novo desbravador venha a descobrir novas rotas e ampliar a escrita do roteiro, porventura aproximando-o do “planalto da cultura escrita” (FLUSSER, 2010, p.147).

É necessário averiguar o comportamento do roteiro de cinema, suas etapas no processo criativo e seu desígnio, antes de conjecturá-lo como periferia da literatura diante de seu caráter redutor.

O roteiro é uma história contada em imagens, diálogos e descrições localizadas no contexto da estrutura dramática [...] é sobre uma pessoa, ou pessoas, num lugar ou lugares, vivendo a sua coisa. Todos os roteiros cumprem essa premissa básica. (FIELD, 1979, p.2).

Roteiros e seus escritores encontram-se no limiar entre a literatura (contar uma história através das palavras – a narrativa literária) e o audiovisual (contar histórias através de imagens e sons), trilhando por uma ponte cuja rota segue “do planalto da cultura escrita ao precipício da cultura das imagens técnicas” (ibid.). Precipício porque talvez a cultura das imagens técnicas esteja muito atrelada aos aparelhos e pouco solucionada como signo simbólico.

Examinar o comportamento de uma forma redigida é entender seus códigos, sua gramática (não a gramática da língua, mas da estrutura técnica, da forma aplicada), como Flusser mesmo propõe em seu capítulo *Decifrações (A Escrita, 2010)*. Ao nomear esse trecho de sua obra de *Decifrações*, ele mergulha no abismo dos códigos e nos propõe a tarefa de traduzirmos os textos lidos a partir de suas cifras para assim compreender a que classe de escrita ele pertence.

Antes de ler uma obra escrita, tem-se de saber de que código ela fez uso. Tem-se decodificá-la, em primeiro lugar, antes de pôr a mão na massa a fim de decifrá-la. [...] Obras escritas são dirigidas ao decifrador. (FLUSSER, 2010, pp.100-101)

Sendo as obras escritas dirigidas ao decifrador, elas fazem assim, jus de códigos singulares entre o escritor e o leitor-alvo. A língua utilizada para a escrita permite um amplo acesso a obra, múltiplos leitores, mas somente aqueles que tem conhecimento do código empregado irão

compreender de fato o que foi escrito, e a maneira (forma) como foi escrito. Um roteiro de cinema não é escrito, assim sendo, para qualquer leitor (literário) - sua estrutura final não é para ser lida como um romance, não pertence ao âmbito abstracionístico das narrativas - mas sim, para o decifrador cinematográfico (o diretor, o diretor de fotografia, o cenógrafo, etc) – sua estrutura final é senão a de um guia (roteiro em línguas luso-hispânicas europeias, é *guion*). Entretanto é apenas a estrutura final.

Antes de navegar próximo a orla do roteiro em si, no modelo de guia, manual, o texto cinematográfico navega por alguns caminhos outros da escrita. Antes dele ser reduzido em sua forma ínfima, e que geralmente é o formato disponibilizado em bancos de roteiros, sites e livros de respectivos filmes (e talvez por essa razão cabe ao filósofo, e com razão, a condição de criticá-lo a ponto de chamá-lo de não-literário, de redutor de cultura escrita), o roteiro passou pela condição de literatura (e talvez então ele não deva ser chamado nesta etapa de roteiro). O escritor antes de apropriar-se da escaleta e regrar normas técnicas (cabeçalho padrão, formatação de espaçamentos, uso de glossário técnico obrigatório, etc.) desenvolve uma narrativa literária (talvez erroneamente muitas vezes chamado de *roteiro estrutural*).

Na língua inglesa, é comum encontrar nos créditos dos filmes a seguinte divisão de escrita: *screenplay* (é o *script* feito para a tela, a versão final apresentada ao diretor e sua equipe de filmagem, o *guion*) e *story* (a história escrita, desenvolvida de forma literária que depois é transformada no *script*).

Compreendemos que para se produzir um filme, a filmagem em si, é necessário ter um guia em mãos, por isso da existência do *script*; no entanto, deve-se lembrar que há uma trama literária (*story*) por detrás desse *script*, e não estamos falando em obras adaptadas de literatura outrora escrita e criada para ser lida como livro. Há aqui uma grande diferença entre quem escreve a história e quem a transforma em roteiro técnico.

O que se quer do roteirista é que ele seja um contador de histórias com habilidade para ouvir, ou seja, alguém que saiba ouvir o modo como as pessoas falam [e pensam e agem]. (FOCH, apud SEGER e WHETMORE, 2009, p.135)

O roteiro representa um estado transitório, uma forma passageira destinada a desaparecer, como a larva ao se transformar em borboleta. Quando o filme existe, da larva resta apenas uma pele seca, de agora em diante inútil, estritamente condenada à poeira. (...) Pois o roteiro significa a primeira forma de um filme. E quanto mais o próprio filme

estiver presente no texto escrito, incrustado, preciso, entrelaçado, pronto para o vôo como a borboleta, que já possui todos os órgãos e todas as cores sob a aparência de larva, mais a aliança secreta (...) entre o escrito e o filme terá chances de se mostrar forte e viva. (CARRIÈRE, 1991, p.58)

Muitas vezes o escritor da história (criador da trama) é o próprio roteirista (*scriptwriter*) e muitas vezes ele também é o diretor do filme (o chamado cinema de autor). Outras vezes ele é somente o escritor literário. Nesta divisão de escrita compreendemos que o antagonismo entre o processo criativo e o caráter redutor do roteiro não se refere ao fato de que o roteiro limite o processo criativo em si, neste caráter técnico que impõe barreiras e padrões, mas ao fato dele reduzir a trama escrita (de forma literária), havendo assim a perda do processo criativo literário, da história, da liberdade imagética subjetiva (que pertence ao leitor), e entra em cena a imagem técnica, ainda que seja a imagem subjetiva do diretor, ela está lá, tecnicamente apresentada, como uma imagem pronta e não em palavras que despertem a imaginação da imagem (que divaga no tempo e no espaço). Mesmo que alguns diretores e fotógrafos consigam criar imagens fílmicas abstratas (emblemáticas e subjetivas) que permitem-se serem conotativas.

Uma vez que a forma literária desprenderia tempos incalculáveis de leituras para a construção fílmica, se utilizada como referência no set de filmagem, é que surge a necessidade do roteiro técnico.

Em *Freud Além da Alma* (1963), de John Huston, o roteiro encomendado pelo diretor foi escrito por Jean-Paul Sartre, escritor e filósofo francês, que ao invés de entregar-lhe a versão *script*, entregou um romance (*novel*) de mais de 600 páginas. Huston teve que solicitar que um *scriptwriter* (Charles Kaufman) lhe fizesse o roteiro técnico.

Todavia, compreendendo que a narrativa do cinema não é a concepção literária, é preciso descortinar essa crença de que o roteiro pertence ao oceano da literatura e assim propor esse novo olhar. Oferecer a ideia de que sua estrutura poética pode dizer respeito a um outro lugar: o da imagem e do som. Assim sendo a sua meta criativa estaria impulsionando não para o que o é mas para tudo o que está por vir.

Um roteiro é uma forma muito singular de escrita criativa. É estruturado como um jogo, fluido como música, composto de mais ou menos 120 páginas de diálogos e algumas esparsas indicações de cena, que funcionarão como o ímpeto criativo para *tudo o que está por vir*. (PIERSON, apud SEGER e WHETMORE, 2009, p.20)

Podemos entender então que a criatividade no cinema está (dentre todos outros subníveis) em dois planaltos: o da escrita – o romance que antecede o roteiro técnico; e o da imagem (e do som) que segue o *script*. Talvez o primeiro seja o planalto da cultura escrita proposto por Flusser e isso não quer dizer que ele seja negado pelo roteiro.

O que acontece é que o planalto da cultura escrita do roteiro de cinema é o código fílmico, e ele está absconso pelas imagens técnicas e pelo *screenplay*, enquanto que o planalto da imagem (o produto resultante: o próprio filme em si) é o código cinematográfico (que é intermediado não pela mente que lê e cria suas próprias imagens, mas por mentes que veem e complementam as imagens pré-decodificadas).

O código fílmico não é o código cinematográfico; o segundo codifica a reprodutibilidade da realidade por meio de aparelhos cinematográficos, ao passo que o primeiro codifica uma comunicação ao nível de determinadas regras narrativas. Não há dúvida que o primeiro se apoia no segundo, assim como o código estilístico-retórico se apoia no código linguístico, como léxico de outro. É mister, porém, distinguirmos os dois momentos: a denotação cinematográfica da conotação fílmica. A denotação cinematográfica é comum ao cinema e à televisão, o que levou Pasolini a aconselhar que essas formas comunicacionais fossem designadas em bloco, não como cinematográficas, mas como *audiovisuais*. (ECO. 2001, p.139)

O que então Sartre fez não foi um desregramento, mas sim apropriar-se de uma poética escrita para narrar literariamente (e assim incumbir de todos os detalhes necessários para se desfiar a história proposta: a de Sigmund Freud) a trama em questão, sem talvez ter utilizado dos códigos fílmicos; não obstante, estaria ele contando a história de um modo conotativo, etapa necessária no processo criativo de um filme (modo esse que depois será resgatado, em outro patamar cultural, pelas imagens e sons fílmicos, editados). A etapa seguinte seria converter o romance em manual técnico (e então sim, a imprescindibilidade de se reduzir, no caso de *Freud Além da Alma*, as 600 páginas desta *novel*, em 120 páginas de um *script*).

[...] os roteiros são um duplo engano: eles simulam ser textos, quando de fato são programas de imagens; e simulam que o alfabeto ainda tem uma função na cultura das imagens, quando de fato aproveitam apenas dos restos mortais do alfabeto no seu último suspiro, antes que a totalidade desapareça do campo de visão (FLUSSER. 2010, p.150)

Quando Flusser (2010) propõe que roteiros são um duplo engano, compreendemos que ele se refira ao roteiro na sua estrutura (forma). No entanto, podemos transpassar o conceito de engano para a condição do escritor de filmes: muitas vezes o chamado roteirista dispensa as

etapas literárias de uma construção dramática e parte direto para o roteiro técnico, criando sua história a partir dos códigos técnicos, e não da liberdade literária (a poética do romancista). Simulam assim serem textos, mas não o são (no roteiro técnico, o romance está desaparecido ou nunca subsistiu), pois o que se faz em um *screenplay*, não é contar uma história, mas apontar códigos técnicos de imagem e som.

De certa forma a padronização de roteiros restringe o escritor, primeiro porque este tem que aprender novas regras, e também porque a formatação padrão para roteiros de especulação - o chamado Master Scenes - priva o escritor de alguns recursos (como, por exemplo, ângulos de câmara, cortes de cenas, etc.) (MOSS, 2002, p.1)

Quando se fala em roteiro técnico, entendemos então, como descrevemos anteriormente, que ele é um guia, um manual de indicações técnicas para a filmagem do filme. Entendemos que ele é direcionado para o diretor, para a equipe técnica, para os atores.

Entendemos que diferente de um romance, ele não tem a premissa de ser uma obra literária e que em uma obra fílmica, o planalto cultural não é o da escrita (no caso, o roteiro) mas o das imagens e dos sons (o filme em si).

O roteiro técnico faz uso de glossário próprio e de ordem de escrita pré-definidos (por exemplo, a cena começa a ser descrita pelo cabeçalho que determina obrigatoriamente o tempo e o espaço em que a ação em questão deve acontecer) e de configurações regulamentadoras (por exemplo, o fato de que uma página representa um minuto de filme).

O roteirista (e não o escritor poético do romance que antecede o roteiro técnico) é submetido a essas normas redutoras, códigos direcionados a programas (e aparelhos), e sendo os programas, segundo Flusser (2010, p.149), “prescrições de comportamento”, o roteirista tem toda idiossincrasia de suas personagens e curva dramática (introdução, ação crescente, clímax, resolução e desfecho) preestabelecida (e que ele só pode se moldar dentro dela, mas não mudar a fôrma modeladora).

Talvez essa condição estabeleça que o roteirista não tenha espaço para um processo criativo, ou talvez não. Talvez ele tenha que ser muito mais criativo no momento em que ele tem de transformar romances de 600 páginas em roteiros de 120 páginas e dar margem para que o planalto cultural do cinema exista, não na superfície (e suas entranhas) da escrita mas na dimensão das imagens e dos sons.

Escrever um roteiro é muito mais do que escrever. Em todo caso, é escrever de outra maneira: com olhares e silêncios, com 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 suave para outros que podem impressionar a inteligência ou alcançar o inconsciente, que se entrelaçam, que se misturam entre si, que pode vezes até se repudiam, que fazem surgir as coisas invisíveis. (COMPARATO, 1995, p. 20)

O contrato profissional realizado com o roteirista é de que ele é um redator, organizador, de diretrizes técnicas, porém o contrato social feito com o roteirista exige que ele seja um romancista.

O que se quer do roteirista é que ele seja um contador de histórias com habilidade para ouvir, ou seja, alguém que saiba ouvir o modo como às pessoas falam [e pensam e agem]. (FOCH, apud SEGER e WHETMORE, 2009, p.135)

Enfim, de uma forma ou de outra, o roteirista tem que ser um contador de histórias e driblar as normas obrigatórias para ao dar indicações técnicas ao diretor, não perder a essência poética e subjetiva da narrativa desenvolvida, para que ao transcrever os códigos técnicos em 120 páginas para Huston, Kaufman não deixe de narrar cada detalhe (literário) subjetivo (e os signos presentes nas entrelinhas) imaginado e letrado nas 600 páginas de Sartre.

REFERÊNCIAS

BONITZER, Pascal; CARRIÈRE, Jean-Claude. *Prática do Roteiro Cinematográfico*. São Paulo: JSN, 1996, 3a ed.

CARRIÈRE, J. C; BONITZER, P. *Práctica del guión cinematográfico*. Paris, Femis, 1991.

COMPARATO, D. *A arte e a técnica de escrever para cinema e televisão*. 6 ed. Rio de Janeiro: Nordica, c1983.

_____. *Da criação ao roteiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

ECO, Umberto. *A estrutura ausente: introdução à pesquisa semiológica*. 3a. Edição. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FIELD, Syd. *Manual do Roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995

FLUSSER, Vilém. *A escrita: há futuro para a escrita?*. 1a. Edição. São Paulo: Annablume, 2010.

GUIMARÃES, Roberto L. D. *Primeiro traço: manual descomplicado de roteiro*. Bahia: EDUFBA, 2009.

MOSS, Hugo. *Como formatar seu roteiro*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

SEGER, Linda e WHETMORE, Edward J. *Do roteiro para a tela: o trabalho conjunto para a produção de filmes*. 1a. Edição. São Paulo: Bossa Nova, 2007.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Papirus Editora, 2000



*Artigo recebido para publicação em 29 de junho de 2015
Aprovado para publicação em 15 de agosto de 2015*

COMO CITAR ESTE ARTIGO?

CAPELATTO, Igor Alexandre; BOCCARA, Ernesto Giovanni. Cultura das imagens: antagonismos entre o corpo-criador e o corpo reduzido do roteiro de cinema. (Dossiê Sexualidade, Gênero e Corpo no Cinema). *Revista Temporis [Ação]* (Periódico acadêmico de História, Letras e Educação da Universidade Estadual de Goiás). Cidade de Goiás; Anápolis. V. 15, n. 01, p. 21-29 de 168, jan./jun., 2015. Disponível em:

<<http://www.revista.ueg.br/index.php/temporisacao/issue/view/187/showToc>> Acesso em: < inserir aqui a data de acesso >.