

Roteiro e Literatura: Da Invisibilidade aos Novos Cruzamentos

Ana Gabriela Dickstein Roiffe*

Resumo: As relações entre literatura e roteiro têm sido exploradas especialmente sob o viés das adaptações literárias para as telas, em que se demarcam diferenças essenciais entre textos para os diferentes meios. O cruzamento entre esses textos, no entanto, oferece outras possibilidades analíticas, relacionadas a questões formais e temáticas. A partir de exemplos como o “Manifesto antropófago” (1928), de Oswald de Andrade, o conto “Cara-de-Bronze” (1956), de Guimarães Rosa, e o livro *O invasor* (2002), de Marçal Aquino, serão analisadas discussões críticas sobre a tentativa de se classificar o roteiro como um tipo de literatura e sobre os intercâmbios entre linguagem característicos da escrita contemporânea.

Palavras-chave: Roteiro audiovisual; literatura contemporânea ; cinema.

Resumen: Las relaciones entre literatura y guión han sido explotadas especialmente bajo el punto de vista de las adaptaciones literarias para las pantallas, donde se demarcan diferencias esenciales entre textos para los diferentes medios. Otras posibilidades analíticas, relativas a cuestiones formales y temáticas, se ofrecen en el cruzamiento entre esos textos. A partir de ejemplos como el “Manifesto antropófago” (1928), de Oswald de Andrade, el cuento “Cara-de-Bronze” (1956), de Guimarães Rosa, y el libro *O invasor* (2002), de Marçal Aquino, se analizarán discusiones críticas y teóricas

* Doutoranda do Programa de Literatura, Cultura e Contemporaneidade (PUC-Rio). E-mail: anadickstein@gmail.com.

sobre el intento de clasificación del guión como un tipo de literatura y los intercambios entre lenguajes característicos de la escrita contemporánea.

Palabras claves: Guión audiovisual; literatura contemporánea; cine.

O roteiro como forma de literatura

A relação entre literatura e cinema apresenta capítulos que alternam momentos de aproximação, discórdia e proclamações de independência, mas se mantém constante a mútua curiosidade que essas linguagens nutrem entre si, o que se reflete em um amplo intercâmbio de técnicas compartilhadas. Cineastas de todos os tempos, especialmente os das primeiras décadas do cinema, como Griffith e Eisenstein, reconhecem a importância de escritores como Dickens e Flaubert na construção de seus movimentos de câmera, enquadramentos e decisões sobre montagem. Na literatura, as técnicas que o cinema usa para construir suas narrativas foram desde as primeiras décadas da cinematografia mundial apropriadas e adotadas como ferramentas usuais dentro do universo literário. Rubem Fonseca, Júlio Cortázar e Alcântara Machado são alguns dos autores citados recorrentemente para ilustrar a relação de cruzamento entre a linguagem cinematográfica e o universo literário, demonstrando como a composição da narrativa textual está atravessada pelo olho da câmera e pela mesa de edição. Epicentro de grande parte da produção cinematográfica, o roteiro audiovisual também participa desse diálogo, especialmente nos guias e manuais de roteiro, que demarcam as diferenças entre ambas as linguagens, ou em debates sobre adaptações literárias para as telas. Embora nesses dois casos as relações entre cinema e literatura sejam exploradas a partir da distinção entre os meios, o roteiro oferece outras possibilidades analíticas, configuradas por meio de dois proeminentes debates. No primeiro deles, entra em pauta uma discussão que classifica ou pretende classificar o roteiro como um tipo de literatura, especialmente capitaneada por escritores

que intencionam reforçar o estatuto dos profissionais que trabalham com esse tipo de texto. O segundo debate inverte a questão colocada pelas pesquisas sobre adaptações literárias e, no lugar de tentar encontrar métodos de adequação da literatura para as telas, busca de que forma o roteiro e suas técnicas têm influenciado a escrita do universo literário. Ambas as discussões incidem sobre as práticas de escrita contemporâneas e o papel do texto com relação à imagem audiovisual.

Embora não se configure como metonímico das relações entre cinema e literatura, o roteiro é personagem importante de algumas das grandes discussões que têm norteado o pensamento e a prática relacionados ao audiovisual. Nas primeiras décadas do cinema, a literatura era uma das principais fontes textuais de histórias dos filmes de ficção, ao lado de recortes de jornal e peças teatrais. A crescente industrialização do cinema estimulava um novo texto a tomar corpo, para otimizar as etapas da produção cinematográfica e baratear os custos de produção. Nesse esteio, surge uma demanda de posicionamento dos escritores, que passam a discutir o estatuto do roteiro como parte do universo literário, seja como gênero, como um novo tipo de literatura, como uma “literatura para as telas”. Segundo Steven Maras (2009, p. 48), a tentativa de adotar o roteiro como um tipo de literatura não se relaciona apenas a discussões críticas e teóricas, mas especialmente a uma maneira de se posicionar diante do sistema de produção de filmes hollywoodiano, em que, em meio a uma especialização e uma divisão do trabalho rigorosas, os roteiros eram vistos como subservientes em relação ao processo de produção.

Nos anos 30, o escritor e crítico literário russo Osip Brik diferenciava o roteiro de literatura alegando que aquela forma de texto teria uma função específica e um grupo de leitores muito preciso: os profissionais que irão fazer o filme. Nesse sentido, o roteiro serviria apenas para nortear os processos de produção, direção e montagem,

com seu alcance estendendo-se também a acadêmicos e críticos – quando muito –, mas jamais um público de leitores ampliado.

Por outro lado, alguns cineastas, como Dziga Vertov e Lev Kuleshov, ao demarcar elementos e atributos específicos do cinema, firmando as bases da linguagem que surgia, intencionavam libertar-se da referência estritamente textual, adotando uma postura resistente à qualquer forma de literatura, tida como uma espécie de antagonista, da qual se deveria manter uma distância segura. Desde então, para o cinema do acaso, da invenção, do experimentalismo, especialmente demarcados a partir da política dos autores nos anos 60, a estética do cinema deve ser menos prescrita pelo texto como base e mais relacionada aos movimentos da câmera, às sequências da edição ou às surpresas do acaso. Ainda que o roteiro seja adotado em muitos casos, a sua escrita deveria se proteger do parentesco com a literatura, assim como afirma o roteirista Jean-Claude Carrière:

A literatura é talvez o maior perigo que ameaça o roteiro, o cinema: é preciso que desconfiemos das palavras bonitas que são utilizadas, das frases muito bem construídas: elas não têm equivalência na tela; elas se referem a um outro registro. (CARRIÈRE, 2004, p. 101)

Em outra via, o teórico húngaro Bela Balázs entendia que o roteiro havia se transformado em uma forma literária, mas sempre por causa das demandas impostas pelas técnicas do cinema, ou seja, a emergência do roteiro como literatura estaria necessariamente relacionada ao desenvolvimento da linguagem do filme. (MARAS, 2009, p. 46) O cinema mudo, por exemplo, precisou mudar o foco dos textos com a chegada do *close-up*, que privilegiou o aspecto psicológico das narrativas, no lugar da ação. Já o cinema falado, no final dos anos 20, estimulou a construção de diálogos e um novo formato de texto. Tudo isso consolidou as bases do roteiro contemporâneo e provocou a migração de diferentes profissionais para a indústria cinematográfica, com o objetivo de desenvolver os novos textos.

Muitos teóricos classificam o roteiro como uma obra do meio ou intermediária, na medida em que assume a construção de pontes entre diferentes contextos (industrial/artístico), meios (palavra/áudiovisual) e processos (escrita/produção de filmes). (MARAS, 2009, p. 48) Para Jean-Claude Carrière, por exemplo, o roteiro e filme não podem se dissociar. O roteiro, afirma, não é um produto final, mas um texto em mutação, uma ferramenta de alquimista: “O roteiro é principalmente isso, o instrumento de uma passagem, uma etapa crisálida. Se tivesse que definir o roteiro, é o que eu poderia dizer... Um texto portador de um outro estado... Palavras geradoras de imagens e sons”. (CARRIÈRE, 2004, p. 100)

A pesquisadora Giovanna Pollarolo (2011) acredita que a falta de presença dos roteiros nos estudos literários e no sistema de gêneros o limitem à condição de ferramenta ou texto transicional. Nesse sentido, o roteiro entendido como intermediário ou como uma espécie de texto virtual, que nunca se completa em si mesmo, contribuem para a falta de valorização da sua natureza narrativa e da possibilidade de ser estudado de forma independente do objetivo que animou a sua criação. Mesmo dentro dos estudos culturais, os roteiros têm tido um lugar de invisibilidade diante da música popular, das fotonovelas, dos folhetins, das revistas femininas, por exemplo: “(...) tanto los estudios literarios como los fílmicos han ignorado la existencia del guion como texto autónomo, y lo han descartado como objeto de investigación y análisis.” (POLLAROLO, 2001, p. 301)

Existe, portanto, um amplo espaço a ser explorado pelo roteiro dentro dos estudos literários. Ainda assim, é importante atentar para o uso de termos como “autonomia” e “natureza narrativa”, que se aproximam de uma moldura conceitual moderna, distanciando saberes e fazeres. A escala intermediária na qual autores como Carrière posicionam o roteiro, no lugar de desvalorizar uma suposta natureza, oferece o privilégio de uma flexibilidade formal, com a abertura a

diferentes caminhos críticos. Analisar roteiros por suas características técnicas, como em pesquisas sobre adaptações literárias para o cinema, é uma das possibilidades de incorporação dos roteiros no universo dos estudos literários. Entre os outros inúmeros cruzamentos possíveis, está o mapeamento de rastros dessa relação a partir dos textos tidos como literários, tal como ilustrado nos exemplos a seguir.

O roteiro na literatura: tema, forma, estilo

Cinematógrafo de Letras (1987), de Flora Sussekind, discorre sobre as relações entre literatura e técnica num período pré-moderno, que vai do fim dos anos 80 do século XIX até a década de 20 do século XX, oferecendo elementos para uma reflexão sobre como modos de pensar gerados a partir de novos artefatos podem conduzir transformações constitutivas nas técnicas literárias. Diante do surgimento de aparelhos como o cinematógrafo, o gramofone, o fonógrafo e a máquina de escrever, a autora identifica como, numa relação preliminar com esses aparatos, a literatura cria diferentes mecanismos para representar e tematizar as novas técnicas:

Reelaboração, no caso de Lima Barreto; *mimesis* sem culpa, no de João do Rio; *recusa* ou assimilação constrangida, mas remunerada, no de Bilac; um perverso deslocamento de quaisquer marcas de modernização, no de Godofredo Rangel – estas são apenas algumas das formas que assume o diálogo entre técnica literária e a disseminação de novas técnicas de impressão, reprodução e difusão no país durante a virada de século e as primeiras décadas do século XX. (SUSSEKIND, 1987, p. 24)

Em todos esses casos, as novas técnicas são referenciadas pela literatura como tema, como fonte de curiosidade afetiva, seja por interesse ou repulsa, com as quais se deveria manter uma distância prudente. No Brasil, o cinema passou a ser tematizado em crônicas e textos de ficção, como na coletânea de crônicas *Cinematógrafo* (1909),

de João do Rio. Apenas num momento posterior, com as novas técnicas já presentes na vida cotidiana, a literatura se aproxima delas não como tema, mas com a apropriação de procedimentos característicos à fotografia, ao cinema e ao cartaz, que implicaram a transformação da própria técnica literária. Escritores que começaram a colaborar com a indústria cinematográfica a partir da década de 1910 incorporaram na técnica literária as montagens e cortes cinematográficos, a partir dos quais se construiu a prosa modernista. As potencialidades expressivas do cinema fascinaram os intelectuais modernistas da primeira metade do século XX¹ porque ele incorporava, ao mesmo tempo, a maquinaria constitutiva da vida urbana, a plasticidade derivada dessa condição e uma reversibilidade de experiências não permitida pelo teatro.

Mario de Andrade², Alcântara Machado e Oswald de Andrade foram alguns dos modernistas que se aproveitaram das suas fusões e experimentações do cinema, refletidas na construção de um pensamento moderno. No lugar de citar ou se referir ao cinema, textos como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924); *Serafim Ponte Grande* (1933), de Oswald de Andrade; *Pathé Baby* (1926), de Alcântara Machado; e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, contaminavam-se dos procedimentos formais do cinema, fazendo o texto se carregar de visualidade. (SUSSEKIND, 1987, p. 48) Além de ter escrito sobre

¹ Em "Narrativas modernas fascinadas pela imagem", Marília Rothier analisa a contaminação do cinema nas obras de ficção em prosa de Mário Peixoto, Jorge de Lima e Lucio Cardoso. Especialmente no caso do primeiro, compara o *cenário* do filme *Limite* aos romances experimentais de Oswald, por sua economia rítmica e a não-adoção de uma narrativa causal e cronológica. Por outro lado, "Na prosa, Mário Peixoto é menos rigoroso e brilhante que no único exercício completo de sua cinematografia, mas não relaxa a tensa economia escritural." (ROTHIER, 2012, p. 64)

² Como diria Mario de Andrade, na revista *Klaxon*, "A cinematographia é a criação artística mais representativa de nossa época. É preciso observar-lhe a lição." Disponível em http://www.brasiliana.usp.br/bbd/bitstream/handle/1918/01005510/010055-1_COMPLETO.pdf. Último acesso em 15 jun 2015.

programações cinematográficas³, Oswald incorporou as técnicas cinematográficas em obras como *Os condenados* (1922-1934), *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924), *Serafim Ponte Grande* (1933) e *Marco Zero* (1943, 1945), como a escrita fragmentária, a justaposição, a descontinuidade, a vida cotidiana, o banal, a intertextualidade, mas especialmente a simultaneidade, em que diferentes temporalidades são colocadas no mesmo plano. Segundo Haroldo de Campos, Oswald teria sido responsável pela criação de uma “prosa cinematográfica” no país (CAMPOS, 1971, p. 25), alternando momentos em que absorvia a linearidade de Griffith e outros em que trabalhava com a simultaneidade de Eisenstein.

A invisibilidade do roteiro comprova-se novamente, desta vez na análise de Sussekind. Diante de tantos cruzamentos construídos em sua análise, o reconhecimento desse tipo de texto na margem de influência do universo literário poderia haver tecido novas conjecturas, em termos temáticos ou técnicos. Embora a estrutura do roteiro ainda fosse incipiente no período que abarca o *Cinematógrafo de Letras*, de que maneira uma escrita para cinema teria, ao lado de cartazes, fotografias e da própria linguagem cinematográfica, produzido marcas na escrita literária?

Alguns anos depois do período analisado por Sussekind, Oswald de Andrade, por exemplo, aventurou-se pelas técnicas do roteiro. A pesquisadora Cláudia Camardella Rio Doce (2014, p. 49) lembra que o escritor publicou o roteiro cinematográfico *Perigo negro*, em 1938, na *Revista do Brasil*, e, em 1942, o argumento para o filme *A sombra amarela*, dedicado a Orson Welles, usando em ambos os casos a técnica da montagem textual.

Ao lado desses textos pouco conhecidos, é curioso notar que os roteiros mostram-se uma importante referência para Oswald no

³ Como jornalista, foi responsável pela crítica cinematográfica do *Diário Popular* (1909).

canônico “Manifesto antropófago”⁴, de 1928, com ocorrências em dois diferentes momentos.

No primeiro deles, logo depois de bradar contra as injustiças clássicas e românticas, uma linha isolada registra sete repetições da palavra “roteiros” (“Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.”). Não houve qualquer palavra no “Manifesto” que tivesse sido repetida lado a lado, menos ainda sete vezes, o que atesta a importância do termo e das possibilidades que ele representava para Oswald. Trata-se de um grito libertário, que intenciona desprender o texto do próprio texto, clamar pela impureza da palavra, em que os roteiros surgem para ilustrar o desgaste da circunscrição das formas. Nessa escrita intermediária, tudo é deglutível. Na parte final do “Manifesto”, mais uma vez o termo vira bandeira, quando Oswald contrapõe os roteiros às ideias e às paralisias: “Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.”. (ANDRADE, 1976) Neste caso, o roteiro transforma-se em bandeira daquilo que não é racionalidade, e sim possibilidade de movimento,

⁴ Como prosa cinematográfica, existe no manifesto uma justaposição temporal, em que o presente é ofuscado por um passado vicioso e um futuro renovado; e uma justaposição de ideias, em que convivem caravelas, índios, ateísmos, alegria, Carnaval, Freud, Cristo na Bahia, girls, saudade, consumismo, aviltamento e tantas outras imagens sugestivas. Em meio a uma ampla colagem de negativas (“contra todas as catequeses” / “contra todos os importadores de consciência enlatada” / “contra as elites vegetais” / “contra as sublimações antagônicas”) e proposições (“queremos a revolução Caraíba” / “Só não há determinismo onde há o mistério.” / “Uma consciência participante, uma rítmica religiosa.”), que promulgavam um reprocessamento estético e político de tudo o que vinha de dentro e de tudo o que vinha de fora, o cinema desponta na forma de encantamento. Pela via do cinema americano, a permeabilidade cultural se expandiria como possibilidade, rasgaria a roupa de todas as vestimentas daquilo que é inacessível: “O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido. O cinema americano informará.” (ANDRADE, 1976).

capacidade de ação e contemplação, ao lado dos sinais, dos instrumentos e das estrelas.

Ainda assim, o “roteiro” surge ainda como tema, e não como apropriação, numa primeira etapa do relacionamento com a técnica, se adotarmos a classificação de Sussekind. Familiarizado com as técnicas do roteiro, Oswald nunca levou para a sua escrita literária suas formas, como o uso de blocos de texto com funções específicas (1. Indicação de localidade e momento do dia; 2. Descrição da ação; 3. Nome do personagem; 4. Diálogo, por exemplo). A escrita oswaldiana é, portanto, cinematográfica, mas não roteirizada no sentido estreito do termo.⁵

Outro caso interessante – e muito diferente – é a relação de Guimarães Rosa com o roteiro no conto “Cara-de-Bronze”, parte originalmente do livro *Corpo de Baile* (1956).⁶ O conto se passa nos campos do Urubuquaquá, a maior das fazendas de gado, cujo dono chamava-se Segisberto Saturnino Jéia Velho Filho, “conforme se assina em baixo de documentos” (GUIMARÃES ROSA, 1994, p. 495), ou simplesmente “Cara-de-Bronze”. Com a falta de carne na cidade, aparece na fazenda uma comitiva para comprar bois e, durante apartação do gado, integrantes da comitiva e vaqueiros de Urubuquaquá proseiam, tecendo conjecturas sobre o misterioso dono da fazenda e sobre a longa viagem da qual o vaqueiro Grivo acabava de voltar. Escolhido entre outros dois vaqueiros (Mainarte e José Uéua) para uma missão secreta, Grivo adentra as Minas Gerais buscando os cacos de uma história pendente: a de que Cara-de-Bronze teria matado o próprio pai. “O Velho apreciou o Grivo

⁵ A dinâmica fragmentária do roteiro, por exemplo, poderia ter estimulado Oswald a ampliar a sua escrita cinematográfica, trazendo elementos poético-construtivistas para a sua “prosa simultânea”.

⁶ “Cara-de-Bronze” passou a fazer parte do livro *No Urubuquaquá, no Pinhém*, quando *Corpo de Baile* foi dividido em três volumes.

foi no ele dizer: – ‘Sou triste, por ofício; alegre, por prazer. De bem a melhor! DE-BEM-A-MELHOR!...’, afirma o vaqueiro Mainarte. (GUIMARÃES ROSA, 1994, p. 516) Mas não volta apenas com a notícia de que tudo fora um mal-entendido (já que o pai, na verdade, estava bêbado, e não morto); traz para Cara-de-Bronze as palavras-cantigas, a poesia, o quem das coisas, fazendo as lágrimas voltarem a correr no rosto de Cara-de-Bronze. “(...) absolvição não é o que se manda buscar – que também pode ser condena. O que se manda buscar é um raminho com orvalhos...” (GUIMARÃES ROSA, 1994, p. 537)

Para construir essa história, Guimarães Rosa compõe uma estrutura de colagem, dispondo de diferentes formas textuais para construir o todo narrativo, entre cantigas, narrativas, peça de teatro, citações acadêmicas, notas de rodapé e um roteiro. A travessia de um bloco para o outro é muitas vezes demarcada por subtítulos que denominam essas passagens (“LADAINHA”, “ROTEIRO”, “A NARRAÇÃO DO GRIVO”), mas há casos de interligação repentina, em que o texto se inicia, por exemplo, em forma de diálogos de peça teatral e transforma-se em uma narrativa tradicional; e outros em que uma narrativa é surpreendida com uma descrição de personagens, à semelhança dos textos para teatro:

Chegam e desaparecem os outros VAQUEIROS (encharcados):

João Jipijo – cafuzo;

Parão – homem grande, largos ombros;

José Proeza – com voz grossa;

Calixto – cearense;

Abel – vê-se que é um moço distraído;

Antônio Tôco;

Pedro Franciano;

Noró – que retira o laço da garupa e o desata, examinando se há algum tento ramalhando ou roto. (É um laço de demais braças.)

(GUIMARÃES ROSA, 1994, p. 507)

Na estrutura do conto, o roteiro aparece num momento em que os vaqueiros interrompem seu trabalho para almoçar. Entre saudações e outros relaxamentos (“o vaqueiro Mainarte guarda na orelha o cigarro apagado.” / “O Cantador, de pé, tempera a viola e...” / “Colomira, um a um, vai enchendo os pratos de feijão...” / “Todos riem. Todos comem...”), os touros arruam berros de desafio e mais conjecturas se fazem sobre o Grivo e um suposto casamento durante a viagem. Guimarães Rosa termina o roteiro com a sugestão de uma música de fundo, e a sequência seguinte do texto constrói-se na forma de uma narrativa.

Para compor as poucas páginas de roteiro que compõem o conto, Guimarães Rosa anunciou a forma que se seguiria acrescentando um subtítulo central (“ROTEIRO”). Mais ainda, esforçou-se para usar um formato semelhante ao dos roteiros: incluiu um cabeçalho indicando se a “filmagem” seria interior ou exterior, assim como o local e o horário do dia; dividiu duas colunas entre imagem (à esquerda) e som (à direita); indicou enquadramentos e planos de filmagem (G.P.G. ou grande plano geral; P.A. ou plano americano); e sugeriu um encerramento do trecho com fusão e música de viola lenta. Na abertura desse trecho, incluiu até mesmo termos técnicos como “Quadros de filmagem:”, “Quadros de montagem:”, “Metragem:”, “Minutagem:”, que se encontram vazios na página à espera de um suposto preenchimento:

ROTEIRO:

Interior – Na coberta – Alta manhã

Quadros de filmagem:

Quadros de montagem:

Metragem:

Minutagem:

G.P.G. Int. Coberta

Entrada dos vaqueiros. Curto prazo de saudações *ad libitum*, os

chegados despindo suas croças
– bem trançadas, trespassadas
adiante e reforçadas por um ca-
beção ou “sobrepeliz” sobre os
ombros, também de palha de bu-
riti.....

Som: O violeiro estará tocando uma
mazurca.

(GUIMARÃES ROSA, 1994, p. 507)

Alguns pesquisadores acreditam que, ao usar o formato de roteiro, Guimarães Rosa tivesse a secreta intenção de preparar seu texto para um posterior projeto de filmagem. Essa apropriação, no entanto, mais acena para a possibilidade de construção de uma escrita polifônica que, no lugar de sair do espaço literário em busca de uma realização audiovisual, traz para a obra literária outros tipos de escrita, que potencializam o exercício de traduzir diferentes vozes ficcionais numa mesma narrativa. Entre os indícios de que essa relação se estabelece apenas no plano da criação ficcional estão o fato de que a forma de roteiro é usada em uma pequena parte do conto (menos de um décimo), o que inviabilizaria a filmagem dessa escrita sem que houvesse algum tipo de adaptação, e que, no lugar de uma escrita aderente a si mesma, ou seja, que acredita e assume um determinado papel, uma espécie de outorga (ex.: o roteiro é feito para gerar filmes; o texto teatral, para peças; as cantigas, para vozes; e assim por diante), o texto de “Cara-de-Bronze” convida a uma escrita que se auto-ironiza, ao duvidar da própria estrutura narrativa. Um exemplo é quando o autor, em meio a uma narrativa tradicional, adiciona sem alarde um trecho metalinguístico: “Não. Aqui há uma pausa. Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela não vão gostar, quereriam chegar depressa a um final.” (GUIMARÃES ROSA, 1994, p. 511) Outra característica é a

inserção do próprio autor dentro da narrativa, tanto por meio dos personagens Moimeichêgo⁷ (uma combinação de *moi, me, ich* e *ego*) – o perguntador que, vindo da cidade, faz a ponte entre a cultura letrada e a oral –, o cantador João Fulano (ou Quantidades) e Soares Guiamar⁸, um anagrama de Guimarães Rosa. (cf. SANTIAGO, 2012) Em todos esses casos, existe uma reflexão sobre a narrativa, uma externalidade que se apresenta de forma insistente, porém pontual, não a ponto de se sobrepor ao enredo.

Mais à frente do conto, o termo “roteiro” é novamente citado, mas desta vez como alusão a algo que está determinado, como um trajeto bem definido, uma instrução. A situação se dá durante a viagem de Grivo, que, em seu trajeto planejado, depara-se com uma inesperada reação da linda moça Nhorinhá, que sorriu para ele “com os olhos da vida”. Só que o Grivo “seguiu seu caminho avã, que era de roteiro; deixou para trás o que assim asinha podia bem-colher.”. (GUIMARÃES ROSA, 1994, p. 530) Diferentemente de uma abertura a um diferente campo formal, o roteiro aqui apresenta-se como um limitador na vida do Grivo, que precisa resistir às tentações para ir em busca da missão que lhe fora designada por Cara-de-Bronze.

Se compararmos a maneira como Oswald de Andrade e Guimarães Rosa usam o roteiro nos exemplos analisados, encontramos manifestações bastante diversas na relação do roteiro com a literatura. A tematização do roteiro no “Manifesto antropológico” dá lugar à apropriação formal em “Cara-de-Bronze”. De um lado, Oswald incorpora a voz da cidade moderna e, entusiasmado com os novos

⁷ Parte da comitiva que vai da cidade a Urubuquaquá para comprar bois, Moimechêgo é um curioso, responsável por grande parte das perguntas do conto: “O alto, com a coroa?” (p. 495); “Quem é o Grivo?” (p. 497); “E como é que é o jeito do quarto dele?” (p. 501); “Você já viu bronze?” (p. 502); “Ele é ruim?” (p. 505).

⁸ Guiomar Soares aparece em uma nota de rodapé, que simula uma citação acadêmica sobre as cantigas de sertão de João Barandão e suas variantes por Soares Guiamar. (p. 527)

aparatos, adota a técnica do cinema como ritmo narrativo e o roteiro como tema e possibilidade de movimento. Já Guimarães Rosa, 27 anos depois, constrói uma narrativa em forma de colagem, na qual o roteiro é apenas um de seus inúmeros fragmentos. A colagem estrutural, neste caso, revela a escrita da forma, deixando à mostra os restos para que se reconheça o processo de criação artística. O autor também desenvolve interrupções na narrativa de “Cara-de-Bronze”⁹, que convidam o leitor a uma observação crítica das diferenças que se apresentam, como o urbano e o rural; a prosa e a poesia; a forma e o enredo; o autor e os personagens; o moderno e o arcaico; a cultura acadêmica e a cultura oral; as citações e as cantigas; a viola e o roteiro.

Na escrita contemporânea, por exemplo, o cruzamento entre roteiro e texto literário se estreita de diferentes maneiras. Segundo Karl Erik Schollhammer, em *Ficção brasileira contemporânea* (2009, p. 12), existe na escrita contemporânea uma predileção por formas curtas e fragmentárias e por um hibridismo literário, que gera formas narrativas análogas às dos meios audiovisuais. Escritores para diferentes meios, como Marçal Aquino, Fernando Bonassi e Lourenço Mutarelli, incorporam em suas prosas formas roteirizadas, construindo narrativas concisas e diretas, tal como nas descrições de roteiro. Os textos desses escritores estão sempre permeada desse complexo e híbrido universo em que se inscreve a criação literária contemporânea, o que se traduz tanto em seus livros como em seus roteiros audiovisuais.

Em *O invasor* (2001), por exemplo, sem conseguir terminar o romance a tempo, Marçal Aquino finalizou o roteiro e, logo depois, concluiu e publicou o livro, em 2002, numa edição especial, que incluía o próprio roteiro. Neste caso, a escrita literária foi atravessada pela construção do próprio enredo e, mais ainda, pelas contribuições que atores e equipe deram ao resultado final. Quando retomou a escrita

⁹ Muitas vezes existem até mesmo marcações propositais de interrupções no texto, como “(Pausa)” e “(Leve pausa.)” (p. 496).

do livro, que havia sido interrompida para a finalização do roteiro, Aquino foi obrigado a lidar com as imagens do longa-metragem. Valendo-se de uma linguagem sintética, o livro acaba por adotar uma linguagem descritiva bastante próxima à do próprio roteiro. Em trechos como “Anísio acendeu um cigarro, agitou o palito de fósforo, jogou-o no cinzeiro. Gestos calmos”, por exemplo, vemos não apenas a cena sem recursos qualificadores, mas também uma indicação que se aproxima de uma rubrica de roteiro (“Gestos calmos”). Esse exemplo fora da curva ilustra como, na escrita contemporânea, essas linguagens podem promover uma articulação que frustra qualquer tentativa de buscar elementos autônomos das obras.

Os exemplos analisados são uma pequena amostra de que as relações entre literatura e roteiro não se esgotam na questão da adaptação, mas podem estender-se também a estudos que incidem sobre elementos temáticos e formais relativos ao roteiro. No lugar de discutir se o roteiro configura-se ou não como literatura, apoiando-se numa tradição que reforça o distanciamento das formas, deve-se assumir uma inevitável articulação entre diferentes tipos de escrita, na tentativa de analisar a interpenetração delas sob diferentes pontos de vista, como historiográficos e sociológicos, por exemplo, mas também, no âmbito dos estudos literários, a partir do intercâmbio de elementos como ritmo, tipos de personagens e narrativos, estrutura formal, experiências de deslocamento e inserção, entre outros.

Referências bibliográficas

AQUINO, Marçal. **O invasor**. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

CAMPOS, Haroldo de. “Miramar na mira”. In: ANDRADE, Oswald de. **Memórias sentimentais de João Miramar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 3-28.

- CARRIÈRE, Jean-Claude. Reflexões de um roteirista. Disponível em www.uff.br/contracampo/index.php/revista/article/download/531/278. Último acesso em 22 nov.2014.
- MARAS, Steven. **Screenwriting: History, Theory and Practice**. NY: Wallflower, 2009.
- POLLAROLO, Giovanna. El guion cinematográfico, ¿texto literario? Revista Lexis, vol. 35, n. 2, 2011. Disponível em <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/lexis/article/view/2478>. Último acesso em 20 jun 2015.
- ROSA, João Guimarães. **Ficção completa** – v.2. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- PRICE, Steven. **A history of the screenplay**. Hampshire: Palgrave Macmillian, 2013.
- ROTHIER, Marília. Narrativas modernas fascinadas pela imagem. **Solettras – Revista do Departamento de Letras da FFP/Uerj**, n.24, jul-dez 2012, p. 60-74.
- RIO DOCE, Cláudia Camardella. Oswald de Andrade e o cinema. **Revista FronteiraZ**, n. 12, jun 2014, p. 47-59. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/fronteiraz/article/viewFile/19171/14590>
- SANTIAGO, Emmanuel. Como burro no arenoso: as contradições da forma em “Cara-de-bronze”, de Guimarães Rosa. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/magma/article/viewFile/48468/52328>. Último acesso em 15 jun 2015. **Revista Magma**, São Paulo, DTLCC/ FFLCH-USP, n.10, 2012, p. 50-57.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2009.