

CRIAÇÃO E LITERACIA NAS PRÁTICAS DE ROTEIRO

CREATION AND LITERACY IN SCREENWRITING PRACTICES

Patrícia Dourado

PUC-SP/CIAC-UAlg
São Paulo, SP, Brasil

Cecília Salles

PUC-SP
São Paulo, SP, Brasil

Mirian Tavares

CIAC-UAlg
Faro, Algarve, Portugal

RESUMO

A teoria crítica dos processos de criação é uma abordagem teórico-metodológica que leva à reflexão sobre os objetos da comunicação e das artes, focando principalmente nos meios e materiais da criação. A literacia, por sua vez, propõe uma leitura dialógica do mundo que implica uma compreensão mais ampla e com múltiplas referências culturais das criações artísticas. Este artigo propõe uma convergência entre esses dois campos para observar a presença do leitor criador nas práticas de roteiro. Para tanto, analisa as materialidades do processo de criação de alguns cineastas e roteiristas brasileiros contemporâneos em uma perspectiva complementar.

Palavras-chave: processos de criação; literacia; práticas de roteiro.

ABSTRACT

The critical theory in creative processes is a theoretical and methodological approach, which leads to reflection on the objects of communication and the arts, focusing mainly on the production paths. Literacy studies, in turn, propose a dialogical reading of the world, which implies a broader and culturally referenced understanding of artistic creations. This article proposes a convergence between these two fields to observe the presence of the creative reader in screenwriting practices. For that purpose, it analyzes the materialities of the screenwriting creation process of some Brazilian contemporary filmmakers and screenwriters in a complementary perspective.

Keywords: creative processes; literacy; screenwriting practices.

Recebido: 14/03/2021 / Aprovado: 27/04/2021

Como citar: DOURADO, Patrícia; SALLES, Cecília; TAVARES, Mirian. Criação E Literacia Nas Práticas De Roteiro. Revista GEMInIS, v. 12, n. 1, pp. 157-172, jan./abr. 2021

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.



INTRODUÇÃO

Este artigo está dividido em três partes. Inicialmente, apresentaremos alguns aspectos do conceito de criação como rede em construção. Abordaremos a teoria crítica dos processos de criação, que se apoia na noção de inacabamento do gesto criador e de continuidade dos processos de criação, que nos levaram a estabelecer nexos com a literacia das mídias.

Em seguida, propomos uma aproximação entre os estudos da criação e os estudos da literacia, destacando a importância do acesso aos mecanismos de criação que envolvem os processos de leitura no contexto da sociedade da informação.

Por fim, concluímos com uma análise das materialidades das práticas de roteiro em uma perspectiva complementar entre diferentes cineastas e roteiristas brasileiros, com foco na leitura criadora, a fim de destacar a importância de olhar para a criação enquanto processo de leitura e para a leitura enquanto processo de criação no contexto da acumulação de práticas e da abundância de informação apontadas pelos estudos de literacia das mídias.

Começamos por apresentar brevemente a história da teoria crítica dos processos de criação e de sua expansão, iniciada com os estudos da crítica genética na década de 90 no Programa de Comunicação e Semiótica da PUC-SP, e que estabeleceu diversos diálogos, entre eles, mais recentemente, com a literacia e com o Centro de Investigação em Artes e Comunicação (CIAC) da Universidade do Algarve, que conjuntamente orientam este estudo sobre a leitura criadora nas práticas de roteiros.

A história da teoria crítica dos processos de criação é marcada por uma contínua expansão e diálogos teóricos. Trata-se de um desdobramento da crítica genética, assim como foi batizada pelos pesquisadores franceses do ITEM/CNRS no fim dos anos de 1960, e em um claro confronto com as abordagens estruturalistas. Era proposto um olhar para o texto literário, a partir dos manuscritos dos escritores.

A chegada dessa abordagem no Grupo de Estudos em Processos de Criação (Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC/SP) teve uma imediata expansão de seu objeto de estudo, começando a serem analisados documentos de processos de criação, em sentido amplo, como por exemplo, esboços das artes visuais, diferentes tratamentos de roteiros, pautas jornalísticas, anotações de coreógrafos ou diretores de teatro. Todos esses registros passaram a ser discutidos como índices do pensamento em processo, adensando o conhecimento sobre a criação. Não há dúvida de que o ambiente acadêmico interdisciplinar, com alunos de diferentes áreas em sala de aula e com o propósito de compreender, em mais profundidade, os processos de criação, foram responsáveis por essa expansão.

O estudo da materialidade dos documentos é desenvolvido a partir de uma observação, sustentada por uma perspectiva relacional (MORIN, 2003). O crítico estabelece relações entre os diferentes dados para, assim, refazer e compreender a rede do pensamento em criação, ou seja, o movimento da criação. Cada índice, se observado de modo isolado, isto é, fora do contexto relacional, deixa de apontar para descobertas sobre a criação.

A partir desses aspectos gerais, passamos a estabelecer interações não só com as teorias críticas que têm como objeto de interesse as obras como são exibidas, mas também com o campo dos estudos da literacia, que convoca a participação ativa dos espectadores no processo de recepção.

Partiremos de alguns aspectos do conceito de criação como rede em construção, que nos levaram a estabelecer tais nexos.

1. CRIAÇÃO COMO REDE EM CONSTRUÇÃO

A conceituação de criação é sustentada pelo conceito de rede de Pierre Musso (2010); já o termo “em construção” foi a forma encontrada para acoplar ao conceito de rede toda a discussão da criação como processo contínuo (semiose em termos peirceanos) com tendências.

As interconexões nos colocam no campo relacional: toda ação está relacionada a outras ações de igual relevância, sendo assim um percurso não linear e sem hierarquias. A construção de uma rede, ou seja, sua transição de uma rede simples para outra mais complexa são consubstanciais à sua definição. As interconexões geram os picos ou nós da rede, elementos de interação ligados entre si, que se manifestam como os eixos direcionadores de nossas pesquisas.

As tendências são rumos vagos, que orientam o processo de construção dos objetos, no ambiente de incerteza e imprecisão; geram trabalho em busca de algo que está por ser descoberto. Temos observado as tendências dos processos de criação sob o ponto de vista da construção do projeto (ou princípios direcionadores) e das práticas comunicativas, que são, portanto, leituras do conceito de semiose de Charles S. Peirce. O modo de ação das tendências (CP 1.269) é transportado para essas duas perspectivas.

Segundo o autor todo processo sígnico carrega o conceito de meta, objetivo e implica em luta para obtê-lo. Daí, Peirce definir o propósito como "desejo operativo" (CP 1.205). Tendências são rumos, porém vagos.

Para os objetivos deste artigo, gostaríamos de dar especial destaque para duas perspectivas das tendências nas redes em processo: o projeto do artista e as práticas comunicativas.

Nesse contexto de tendências vagas está, portanto, o projeto do artista, que são princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção

de uma obra específica e que atam a obra daquele criador, como um todo. São as teorias implícitas no fazer, relativas à singularidade do artista. São planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem o seu modo de ação. Esse projeto está inserido no espaço e tempo da criação, que inevitavelmente afetam o artista.

A busca, como processo contínuo, é sempre incompleta. O próprio projeto que direciona de algum modo a produção das obras muda ao longo do tempo. Buscamos compreender quais são esses princípios que direcionam os processos estudados e como são gerados. O projeto pode adquirir diferentes especificações no contexto da criação como rede em construção (SALLES, 2006; 2017b). Podemos falar, portanto, de projeto artístico, projeto cinematográfico, projeto teatral, projeto jornalístico, projeto do pesquisador, projeto poético etc.

O processo de criação mostra-se como uma tendência para outros, na medida em que está inserido nas complexas redes culturais: o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade, em geral. O aspecto comunicativo do processo envolve sujeitos como comunidade (COLAPIETRO, 2003), travando uma grande diversidade de diálogos de natureza inter e intrapessoais como com a obra em processo, com a crítica, com os membros dos grupos, e, pensando no foco dessa reflexão, com futuros receptores.

2. DIÁLOGOS COM A LITERACIA FÍLMICA

Em 2009, a Comissão Europeia lançou um conjunto de recomendações visando a necessidade de educar, jovens e adultos, para a recepção dos produtos midiáticos. Nesse documento, aparece a referência ao termo literacia midiática: "a literacia midiática é uma questão de inclusão e de cidadania na sociedade da informação de hoje. É uma competência fundamental, não só para os jovens, mas também para os adultos e as pessoas de idade, pais, professores e profissionais dos meios de comunicação social (...)" (COMISSÃO, 2009, p. 10).

Este documento não foi pioneiro na discussão sobre o papel fundamental de uma educação para as mídias, mas ressaltou o papel do espectador e das dimensões da leitura/recepção de produtos midiáticos: dimensão cultural, crítica e criativa. Os estudos de *Media Literacy* descendem dos conceitos de Educação para as mídias ou de pedagogia das mídias que surgem, no contexto europeu, em finais dos anos 60.

O conceito de Pedagogia dos Media ganha os seus primeiros contornos em contextos nórdicos, nas escolas escandinavas de sociologia da comunicação de massas, designadamente na Universidade de Lund na Suécia, com os trabalhos de Joachim Israel sobre a evolução das teorias da «Alienação» (REIA-BAPTISTA, 2009, p. 3).

Para Reia-Baptista, a escola escandinava traz um caráter mais politizado ao conceito que surge também nas escolas anglo-saxônicas, aproximando-se da perspectiva encetada por Paulo Freire. E é essa a perspectiva crítica que deu origem ao CIAC – Centro de Investigação em Artes e Comunicação, da Universidade do Algarve, do qual Reia-Baptista é um dos fundadores, e, nesse contexto, surgiram vários trabalhos e projetos que direcionaram os estudos da literacia midiática para estudos mais particularizados no campo da literacia fílmica.

No campo da literacia, há uma grande preocupação em formar consumidores ativos (*prosumers*) (GARCÍA-RUIZ *et al.*, 2014). Pensar a recepção a partir da literacia é pensar no papel ativo que o espectador/leitor deve assumir em todo o processo. Há uma série de conceitos, fundamentais para o campo da literacia, que funcionam como ferramentas partilháveis entre criadores e receptores. O universo complexo da produção contemporânea, que envolve, sobretudo, o recurso a uma linguagem multimidiática e multicultural, passa a ser compreendido através de uma leitura do mundo que começa com a definição alargada de *acesso* (REIA-BAPTISTA; TAVARES, 2020).

Vivemos na chamada *Sociedade da Informação* mas, de facto, o acesso crítico e consciente aos conteúdos que circulam, aos milhares através dos diversos canais, não é semelhante para todos e o papel que nos cabe é o de partilhar recursos que envolvam toda a comunidade num processo autêntico de comunicação – de tornar comum a todos a informação, seja ela artística, jornalística ou de entretenimento (BENNETT *et al.*, 2020). Assim sendo, o receptor deve ser convocado a interagir criticamente com os produtos e, para tal, ter acesso aos processos de criação, aos mapas traçados pelos autores, através do argumento ou do roteiro, por exemplo, torna-se uma ferramenta eficaz para a compreensão da obra, também no nível da criação e ajuda a desfazer o mito da criação sem passado e sem continuidade criativa de um processo em outro. As obras não são objetos sem passado nem os espectadores são sujeitos apartados dos processos de criação.

A literacia propõe assim uma leitura dialógica do mundo, que implica uma compreensão mais vasta, e culturalmente referenciada, também das criações artísticas. Propõe ainda que o espectador seja instado a participar, de forma criativa, no processo de recepção que pode se converter num processo de criação, ou seja, a obra é recepcionada de forma criadora, tornando a sua compreensão mais multidirecional e plurívoca, provocando, de alguma maneira, o surgimento de uma rede de referências, de afetos, de possibilidades e de desvios no seio dos processos de criação.

Arriscamos dizer ainda que, como o processo de criação e de interação não acaba (SALLES, 2006; 2012; 2017a; 2017b) e segue pelas redes culturais dos espectadores, este processo de permanente leitura e criação também se estende. Foi o que nos fez pensar a aproximação entre os

estudos da criação e da literacia como faces de um mesmo movimento da comunicação no contexto da criação como rede em construção, conforme delineado aqui.

3. O LEITOR CRIADOR NAS PRÁTICAS DE ROTEIRO

O estudo das práticas de roteiro no contexto da comunicação (MILLARD, 2014) e dos processos de criação nos levou a pensar essas práticas também em seus processos de leitura (REIA-BAPTISTA, 2012). A diversidade de métodos e formas de expressão do cinema brasileiro contemporâneo, em uma abordagem policêntrica dos cinemas mundiais (NAGIB, 2006; DENNISON, 2019), é um campo bastante fértil para a formulação de teorias baseadas em múltiplas práticas, bem como também por uma compreensão mais ampla dos processos de criação e leitura.

O roteiro é um texto que, quando escrito, existe pela finalidade de dar a ler a um grupo de realizadores que irá imaginar um filme. Imaginar no sentido de "gerar imagem" (COLAPIETRO, 2013). Esse exercício de "imaginar", de fazer gerar imagens, vem inicialmente do trabalho do roteirista, pinçado da floresta de interações desse sujeito enquanto comunidade. Essas imagens, em boa parte das vezes, tomam corpo nas palavras, que vão passar por novos processos de geração de imagens, por exemplo na equipe que lê o roteiro e que irá criar imagens para a tela com base nas imagens lidas.

Ao perceber os seres humanos como seres geradores de imagens em seus processos de leitura do mundo, passamos a olhar para a relação entre roteirista e recepção também sob a perspectiva de uma leitura criadora. A leitura criadora é na verdade uma necessidade de todos os processos de leitura e em todas as linguagens, não só na linguagem verbal. Essa visão de leitura tem base tanto nos estudos de literacia como de processos de criação que aqui comentamos.

Paulo Freire em *A importância do ato de ler* lembra que "A leitura do mundo precede a leitura da palavra, daí que a posterior leitura desta não possa prescindir da continuidade da leitura daquele" (2003, p. 9) e reforça: "a leitura da palavra não é apenas precedida pela leitura do mundo, mas por uma certa forma de 'escrevê-lo' ou de 'reescrevê-lo', quer dizer, de transformá-lo através de nossa prática consciente" (ibidem, p. 13).

Vilém Flusser no ensaio *A escrita*, no capítulo dedicado à leitura, lembra que "muito antes da invenção da escrita, já se lia". E acrescenta: "O próprio escrever é apenas um modo de leitura" (2010, p. 91). As leituras dos processos de criação que se estendem na leitura das obras, como veremos aqui ao estudar os diferentes tratamentos de roteiro, escritos e não escritos, são expressivos exemplos disso.

Charles Peirce, cuja semiótica inspira a noção de continuidade (DOURADO *et al.*, 2019) da teoria crítica dos processos de criação, tem em sua arquitetura a visão do signo como um ente gerador. Para Peirce, conforme defende Colapietro (2003), o signo é gerador de (e gerado por) outros signos, em uma rede de relações em permanente atividade.

Este lugar teórico entre a criação de base semiótica e a literacia nos levou a pensar o espectador no contexto das práticas de roteiro e é especificamente sobre isso que iremos comentar agora ao estudar os arquivos da criação de alguns roteiristas.

3.1. LEITURAS E TRANSFORMAÇÕES NOS DIFERENTES TRATAMENTOS

Neste primeiro momento, trazemos um exemplo de estudo de roteiro que demonstra em certa medida a convivência entre as realidades paralelas dos diferentes tratamentos.

O filme lançado em 2016 com o nome *Era o Hotel Cambridge*, de Eliane Caffé, foi antes *Devaneios de um Lourenço Príncipe* (Desenvolvimento de Roteiro - SAV, 2010), *Lourenço Príncipe* (Petrobrás Cultural, 2012) e *Um passo para ir* (Prodecine, 2013). Este último nome é ainda o nome que aparece na última versão escrita de roteiro antes das gravações a que tivemos acesso, com data um pouco antes das gravações, o que demonstra que a mudança para o nome final possivelmente só ocorreu durante as filmagens, após se intensificarem as relações com o edifício das ocupações onde o filme foi rodado. Na terceira versão, a mais próxima da data de filmagem, também passa a aparecer o nome de uma nova colaboradora no roteiro, Inês Figueiró. Mais uma percepção de leitura que foi acrescida à criação do roteiro escrito, além de Eliane Caffé e Luís Alberto de Abreu, quase quatro anos depois do primeiro tratamento.

Não só o nome do filme foi se transformando, mas, também, intensamente o próprio núcleo da história, que passou da história de um refugiado (*Lourenço Príncipe*), para a de um grupo de refugiados (*Um passo para ir*) até chegar à história de uma ocupação da FLM - Frente de Luta por Moradia da cidade de São Paulo, em que a frase dita por um dos atores, que é também refugiado e morador da ocupação, ecoa pelo filme: “Eu sou um refugiado palestino, no Brasil; e vocês são refugiados brasileiros, no Brasil”.

O trecho escolhido para comentarmos é um dos trechos iniciais do filme, que no primeiro roteiro escrito a que tivemos acesso (versão entre 2010 e 2012) vinha depois de algumas cenas na cozinha do restaurante onde Lourenço Príncipe trabalhava (que passou a chamar-se Ngandu), mas já não é mais ele na segunda e na terceira versão analisadas (12 de dezembro de 2013 e 30 de setembro de 2014) quem acompanha a personagem Gilda até o apartamento de Apolo na ocupação nesta

sequência inicial, mas um outro imigrante que acaba de chegar e que não fala nenhuma palavra de português, Kalil.

No primeiro tratamento, após as cenas na cozinha do restaurante, havia um passeio de Lourenço Príncipe pela cidade, ainda um pouco perdido, com o endereço da ocupação na mão, quando encontra Gilda na rua. No segundo tratamento a que tivemos acesso, de 2013, o encontro se dá já na recepção do prédio e não mais na rua. E no terceiro, de 2014, o encontro agora com Kalil (e não mais Ngandu) é na escada do prédio enquanto Gilda subia e ele descia, e ela o convida a ir até a casa de Apolo, seu sobrinho, como uma forma de integrá-lo à ocupação, embora ainda não esteja oficializado como morador.

O percurso de transformação de um tratamento a outro revela um movimento de avanço da história cada vez mais para dentro do edifício da ocupação, o antigo Hotel Cambridge, que acabou por dar nome ao filme. Este movimento de “ocupar” também se deu com o filme e com a equipe que continua a participar das lutas por moradia que conheceu durante o processo de pesquisa do roteiro e de realização do filme, mesmo já passados anos do lançamento.

É importante lembrar que, neste processo, cada roteiro e cada tratamento de roteiro é na verdade potencialmente um filme para aqueles que o fazem e que o lêem e que por meio do processo da leitura dos diferentes tratamentos é possível experimentar outras vidas paralelas para um mesmo filme, o que acentua sua materialidade movediça de solo feito para experimentar diferentes formas (DOURADO, 2019).

Outra cineasta que gostaríamos de trazer para a discussão é Anna Muylaert, que afirma em entrevista ao *Encontros de Cinema* (2015) escrever roteiros, cuidadosamente pensados em sua estrutura e função de cena, muitos deles escritos durante anos (o roteiro do filme *Que horas ela volta?*, por exemplo, foi escrito e reescrito durante quase 20 anos), conta que para isso utiliza a técnica rítmica do *sequence approach*, muito recorrente no cinema americano dos anos 50 e que perdura até hoje nas práticas de vários roteiristas pelo mundo.

A cineasta destaca, nessa mesma entrevista (2015), que, no entanto, no momento da filmagem, como forma de reavivar o processo, pede para que os atores esqueçam o roteiro, a fim de gerar uma espécie de novo tratamento de roteiro, criado no calor do *set* com os atores e a equipe:

Eu tenho muito clara a função de cada cena. Eu sou muito rigorosa e científica, faço gráficos e tal. Esta cena serve para isso. Então, quando eu vou filmar, eu chamo o ator e falo 'meu amigo, esquece o que está escrito, vamos repensar' [...]. Eu incentivo fortemente que tudo seja mudado na hora de filmar. Porque eu acho que assim o ator se vê vivo, e você consegue um tipo de resultado muito mais vibrante. (MUYLAERT, 2015, s/p).

3.2. A ESCRITA SEM PALAVRAS DE ALGUNS ROTEIROS

Passamos para um segundo momento desta análise das práticas, em que comentaremos também os processos de roteirização que acontecem por outra forma que não a palavra escrita, uma das formas de expressão do roteiro, mas não a única. É o caso por exemplo de cineastas como Alê Abreu, Leonardo Mouramateus e Cao Guimarães como comentaremos a seguir.

O cineasta Alê Abreu traz para a nossa discussão a experiência de um fazer roteiro quase sem escrever palavra, como foi em *O menino e o mundo* (2013), tendo por base de sustentação do seu pensamento de roteiro, ao imaginar e estruturar o filme e suas camadas, o uso do procedimento que chamou de desenho de experimentação.

Abreu relata, em entrevista à série *Creative Minds* (2017), que primeiro encontrou o Menino, desenhado em antigos cadernos de estudo para um outro projeto que não foi finalizado, um anima doc sobre a América Latina. A imagem desse menino não saía da sua cabeça e ele se pôs a perguntar de onde o Menino vinha e a imaginar mundos para ele: “Eu só tinha o Menino. Eu não tinha mais nada” (s/p).

O cineasta identifica, nessa mesma entrevista, a busca pelo desenho de experimentação - ou “desenhar sem pensar” - como um importante recurso para quando ele só tinha o desenho do menino e o desejo de contar uma história a partir dele - ou de buscar por uma história, “puxar fios” (s/p). Sobre esse recurso, como um exercício de busca ou descoberta, ele explica: “Eu ia desenhando e, depois, eu tentava entender o que eram aqueles desenhos, era o contrário” (ibidem). E continua:

Eu não acredito muito em filme que nasce pronto em um roteiro. Acho que é acreditar demais na intermediação das palavras. Eu acho que tem muito para se encontrar além das palavras. Há um universo muito grande, porque eu vivi isso muito fortemente em *O menino e o mundo*. Ali o filme me mostrou que o processo acima de tudo é que faz a obra. (ABREU, 2017, s/p).

Leonardo Mouramateus, embora ainda não tenha feito nenhum filme propriamente de animação, relata em 9 de março de 2020, em entrevista à Patrícia Dourado, uma das investigadoras deste artigo, que também gosta de pensar seus filmes, antes do roteiro escrito, em desenho, em um momento que identifica como "mais espontâneo", ainda sem a "mediação das palavras":

Enquanto eu desenho, eu penso. O desenho é o próprio pensamento em ação. Por isso que eu falo de espontaneidade. É uma composição ou criação que é muito rápida entre a gestação e a feitura. E [o desenho] também serve para eu pensar a decupagem, antes mesmo das palavras. Eu penso muito em como se organiza o espaço e em como organizar as coisas nele. Então, muitas vezes eu desenho primeiro aquilo que vai acontecer nos filmes, mesmo antes de saber o que que é aquilo, quem são aqueles personagens. [...] Então o desenho na verdade é a exposição direta da criação, do pensamento. Ele é direto, sem a mediação das palavras. (MOURAMATEUS, 2020, s/p).

Esse lugar de criação a que Mouramateus se refere é um dos canais possíveis por onde *imaginar* e *fazer imaginar filmes*, em si e na equipe, o que tomamos como uma das principais funções do processo de roteiro no cinema: fazer a si e à equipe verem o filme, como um cinema interior, um meio por onde fazer conhecer as personagens e seus universos antes mesmo que eles existam na tela, mas também para além da tela, pois, como lembra Ítalo Calvino, essa máquina de cinemas interiores já existia dentro de nós desde antes da invenção do cinematógrafo: "Esse 'cinema mental' funciona continuamente em nós – e sempre funcionou, mesmo antes da invenção do cinema – e não cessa nunca de projetar imagens em nossa tela interior" (CALVINO, 2008, p. 99).

Cao Guimarães, em entrevista a Fábio Maleronka Ferron e Sérgio Cohn (2010) destaca em seus relatos o desejo de usar a câmera como uma caneta: "como o escritor que pega uma caneta e sai por aí, sentindo o mundo, a realidade, transformando aquilo em poema, conto ou romance" (s/p). E lembra que "O cinema tem também essa possibilidade. A câmera cada vez mais se torna uma caneta, uma coisa que anda com você e vai construindo histórias" (ibidem).

Guimarães conta ainda, nessa mesma entrevista, que o roteiro acontece, para ele, principalmente no embate com a realidade, em um encontro que ele propõe com o cotidiano, seja de um eremita, como em *A alma do osso* (2004), ou um andarilho de estrada, como em *Andarilho* (2007), ou pessoas a trocarem de casas entre si por um dia e a registrarem elas mesmas o dia na casa do outro em suas câmeras, como em *Rua de mão dupla* (2002). O cineasta comenta sua escolha por encontrar o roteiro principalmente no embate com a realidade filmada: "Esse processo de filmagem é muito importante para mim. A minha narrativa, ou a escritura do filme, nasce no processo de filmagem" (s/p).

3.3. OS ROTEIROS DE UM PROJETO QUE CONTINUAM EM OUTRO

Agora, destacamos os casos de roteiros que explicitamente se estenderam de um filme a outro, como aconteceu a Alê Abreu em *O menino e o mundo* (2013) e a Marcelo Gomes e Karim Ainouz em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009).

Alê Abreu conta, em entrevista à série *Creative Minds* (2017), que o filme *O menino e o mundo*, como comentamos há pouco, veio de uma sede de fazer iniciada em um projeto de série interrompido, mas que havia gerado muita imersão e muito trabalho de pesquisa sobre a América Latina ao longo de quase dois anos, em que viajou dando oficinas de animação por diversos lugares da América Latina e leu bastante literatura e sociologia latina, e ouviu muitas músicas de protesto latinas dos anos 60 e 70 durante as pesquisas para o projeto que não foi finalizado, e que estão, segundo ele, na base do seu trabalho em *O menino e o mundo*. O cineasta resume a relação com esta

imersão, em entrevista à Revista Época (2016), da seguinte maneira: “Eu não realizei o documentário, mas ele está ali, é toda base que solidifica a construção do Menino” (s/p).

Abreu, na entrevista para a série *Creative Minds* (2017) conta ainda que, durante as viagens, encontrou muitos meninos cujas histórias de alguma forma inspiraram a história do Menino, além da geografia das cidades, que mais tarde estariam na interpretação dos cenários do filme, nas músicas latinas de protesto, que também contribuíram para o sentimento de busca por uma forma estética para o filme que pudesse soar como um grito de protesto diante de um *status quo*; neste caso, o dos filmes de animação contemporâneos a ele.

Outro trabalho que trazemos como exemplo dessa continuidade de um projeto em outro é o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karim Ainouz, feito parte dele com imagens de arquivo das viagens de pesquisa realizadas para um outro roteiro que nunca foi filmado. Esses arquivos de viagem só vieram a ser montados muito tempo depois dos registros terem sido gerados. Cansados de só escrever sem conseguir fazer nenhum filme, Gomes e Ainouz decidiram aproveitar o recurso conseguido para desenvolver uma pesquisa de roteiro também para filmar e gerar registros, em busca de memórias próprias para um sertão que eles conheciam principalmente de imaginar a partir do que contavam. Sobre o ímpeto que imperou nessas filmagens, Ainouz comenta, em entrevista a Jean-Claude Bernardet (2010), que havia o desejo de “sair navegando pelo lugar e ao mesmo tempo comer o lugar. Coletar o máximo de coisas, matéria mesmo” (s/p).

Quando Ainouz e Gomes voltaram anos depois para os materiais coletados, a decisão de colocar um personagem ficcional diante desses registros veio como um modo de tentar oferecer ao espectador o mesmo sentimento que eles haviam sentido ao registrar aquelas imagens: “A gente estava muito à flor da pele quando viajamos nesses 40 dias. Foi aí que decidimos construir esse personagem ficcional”, conta Gomes, na mesma entrevista a Bernardet, a respeito da entrada do personagem José Renato no filme. E acrescenta:

O que a gente queria era exatamente compartilhar com as outras pessoas o sentimento que tivemos quando construímos esse personagem. Ele é um dispositivo para construir essas emoções que são vistas e sentidas. Metaforicamente esse personagem constrói uma curva que a gente construiu. (AINOUZ; GOMES, 2010, s/p).

Embora o filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* tenha sido realizado a maior parte com imagens de arquivo, a escrita de um roteiro descritivo com base nessas imagens, mesmo já captadas, foi crucial para fazer ver as imagens como um filme antes de iniciar o processo de montagem. É possível perceber um pouco disso no trecho de roteiro escrito feito para a montagem das imagens de arquivo do filme que comentaremos a seguir.

Tal como aconteceu ao que comentamos anteriormente sobre os cortes e as reduções nos diferentes tratamentos de roteiro de Eliane Caffé, também Marcelo Gomes, na mesma entrevista a Berardet, aponta para esta experiência com o roteiro de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*: "Devia ter o triplo de texto que tem no filme hoje" (s/p).

Diante de uma leitura comparada do roteiro escrito e do filme, é possível perceber a fusão de trechos das sequências do roteiro formando sequências sínteses no filme. Por exemplo, em muitos momentos, onde no roteiro está escrito um longo *voice-off* para o personagem; no filme, temos apenas parte deste *voice-off* sobre as imagens descritas na sequência do roteiro escrito. Outros trechos deste relato em *off* são resgatados em sequências mais adiante sobre outras imagens, e outros são deixados de lado. No entanto, a experiência de ler o todo do relato em uma página só no roteiro permite imaginar o sentimento que se deseja imprimir ao filme como um todo de uma maneira mais completa. A percepção da necessidade do corte e do desdobramento da sequência sobre outras, no entanto, é algo mais perceptível diante da leitura da montagem. É como assistir à imaginação de uma sequência se multiplicar em muitas outras.

Junto com a necessidade de escrever um roteiro descritivo e com inserções de rubricas sobre o “estado” do personagem (por exemplo, "ESTADO: vontade de mergulhar no trabalho para esquecer das agruras da vida afetiva"¹), apesar de ser um filme com um roteiro escrito quando se tinha já a maior parte do filme em arquivos, e que muitos exibidores o enquadram na categoria de cinema experimental ou documental por isso (muitas vezes confundido com ausência de roteiro em seus processos), o que se percebeu foi a presença de um roteiro escrito a promover novas leituras das imagens já colhidas, assim como também ocorreu durante as gravações das vozes *off* com o ator João Miguel e durante o processo de montagem, que levaram a cortes, fusões e novas inserções que só estes outros contextos de leitura seriam capazes de oferecer.

Considerações finais

Os três momentos comentados aqui brevemente - as leituras e transformações nos diferentes tratamentos; a escrita sem palavras de alguns roteiros; e os roteiros de um projeto que continuam em outro - tiveram como finalidade demonstrar a presença recorrente do exercício de geração de imagens nas práticas de roteiro, por processos tanto de escrita como de leitura, e não só de palavras e imagens, mas também do mundo em volta, o que não é uma característica exclusiva dos processos de

¹ Trecho da versão escrita do roteiro de *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karim Ainouz, de 11 de setembro de 2008, p. 3.

roteirização, mas dos processos de criação em geral, como já apontavam os estudos da teoria crítica dos processos de criação, conforme comentamos no início deste trabalho e que nos guiaram até aqui.

A percepção dessas práticas no contexto dos roteiros (MARAS, 2009; PRICE, 2010), que vive no lugar do "entre", potencializa a compreensão da continuidade da geração de imagens na perspectiva da leitura criadora, que acontecem a todo momento nas práticas dos processos de criação, e que são fundamentais para as leituras em geral, especialmente no contexto das literacias que aqui reforçamos.

Este estudo de roteiros, entre outras coisas, buscou diante das materialidades dos processos de criação, propor um despertar para os diferentes processos de leitura, a que sempre estivemos expostos e que estão a se transformar também com os modos de interagir com o mundo e com as diferentes tecnologias que acumulamos.

Sobre as transformações dessas leituras e o futuro, Flusser, no ensaio *A escrita*, de que falamos anteriormente, tem uma outra incitação com a qual gostaríamos de concluir: “A consciência totalmente esclarecida não vê mais necessidade em ser “inteligente”, em querer ler algo. Pode-se concentrar na leitura criativa” (2010, p. 98). E continua: “é com essa consciência que vamos ler o futuro” (ibidem).

Essa ideia de Flusser traduz, em certo sentido, aquilo o que a abordagem dos processos de criação e as propostas da literacia que trouxemos aqui tentam fazer: dar ao leitor um papel ativo, de cocriador. Elas também pensam o crítico como alguém capaz de "ler junto", como buscamos fazer aos roteiros deste *corpus*, ler o texto em processo (semiose) aceitando a maleabilidade e riqueza de um texto que, a cada leitura, é renovado.

REFERÊNCIAS

ABREU, Alê. Entrevista. **Época**. 12 de janeiro de 2016. Disponível em: <<https://glo.bo/3d4Tcwa>> Acesso em: 7 fev. 2021.

ABREU, Alê. Entrevista. A voz da animação. **Creative Minds**. Episódio 1. 18 de março de 2017. Disponível em: <<https://bit.ly/30Fy0Yy>> Acesso em: 7 fev. 2021.

AINOUZ, Karim; Gomes, Marcelo. **Viajo porque preciso, volto porque te amo**. [Roteiro]. 11 de setembro de 2008. Roteiro cedido pelos autores.

_____. Entrevista. **Blog do Jean-Claude Bernardet**. Uol, 6 de maio de 2010. Página não mais disponível.

BALLERINI, Frantiesco. **Cinema brasileiro no século XXI**. São Paulo: Summus, 2012.

- BENNETT, Pete. McDougall, Julian. Potter, John. **The uses of media literacy**. Oxford: Routledge, 2020.
- CAFFÉ, Eliane; ABREU, Luís Alberto de. **Lourenço Príncipe (Era o Hotel Cambridge)**. [Roteiro]. Versão 1. 2010-2012. Roteiro cedido pelos autores.
- _____. **Um passo para ir (Era o Hotel Cambridge)**. [Roteiro]. Versão 2. 12 de outubro de 2013. Roteiro cedido pelos autores.
- CAFFÉ, Eliane; ABREU, Luís Alberto de; FIGUEIRÓ, Inês. **Um passo para ir (Era o Hotel Cambridge)**. [Roteiro]. Versão 3. 30 de setembro de 2014. Roteiro cedido pelos autores.
- CALVINO, Ítalo. Visualidade. In: _____. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- COLAPIETRO, Vincent. The loci of creativity: fissured selves, interwoven practices. **Manuscrita**, 11, 59-82, 2003. Disponível em: <<https://bitly.com/n7QrJ>> Acesso em: 7 fev. 2021.
- _____. Processes of imaging and imagining: toward a pragmatic clarification of the image. **Recherches sémiotiques, Peirce et l'image**, 33, 95-114, 2013. DOI: <https://doi.org/10.7202/1035286ar>
- COMISSÃO Europeia. *Recomendação da comissão sobre literacia mediática no ambiente digital para uma indústria audiovisual e de conteúdos mais competitiva e uma sociedade do conhecimento inclusiva*. **Jornal Oficial da União Europeia**. 20 de agosto de 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/3lfqzY>> Acesso em: 7 fev. 2021.
- DENNISON, Stephanie. **Remapping Brazilian film culture in the Twenty-First Century**. Abingdon: Taylor and Francis, 2019.
- DOURADO, Patrícia. Experimentações do roteiro no cinema brasileiro contemporâneo. In: ARAUJO, Denize; CARREGA, Jorge; FECHINE, Ingrid. (eds.). **Perspectivas luso-brasileiras em artes e comunicação**. v. 2. Faro: Ciac, 2019. <<https://bitly.com/v5r8X>> Acesso em: 7 fev. 2021.
- DOURADO, Patrícia. Martinelli, Paula. Miranda, Wagner de. A crítica de processos na perspectiva da continuidade da criação no espectador. **Farol**, 20, 33-40, 2019. DOI: <https://doi.org/10.47456/rf.v1i20.23441>
- FLUSSER, Vilém. **A escrita: há futuro para a escrita?** São Paulo: Anablume, 2010.
- FREIRE, Paulo. **A importância do ato de ler**. São Paulo: Cortez, 2003.
- GARCÍA-RUIZ, Rosa; Ramírez-García, Antônia; Rodríguez-Rosell, María-del-Mar. Media literacy education for a new prosumer citizenship. **Comunicar**, 43, 15-23, 2014. DOI: <https://doi.org/10.3916/C43-2014-01>
- GUIMÃES, Cao. Entrevista a Fábio Maleronka Ferron e Sérgio Cohn. **Casa Rui Barbosa**, 12 de junho de 2010. Disponível em: <<https://bit.ly/2SvRH0G>>
- MARAS, Steven. **Screenwriting: history, theory and practice**. New York: Wallflower Press, 2009.
- MILLARD, Kathryn. **Screenwriting in a Digital Era**. London: Palgrave, 2014. DOI: <https://doi.org/10.1057/9781137319104>

MORIN, Edgar. Da necessidade de um pensamento complexo. In: MARTINS, F. M.; DA SILVA, J. M. (eds.). **Para navegar no século XXI**. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2003.

_____. **O método 4: as ideias**. Porto Alegre: Sulinas, 2011.

MOURAMATEUS, Leonardo. **Entrevista**. Arquivo pessoal. 2020.

MUSSO, Pierre. A filosofia da rede. In: PARENTE, André. **Tramas da rede: novas dimensões filosóficas, estéticas e políticas da cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

MUYLAERT, Anna. **Encontros de cinema**. Itaú Cultural (Vídeo). 2015. Disponível em: <<https://bit.ly/2I1k5Wu>> Acesso em: 7 fev. 2021.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected papers**. Cambridge: Harvard Press, s.d. 8v.

NAGIB, Lúcia. Towards a positive definition of world cinema. In DENNISON, Stephanie; LIM, Song Hwee (eds.) **Remapping world cinema**. London: Wallflower, 2006.

PRICE, Steven. **The screenplay: authorship, theory and criticism**. London: Palgrave, 2013.

REIA-BAPTISTA, Vítor. Film literacy: media appropriations with examples from the European film context. **Comunicar**, 39, 81-90, 2012. DOI: <https://doi.org/10.3916/C39-2012-02-08>

_____. Literacia dos media como resultado de multi-aprendizagens multiculturais e multimidiáticas. In: MIRANDA, Guilhermina Lobato (ed.) **Ensino online e aprendizagem multimidiática**. Lisboa: Relógio D'Água, 2009. Disponível em: <<https://bit.ly/2SwNg5K>> Acesso em: 7 fev. 2021.

REIA-BAPTISTA, Vítor; TAVARES, Mirian. Access. In: HOBBS, Renée; MIHAILIDIS, Paul. (eds.), **The international encyclopedia of media literacy**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2020. 2v. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781118978238.ieml0002>

SALLES, Cecília. Crítica dos processos de criação e a recepção em arte: uma interação possível. In: DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana. **O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas**. São Paulo: Hucitec, 2017a.

_____. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: Anablume, 2012.

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

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

Informações sobre o Artigo

Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese: Não se aplica.

Fontes de financiamento: O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001, e financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para Ciência e Tecnologia no âmbito do projeto UIDP/04019/2020 CIAC.

Apresentação anterior: Trabalho parcialmente apresentado no evento Poéticas, ES 2020.

Agradecimentos/Contribuições adicionais: Não se aplica.

Patrícia Dourado

Pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP e do Centro de Investigação em Artes e Comunicação – CIAC, da Universidade do Algarve. Doutoranda em Comunicação e Semiótica na PUC-SP, com bolsa Capes.

E-mail: apdourado@ualg.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0418-7071>

Cecília Salles

Professora titular do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação da PUC-SP. Pós-doutora pelo Departamento de Cinema, Rádio e TV da ECA/USP. Doutora e mestre em Linguística Aplicada pela PUC-SP.

E-mail: cecilia.salles@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3826-0142>

Mirian Tavares

Professora associada da Universidade do Algarve. Coordenadora do Centro de Investigação em Artes e Comunicação – CIAC/UAlg. Doutora em Comunicação e Cultura Contemporânea pela UFBA e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP.

E-mail: mtavares@ualg.pt

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9622-6527>