

**Natasha Romanzoti**

Universidade Estadual de  
Campinas (UNICAMP),  
Campinas, São Paulo,  
Brasil

## O ROTEIRO DE LONGA-METRAGEM NOS PRIMÓRDIOS DO CINEMA BRASILEIRO: SURGIMENTO E HISTÓRIA

### THE FEATURE FILM SCRIPT IN THE EARLY DAYS OF BRAZILIAN CINEMA: EMERGENCE AND HISTORY

#### RESUMO

Este trabalho tem como objetivo discutir e elucidar o papel do roteiro, bem como a evolução de seu formato, nos primórdios do cinema de ficção feito em solo brasileiro, no caso, entre os anos de 1913 e 1931. Para esse fim, serão analisados diversos exemplares de revistas dedicadas à cinema do período, como *A Scena Muda* e *Cinearte*, bem como outras bibliografias pertinentes e os poucos roteiros sobreviventes disponíveis dessa época.

**Palavras-chave:** roteiro; cinema brasileiro; cinema de ficção de longa-metragem.

#### ABSTRACT/ RESUMEN

This paper aims to discuss and elucidate the role of the screenplay, as well as the evolution of its format, in the beginnings of fiction cinema made on Brazilian soil, that is, between the years 1913 and 1931. For this purpose, several copies of magazines dedicated to cinema of the period will be analyzed, such as *A Scena Muda* and *Cinearte*, as well as other pertinent bibliographies and the few surviving scripts available of the date.

**Keywords / Palabras Clave:** screenplay; Brazilian cinema; feature film.

Recebido: 10/03/2021 / Aprovado: 02/10/2021

Como citar: ROMANZOTI, Natasha. O Roteiro de Longa-metragem nos Primórdios do Cinema Brasileiro: surgimento e história. Revista GEMINIS, v. 12, n. 2, pp. 28-53, mai./ago. 2021.

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

## INTRODUÇÃO

Se considerarmos que o cinema como o conhecemos hoje nasceu na França, ele não demorou muito para aterrissar no Brasil - em 8 de julho de 1896, passados pouco mais de seis meses da exibição dos irmãos Lumière em Paris, os brasileiros assistiram a imagens em movimento projetadas por um certo omniógrafo no Rio de Janeiro (SABADIN, 1997, p. 149).

Enquanto as primeiras exibições de filmes em solo brasileiro são pouco discutidas, as primeiras produções brasileiras são mais incertas. Por exemplo, José Inácio de Melo Souza cita duas filmagens de paisagens do Rio de Janeiro, de 1897 e 1905, como as prováveis primeiras produções cinematográficas brasileiras (MELO SOUZA IN RAMOS; SCHVARZMAN, p. 23-27).

O mesmo ocorre com o surgimento dos filmes de enredo. Paulo Emílio Sales Gomes aponta que *Nhô Anastácio chegou de viagem* e *Os estranguladores*, ambos de 1908, são dois bons candidatos a “primeiro filme de ficção brasileiro”<sup>1</sup>, sendo que o enredo deste último foi baseado em um crime real ocorrido no Rio de Janeiro. “Figueiredo Pimentel e Rafael Pinheiro, ambos conhecidos jornalistas, escreveram o drama *A quadrilha da morte*, que serviu de roteiro para o filme [...] *Os estranguladores*” (SALES GOMES, 1986, p. 44). Além disso, estima-se que outras duas comédias curtas produzidas pelo português Antônio Leal, chamadas *Os capadócios da cidade nova* e *O comprador de ratos*, sejam quase contemporâneas (GONZAGA; SALLES GOMES, 1966, p. 17).

Uma vez que *Nhô Anastácio* tinha provavelmente cerca de quinze minutos, enquanto *Os estranguladores* tinha pouco mais de meia hora, o que pode ser considerado o primeiro longa-metragem de ficção brasileiro surge somente a partir de 1913:

(...) para efeito histórico o primeiro longa-metragem produzido no Brasil foi *O Crime dos Banhados*, rodado entre 1913 e 1914 em Pelotas, Rio Grande do Sul. Seu diretor, produtor e cinegrafista foi o português Francisco Santos (que também fez parte do elenco), um ex-ator e empresário, proprietário de uma sala de cinema. O roteiro foi feito por Carlos Cavaco. Aliando sua sala a um pequeno laboratório e um estúdio de filmagem, Santos funda a Guarani Filmes, que se especializa no registro de ocorrências policiais. (...)

O ambicioso projeto de *O Crime dos Banhados*, que previa mais de duas horas de duração, foi desenvolvido nos intervalos entre os filmetes policiais, graças à colaboração de profissionais da Companhia Dramática Francisco Santos. Baseado em fatos reais, o roteiro abordava a questão das lutas políticas da região, que culminaram no massacre de uma família inteira. O histórico longa foi exibido com grande sucesso, mas a Guarani foi obrigada a interromper suas atividades logo em seguida, pois a Primeira Guerra Mundial causou a escassez de películas virgens no Brasil (SABADIN, 1997, p. 210).

<sup>1</sup> Aqui, filme de ficção é o mesmo que filme de enredo, na época também conhecido como “filme posado”.

Os primeiros enredos de filmes brasileiros de que temos conhecimento parecem ser sobretudo baseados em obras literárias e teatrais (peças, poemas e romances) e em crimes reais reportados pelo jornalismo da época, como é o caso de *O crime dos banhados*. Enquanto os criminais são muitas vezes referidos como um “filão de sucesso” deste primeiro período do cinema brasileiro, a produção não se restringia a temas policiais. Pelo contrário, era ampla e bastante diversificada, sendo que praticamente todos os estados realizavam filmes e estes tinham boa receptividade do público. Desbois cita como temas recorrentes entre 1908 e 1912 partidas de futebol, “canções ilustradas”, operetas, filmes de arte e de cunho religioso, sátiras políticas e o repertório da literatura de cordel (2016, p. 27). Outros exemplos:

De 1908 a 1911, foram ensaiados no Rio todos os gêneros de espetáculos cinematográficos: melodramas tradicionais como “A Cabana do Pai Tomás”, “O Remorso Vivo” e “João José”; dramas históricos como “Dona Inês de Castro”, “A Restauração de Portugal em 1640” e “A República Portuguesa”; patrióticos como “A Vida do Barão do Rio Branco” ou abordando temas religiosos como “Os Milagres de Santo Antônio” e “Os Milagres de Nossa Senhora da Penha”. Os temas carnavalescos tiveram início com os filmes “Pela Vitória dos Clubes” e “O Cordão”. Numerosas foram também as comédias, baseadas algumas na atualidade política como “Zé Bolas e o Famoso Telegrama nº 9” – onde era ridicularizado o chanceler argentino Zebalos, adversário de Rio Branco – e “Pega na Chaleira”, sátira aos bajuladores mais em evidência na política do país (GONZAGA; SALLES GOMES, 1966, p. 17).

Sabadin (1997) atribuiu o “roteiro” do primeiro longa de ficção brasileiro à Carlos Cavaco. Mas como ele era? Havia de fato um roteiro, ou Carlos Cavaco é meramente o autor da ideia que gerou a narrativa audiovisual de *O crime dos banhados*? Se havia roteiro nos primórdios no cinema brasileiro, que formato ele possuía? Se assemelhava a sinopses, ou tinha uma forma mais complexa, mais aparentada a roteiros atuais? Carlos Cavaco tinha *status* de autor do filme? A função de roteirista era reconhecida?

Para algumas destas perguntas, não há resposta concreta. Devido à absoluta ausência de documentos dos primórdios do cinema brasileiro (aliás, mundial<sup>2</sup>), é bastante complicado confirmar se os primeiros filmes nacionais possuíam de fato roteiros, e como eles eram.

No entanto, graças a alguns poucos exemplos sobreviventes, sejam de documentos originais depositados, por exemplo, na Cinemateca Brasileira em São Paulo, ou de trechos de roteiros publicados em revistas especializadas, podemos ter noções valiosas sobre o papel do roteiro e dos

<sup>2</sup> “Seu passado foi, conseqüentemente, não apenas negligenciado, mas sistematicamente descartado e destruído. Possuímos hoje apenas um fragmento de nossa cultura cinematográfica. Existem hoje menos de 20% do cinema mudo. Nenhuma forma de arte tinha sido antes tão diretamente prejudicada, devido a uma combinação de fragilidade material (a própria base de celuloide, assim como a emulsão e as tinturas coloridas) e indiferença institucional!” (GUNNING, 1996, p. 23).

roteiristas nestes anos iniciais do cinema de ficção brasileiro, desde questões de formato e relação com a produção cinematográfica até debates sobre autoria e o ensino da arte e/ou técnica da roteirização.

Sendo assim, este trabalho se debruçará em exemplares de revistas e documentos referentes ao período de 1913 a 1931 a fim de analisar o papel e a evolução do formato do roteiro nos primórdios do cinema brasileiro. A escolha do ano de 1913 se deve ao aparecimento do provável primeiro longa de ficção brasileiro, um fator de relevância para o estudo do roteiro. Embora curtas-metragens e documentários também sejam comumente baseados em roteiros, por exemplo, a importância deste objeto no contexto da produção cinematográfica de longa-metragem de ficção é altamente reconhecida. Por outro lado, a partir da década de 1930, o contexto dessa produção se alterou bastante devido a algumas das tentativas mais sólidas de se estabelecer estúdios cinematográficos no país (BUTCHER, 2005, p. 16), como a Cinédia<sup>3</sup> e, posteriormente (nos anos 1940), a Atlântida Cinematográfica e a Companhia Cinematográfica Vera Cruz. A ideia de uma possível “industrialização” do cinema brasileiro é importante para a reflexão do roteiro, e sedimenta um divisor de águas interessante. 1931 foi eleito marco final dessa análise por ser o ano lançamento de *Cinema contra cinema: bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil*, do roteirista e diretor Joaquim Canuto Mendes de Almeida, um importante cineasta do período estudado. Trata-se de uma obra complexa cujo norte é o cinema educativo<sup>4</sup>, mas que também traz muita informação sobre a técnica cinematográfica, inclusive a técnica de roteirização, chamada por ele de “enquadração” (ao invés de “cenário”, termo também utilizado na época, mas considerado confuso por conta de seu duplo sentido). Segundo Saliba, “é visível a pretensão do autor de fazer do livro um manual de orientação” sobre como fazer um bom cinema “através de uma ‘suma’ que incluísse tudo aquilo que ele pensava em relação ao tema” (2003, p. 60).

---

<sup>3</sup> A Cinédia não é certamente o primeiro estúdio de cinema brasileiro. Por exemplo, Desbois afirma que o português Antonio Leal criou um estúdio inteiro de vidro para filmar *Lucíola*, melodrama urbano de 1916 adaptado da obra de José de Alencar, o que ele considerou a “primeira tentativa ‘industrializante’ no país” (2001, p. 28). Embora seja bastante difícil localizar a primeira ou as primeiras tentativas de se criar um modelo industrial de fazer cinema no Brasil, a Cinédia (fundada em março de 1930) é um bom ponto de partida se o objetivo é considerar os primeiros estúdios de maior porte e mais ambiciosos que se estabeleceram por aqui. De acordo com Carlos Augusto Calil, a fundação da Cinédia correspondeu a uma “tentativa consciente de implantação da indústria nacional de filmes”, e é uma pena que não se conheça em profundidade os motivos do seu fracasso. “As hipóteses de que dispomos apontam no sentido de uma ingênua transplantação do modelo americano. Construíram-se estúdios, importaram-se equipamentos último tipo, ensaiaram-se os gêneros – musicais, comédias sofisticadas, melodramas lacrimosos” (CALIL IN XAVIER, 1996, p. 62-63).

<sup>4</sup> Canuto Mendes informa o que considera como cinema educativo logo no início da obra. Em um tópico intitulado “Aspectos morais”, o autor explica: “Quando, visando lucros financeiros, os homens o transformam num objeto de comércio: o cinema é mercantil. Posto ao serviço do aperfeiçoamento material, intelectual e moral do indivíduo e da sociedade: o cinema é educativo” (CANUTO MENDES, 1931, p. 20).

Através do levantamento bibliográfico e da análise dos documentos acessíveis dessa época, é possível refletir sobre uma série de questões, desenhando um breve panorama do roteiro nos primórdios do cinema de ficção feito no Brasil.

## 1. O ROTEIRO E O ROTEIRISTA: FUNÇÃO E AUTORIA

Enquanto é possível que os primeiros filmes brasileiros não tivessem roteiros, é igualmente plausível que tenham sido guiados por documentos escritos, mesmo que modelos rudimentares em comparação aos formatos difundidos hoje em dia, uma vez que a função do “roteirista” (como escritor de enredos feitos especialmente para o cinema) já era requisitada desde os primórdios do cinema feito no Brasil. Inclusive, a “ideia” para o enredo d’*O crime dos banhados* surgiu a partir de um concurso destinado a gerar histórias para serem filmadas. Em 1913,

(...) divulgou-se que Francisco Santos<sup>5</sup> premiaria o “escritor que melhor ideia” apresentasse para a “confeção de fitas”. A iniciativa do concurso evidenciava ao menos dois aspectos: o interesse em basear as ficções em argumentos qualificados e assim legitimá-las como artísticas e o esforço em atrair e envolver a comunidade com a produtora e o cinema (TRUSZ IN RAMOS; SCHVARZMAN, 2018, p. 81).

Ainda que o roteiro como o conhecemos hoje não existisse em 1913, a competição gerou, no mínimo, sinopses ou até argumentos cinematográficos para pelo menos quatro filmes realizados pela produtora de Francisco Santos. Além de *O crime dos banhados*, foram gravados e exibidos outros três filmes de ficção: *O beijo*, *Maldito alçoz* e *Os óculos do vovô*, sendo que este último é o mais antigo filme de ficção brasileiro a ter um trecho preservado (TRUSZ IN RAMOS; SCHVARZMAN, 2018, p. 81).

Maria Rita Galvão fez uma transcrição plano a plano dos trechos que sobreviveram de *Os óculos do vovô*<sup>6</sup>, incluindo diversos letreiros com frases de diálogo simples. Esses diálogos são pontuais e específicos, relacionando-se perfeitamente com as cenas. Em outras palavras, os letreiros não atuam simplesmente como “legendas” que explicam as cenas mostradas a posteriori ou a seguir, mas sim funcionam como parte do enredo, encadeando-se às ações. Isso, ao lado da menção ao concurso, sugere que algum tipo de escrita cinematográfica foi realizado anteriormente ou em conjunto com o filme, o que pode ou não ter sido frequente no período.

<sup>5</sup> Francisco Santos (1873 – 1937) nasceu em Portugal e chegou ao Brasil em 1903, onde atuou como fotógrafo, ator e diretor teatral. Também abriu uma empresa de tipografia e uma produtora cinematográfica, tornando-se mais tarde exibidor cinematográfico também.

<sup>6</sup> “Os Óculos do Vovô – Descrição plano-a-plano” é um documento que pode ser consultado na Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Ele reúne duas descrições plano-a-plano de *Os Óculos do Vovô*, uma feita a partir da cópia da Cinemateca Brasileira por Maria Rita Galvão em 1983, e outra feita a partir da cópia da Embrafilme por Olga Toshiko Futemma em 1981, além do texto “Jogo de armar: anotações de catalogador”, de Maria Rita Galvão, comparando as duas cópias.

A noção da existência de escritores específicos para a arte do cinema, no entanto, não pode ser deduzida somente a partir de tais concursos ou créditos. Afinal de contas, da mesma forma que o termo “cineasta” como conhecemos hoje não se aplica necessariamente aos primeiros empreendedores que se aventuraram no ramo cinematográfico, como Paschoal Segreto<sup>7</sup>, o termo “roteirista” pode não ser adequado para representar as primeiras pessoas que se aventuraram a escrever para a tela de cinema.

Uma evidência mais convincente da existência de escritores dedicados ao ofício do cinema (ou, pelo menos, da pretensão de existir tais profissionais) pode ser encontrada no texto “Como se escreve para o cinematógrafo”, de Antônio Campos, dividido em dois artigos e publicado na revista *A Fita* em junho e agosto de 1918. Este documento, também transcrito por Maria Rita Galvão<sup>8</sup>, deixa entrever a importância do roteiro como um guia para a produção cinematográfica já nessa época, bem como subentende a existência de uma função ou profissão específica consistida na arte de escrever para o cinema<sup>9</sup>. Espécie de “manual do roteiro” antigo, Campos oferece “algumas indicações ou regras aos escritores que queiram se dedicar a este gênero que difere em absoluto do teatro”, no caso, a cinematografia nacional. Por exemplo:

A peça deve ser, possivelmente, dividida em quadros. Quadro cinematográfico é a ação que se desenvolve em um lugar; e se essa ação tem uma continuação, em lugar diverso, teremos então outro quadro. Exemplo do primeiro e segundo caso: - “O seu olhar perdia-se entre os troncos das árvores, procurando adivinhar o que se passava no escuro, através da ramaria.” Temos aqui um quadro do primeiro caso.

Segundo caso: - “Decorreram muitos dias igualmente tristes; Alberto comia sozinho em seus aposentos e a condessa, completamente isolada, nos seus, não se deixava ver.” Temos aqui dois quadros (CAMPOS, 1918, p. 1-2).

O cineasta também faz questão de apontar que a numeração dos “quadros” (provavelmente o que chamamos hoje de “cenas”) é “indispensável”, bem como eles devem ser acompanhados por

<sup>7</sup> Em *Historiografia Clássica do Cinema Brasileiro* (2008), Jean-Claude Bernardet discute o fato de que alguns pioneiros no ramo comercial do cinema no Brasil, como Paschoal Segreto, podem sequer ter se considerado cineastas no modo como entendemos o termo hoje. “O historiador usa, senão a mesma palavra, em todo o caso o mesmo conceito para designar quem faz cinema hoje ou em 1910. Mas talvez quem fazia cinema no início do século não fosse cineasta como o entendemos hoje – produtores culturais que se dedicam exclusiva ou primordialmente a realizar filmes e, mesmo quando não realizam em consequências de impedimentos externos, continuam tendo o cinema como referência existencial e profissional, e continuam sendo considerados como cineastas por seus pares e pela sociedade” (2008, p. 86).

<sup>8</sup> “Como se escreve para o cinematógrafo”, texto de Antônio Campos e transcrição de Maria Rita Galvão é um documento que pode ser consultado na biblioteca da Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

<sup>9</sup> A produção de manuais e o reconhecimento da função do roteirista já eram comuns no contexto internacional nessa época também. Segundo Ian MacDonald, em 1909, ideias sobre a formalização do roteiro estavam começando a surgir na indústria americana, e manuais de roteiro inspirados nos dos Estados Unidos estavam aparecendo na Grã-Bretanha. Ele argumenta que, na Grã-Bretanha, particularmente a partir do início dos anos 1910, uma nova “onda” de escritores especializados estabeleceu seu papel como profissional, racionalizando a prática normativa e tentando garantir seu status como o “autor” de um filme, semelhante ao de um dramaturgo, ao longo da década (MACDONALD IN NELMES, 2010, p. 44).

uma descrição circunstanciada e clara, fazendo alusão ao emprego que esse documento escrito teria como bússola para as demais etapas da produção cinematográfica, em especial a filmagem.

Por fim, o texto traz várias indicações de como transcrever obras literárias em linguagem cinematográfica, o que corrobora a suposição de que as adaptações eram comuns na época. Se havia alguém ensinando as pessoas a fazer uma adaptação cinematográfica, é bastante plausível que os inúmeros filmes inspirados em obras literárias - como as obras audiovisuais inspiradas em Visconde de Taunay, Olavo Bilac, Joaquim Manuel de Macedo, Aluísio Azevedo e principalmente José de Alencar, bastante comuns a partir de 1915 -, possuíssem roteiros.

Em nosso trabalho do número passado, tratamos nestas colunas da adaptação das peças literárias ao cinematógrafo, dividindo-as em quadros, assim como procuramos mostrar o que vinha a ser quadro cinematográfico.

Em nossas explicações, mostramos somente os quadros ordinários ou primários, com o propósito de evitar confusões.

Hoje, portanto, trataremos de outra espécie de quadros, qualificados como suplementares e que são subdivididos em quadros comparativos, quadros de adorno e quadros excitantes. (...) Em 1865 o cinematógrafo já era conhecido; entretanto permaneceu estacionário até 1890, em cuja época, com as adaptações das peças teatrais e romances, tomou um desenvolvimento tal que, se tomarmos por base o zero, este desenvolvimento subiu a 100 em 1894.

Neste tempo as adaptações eram feitas somente com os quadros primários ou ordinários. A vista da deficiência desta ação, o cinematógrafo teve que retroceder e baixar a 5 em 1906.

Nessa queda formidável, o cinema arrastou consigo algumas fábricas europeias e americanas, assim como capitais não pequenos e a esperança de muitos artistas e escritores. Houve, entretanto, alguns fabricantes e escritores inteligentes que não se desanimaram e começaram a dar uma nova forma às adaptações introduzindo nelas os quadros suplementares que acabamos de mostrar. Os resultados animadores logo apareceram e assim em 1911 o cinematógrafo já havia galgado a 70. Dessa época em diante, ele tem subido, subido de modo fantástico até que em nossos dias, não há recanto da terra onde não haja um aparelho cinematográfico e os respectivos apreciadores, graças às acuradas e inteligentes adaptações ultimamente seguidas (CAMPOS, 1918, p. 3-4).

O próprio Antônio Campos realizou diversas adaptações, como *O curandeiro* (1918), a partir do livro *Quem conta um conto*, de Cornélio Pires, e *A caipirinha* (1919), baseado em peça de Cesário Mota (SOUZA IN RAMOS; SCHVARZMAN, 2018, p. 185).

Nesta mesma época, aproximadamente, surgiram no Brasil diversas revistas que se dedicavam a escrever sobre cinema, brasileiro ou internacional. Este fator pode ter auxiliado a emergência de um debate mais intenso acerca de cinema. Ainda que muitas discussões fossem preliminares, aumentaram-se as publicações e teorizações sobre assuntos relacionados à arte cinematográfica, como a técnica da filmagem e do roteiro e a nacionalização de temas abordados pelos filmes, entre outros tópicos.

*Paratodos e Selecta* eram em 1923 as duas revistas brasileiras que mais se interessavam por cinema. O que não impediu que Mário Behring e Paulo Lavrador, respectivamente os

redatores principais, nutrissem pelo nosso filme de enredo o maior desprezo (...). Paradoxalmente, ao mesmo tempo que difundiam essas ideias, tanto *Selecta* quanto *Paratodos* transformavam-se nos maiores veículos da primeira campanha contínua e sistemática em favor do cinema brasileiro de ficção. O que tornou possível esta curiosa contradição foi sem dúvida o liberalismo daquelas publicações, bem como a tenacidade e paixão com que alguns jovens se dispuseram a lutar pelo cinema no Brasil. Pedro Lima em *Selecta*, e Adhemar Gonzaga em *Paratodos*, ambos mais tarde na revista *Cinearte*, procuraram orientar e conjugar a ação de grupos em geral jovens, ignorando-se uns aos outros, dispersos pelo país. É desse momento em diante que se manifesta uma verdadeira tomada de consciência cinematográfica: as informações e os vínculos fornecidos por essas revistas, o estímulo do diálogo e a propaganda, teceram uma organicidade que se constitui como um marco a partir do qual já se pode falar de um movimento de cinema brasileiro (SALLES GOMES, 1980, p. 58-59).

Uma das publicações mais antigas dessas revistas, o exemplar número 2 da *A Scena Muda*, de 1921, já exemplifica a importância dada a “roteiristas” no período. Em um texto chamado “Novidades na Tela”, lê-se:

Como já noticiamos em nosso número anterior, a cinematografia norte-americana está passando por uma sensível transformação, promovida pelos grandes capitalistas, que recentemente resolveram tomar a direção suprema d’essa indústria. Segundo a orientação dada pelos novos reis do filme, as pretensas “estrelas” (isso é; os artistas já conhecidos) cujas exigências estavam se tornando verdadeiramente insuportáveis, passam a ter, nos anúncios e nos ganhos, situação inferior à dos escritores, que organizam argumentos para os filmes e à dos ensaiadores que organizam a realização dos filmes (A SCENA MUDA, 1921, n. 2, p. 8).

Aqui, “escritores” são provavelmente o que chamamos hoje de “roteiristas”, e “ensaiadores” de “diretores”. Mais tarde, no exemplar de número 6, a revista utiliza a palavra “cenário” para descrever roteiro:

Paralelamente a seu desenvolvimento, o cinematógrafo criou uma literatura copiosíssima. Centenas de revistas comentam suas produções. Autores de todos países “escrevem cenários” e buscam desde o épico até o “truc”, ações transformáveis, por sua qualidade ótica, em uma hora de arte silenciosa (A SCENA MUDA, 1921, n. 6, p. 5).

No ano seguinte, em 1922, a mesma revista traz um artigo na seção “Os que vivem no écran” no qual o roteiro é tratado como uma forma de escrita específica, que exige concentração e concepção distintas de outras formas de escrita.

A literatura do cinema ainda não existe, mas há de ser criada. Escrever para o écran é uma arte diferente, exige uma concentração diferente, isto é, uma concepção bem diversa das coisas. Um escritor, por mais ilustre que seja, deve abordá-lo com esse espírito de humildade que devemos ressentir perante o que é misterioso e grande, porque é, penso eu, a mais difícil forma de expressão e de escrita conhecida até hoje. Não falo das dificuldades técnicas, fáceis de vencer, mas da própria alma do cinematógrafo (A SCENA MUDA, 1922, n. 50, p. 12).



O texto, intitulado “A evolução de uma arte”, com os subtítulos “Como a veem” e “Um ensaiador norte-americano”, é continuado na página 28, e termina assinado por “Cecil B. Mile”. É provável que a revista tenha querido se referir à Cecil Blount DeMille, conhecido como Cecil B. DeMille, famoso cineasta americano. O texto está em português e, enquanto pode ter sido tradução de um verdadeiro artigo escrito pelo americano, no âmbito deste trabalho, isto não pôde ser confirmado. De qualquer forma, é uma evidência de que já era discutida naquela época o ato de roteirizar como função técnica específica, bem como da necessidade de se haver uma literatura sobre cinema.

Ainda em 1922, no número 87 da revista, na seção “Novidades da tela”, fala-se sobre o progresso da indústria cinematográfica brasileira. O texto aponta que “não faltam mulheres encantadoras nem escritores de talento no Brasil”, apenas “diretores cinematográficos e verdadeiros artistas” (A SCENA MUDA, 1922, n. 87, p. 3).

Neste ponto, podemos acreditar que a arte do roteiro é reconhecida, bem como a existência de profissionais que a realizam no Brasil. Isso não significa, no entanto, que seja aclamada.

“Em geral, quando o filme é bom, o cenarista não recebe tantos elogios, como os produtores e os diretores, mas também os merece” (A SCENA MUDA, 1924, n. 164, p. 14). Essa frase demonstra o esforço de uma revista especializada em cinema para valorizar a função já no início dos anos 1920.

O mesmo texto traz a opinião do “ensaiador” William de Mille (provavelmente o diretor norte-americano William Churchill DeMille, irmão de Cecil B. DeMille) no qual valoriza a “cenarista Clara Beranger”, que adapta à tela todas as suas produções. Em entrevista, De Mille apontou que Beranger tinha “grande merecimento” no que diz respeito a seus filmes. Em seguida, generalizando a função, de Mille teria dito:

Quando um filme não agrada ao público, o produtor, muitas vezes, diz que a culpa é do autor. Não é tanto assim. A maior parte das vezes a culpa é do cenarista, que não tem habilidade suficiente para adaptar o trabalho literário para a tela. Fica assim provado que, quando o cenarista é bom, auxilia imensamente o produtor (A SCENA MUDA, 1924, n. 164, p. 14).

Não fica exatamente claro quem seria o “autor” de um filme para de Mille, mas subentende-se que não seria o cenarista/roteirista, ainda que ele fosse muito importante para o sucesso da obra.

Esse tipo de argumentação é bastante comum nesse período. Raramente o roteirista é considerado o “autor” de um filme ou sequer mencionado, mas a importância do roteiro para o sucesso de um filme é constantemente lembrada. Por exemplo, em um texto sobre o filme *Fogo de Palha* (1926), cujo roteiro e direção é de Joaquim Canuto Mendes de Almeida, publicado na seção “Filmagem Brasileira” da *Cinearte*. Canuto é referido como “esforçado elemento do nosso meio

cinematográfico”, sendo um dos que mais defendem “a opinião de que, antes de tudo, os nossos filmes devem cuidar do cenário, este espantoso de que a maior parte dos nossos cinematografistas nunca ouviu falar e acha-o um fator bem secundário” (CINEARTE, 1926, n. 13, p. 5). Paulo Emílio Salles Gomes corrobora a opinião da *Cinearte*, colocando *Fogo de palha*, juntamente com *Vale dos mártires* (1926) do mineiro Almeida Fleming e *Quando elas querem* (1924) do paulista Almada Fagundes, como o que de melhor o cinema brasileiro havia produzido na época, ressaltando que o filme de Canuto “possuía noções de cenário” e até “uma verdadeira noção de cinema” (SALIBA, 2006, p. 38).

O tema da autoria só aparece de forma mais clara em um texto de 1929, na seção “Os que vivem no écran” de *A Scena Muda*:

Conta-se de Alexandre Dumas que quando se dispunha a escrever uma novela empregava meia dúzia de pessoas, que o auxiliavam em seu trabalho. A um incumbia de arranjar o “assunto”; a outro de escolher e combinar os tipos; o terceiro devia estudar os acontecimentos históricos que a época retratavam e, assim, sucessivamente.

Essa espécie de arte, por sínteses ou divisão de trabalho é mais uma exceção. A arte “criadora” é considerada um campo no qual essa divisão de trabalho se torna impossível.

O artista deve selecionar pessoalmente, combinar, classificar, estender, cortar, acrescentar e dar a significação necessária para que a obra conserve sua coesão e unidade.

No entanto, hoje nos encontramos no cinema com uma arte realmente sintética.

Compõe-se do trabalho unido de meia dúzia de peritos. O cinema nos aparece como uma que, pelo talento combinado do cabeleireiro, do massagista, do costureiro, etc, torna-se uma maravilhosa criatura. Na composição de um filme encontram-se não somente a habilidade do autor, adaptador ou cenarista, mas também a do diretor de cenas, o dos trajes, o fotógrafo, o eletricitista, além dos atores e o ensaiador (A SCENA MUDA, 1929, n. 440, p. 14).

O artigo, não assinado, defende indiretamente a noção de autoria coletiva no cinema. Curiosamente, o termo “autor” é utilizado de maneira pouco clara; provavelmente se refere a um autor literário, uma vez que é comparado aos termos “adaptador” e “cenarista”.

É importante mencionar que, nos primórdios, havia uma função exclusiva para escritores especializados em subtítulos, que criavam os títulos, ou legendas, utilizados para explicar ou avançar a estória na tela. Os subtítulos podiam incluir desde contexto para a estória (como local ou ano) até descrições de ações e diálogos.

No número 325 da revista *A Scena Muda*, de 1927, lê-se no texto “As legendas dos filmes” da seção “Novidades na tela” que

Entre os frequentadores de cinematógrafos, bem raros devem ser aqueles que ainda não tiveram ímpetos de irritação vendo seu prazer de assistir a um belo filme perturbado e, por vezes, mesmo, inutilizado pelo aparecimento de uma legenda idiota, escrita em mau português e, ainda por cima, pretenciosa, com evidente e fracassado intuito de ser engraçada ou doutrinária.

A princípio eram os filmes em séries que tinham essa lamentável especialidade, mas, ultimamente, até filmes dramáticos têm aparecido cheios de dizeres escritos em calão lisboeta, com disparates alucinantes.

Exemplos. Numa cena de paixão, de resto muito bem feita e impressionadora, interrompe-se um beijo para que o público leia o seguinte:

“Meu amor é como a clara que envolve a gema do ovo”.

Numa cena de assassinato. Um policial explica a seu superior como ocorreu a morte e fala nos seguintes termos.

“Foi traz, traz, catapruz e ele não tugiou nem mugiu”.

(...)

Empresas norte-americanas, que de certo ignoram tudo de nosso idioma e de nosso gosto, convencidas de que confiaram esse serviço a uma alta competência, enviam-nos friamente filmes erçados de asneiras desse jaez.

Por isso mesmo, embora não seja de nossos hábitos fazer crítica, temos grande prazer em consignar e louvar a iniciativa dos representantes da Metro Goldwin Mayer, logo seguida pelos da Paramount, dispensando as legendas enviadas de New York e fazendo aqui outras bem redigidas, oportunas, sóbrias, verdadeiramente esclarecedoras das cenas e algumas até finamente espirituosas (A SCENA MUDA, 1927, n. 325, p. 5 e p. 33).

Por volta dessa época, com o advento do cinema sonoro, queixas similares foram feitas em relação aos diálogos. Por exemplo, na *Cinearte*, reclama-se que com o “cinema falado estão fazendo cenas que duram uma parte inteira sem ao menos a máquina sair do lugar”, “formando situações e contando a história com os diálogos”, com excesso de “literatura nas frases”.

O Cinema, embora falado, deve ser feito com Cinema. É preciso saber Cinema, mais do que nunca, para fazer Cinema falado. A ação é que deve formar situações e contar a história. Os diálogos têm que ser como que apenas os letreiros (CINEARTE, 1930, n. 229, p. 4-5).

Tais alegações relacionam-se com noções prescritivas de como um roteiro deve ser escrito e/ou estruturado. Pode até parecer que os cursos e os famosos manuais de roteiro, bem como a rigidez associada a eles, sejam fenômenos recentes, mas não é este o caso. O “manual” de Campos é apenas um exemplo de como a prática é antiga.

Quanto aos cursos ou escolas de cinema, embora certamente existissem em outros países (e tentassem ensinar o “exercício” do roteiro), é difícil precisar quando surgiram no Brasil. Tudo indica que o Seminário de Cinema, vinculado às atividades do Centro de Estudos Cinematográficos do MASP, foi um dos primeiros do tipo no país. Desde a primeira edição, em 1949, é provável que o roteiro fosse objeto de estudo, primeiramente através de disciplinas teóricas como Gramática do Cinema e, depois, em um modelo mais focado na indústria com participação de professores oriundos do mercado, através de práticas como a redação de argumentos e roteiros (UCHÔA, 2017, n.p).

De qualquer forma, o que nos interessa é que as escolas já eram criticadas por aqui na década de 1920. N’A *Scena Muda*, a seguinte fala de Rupert Hugues foi reproduzida:

Não julguem que estou criticando as escolas por correspondência, que são uma coisa boa mas não podem, apesar disso, dar receitas para fazer bons cenários, como se uma dona de casa lhes pedisse a de bem preparar um “homard à americana” (A SCENA MUDA, 1924, n. 176, p. 14).

As escolas de cinema também foram criticadas em 1927 na *Cinearte*: elas não adiantariam de nada, especialmente se não fossem ligadas a uma companhia produtora. E “nem poderia deixar de ser assim. Do artista, ou operador, pode por acaso produzir-se um diretor, mas nunca um mestre de Cinema” (CINEARTE, 1927, n. 82, p. 4).

Apesar da ênfase na figura do diretor, cita-se como “evidência” da ineficácia dessas escolas o fato de não haver no programa de ensino “nenhum capítulo para ‘make-up’ ou para ‘cenário’, que são sem dúvida duas das mais importantes partes técnicas do Cinema” (CINEARTE, 1927, n. 82, p. 4).

No contexto brasileiro, as primeiras argumentações a favor de um ensino teórico-prático do roteiro para formar os melhores profissionais possíveis só surge na década de 1940. A eficácia deste ensino é novamente vinculada a um estúdio, por se julgar necessário que um escritor de cinema conheça todas as funções técnicas envolvidas na arte a fim de criar o melhor roteiro possível. Essa asseveração parece razoável, uma vez que o roteiro é, primordialmente, um misto de narrativa textual e de anotações técnicas destinadas a guiar a produção cinematográfica.

Enquanto estas são questões importantes para o debate da formação de roteiristas e da qualidade da roteirização de uma cinematografia, há pouca informação sobre o que os cineastas brasileiros pensavam sobre isso nas primeiras décadas do século XX. No geral, há pouquíssima literatura sobre o ensino e a arte de roteirizar no período. Duas notáveis exceções são o artigo de Antônio Campos de 1918, bem como o livro *Cinema contra cinema*<sup>10</sup>, de Canuto Mendes de Almeida, lançado em 1931. Nele, Canuto argumenta diversas vezes que cinema é feito de imagens e de movimento. “O enredo e as cenas, portanto, devem ser concebidos para movimento e fotografia” (CANUTO MENDES DE ALMEIDA, 1931, p. 129). Para o autor, o pior erro no cinema seria tratá-lo como teatro e deixar a câmera imóvel - um vício que tornaria a “fita monótona e desagradável” (p. 132). Outro perigo, desta vez específico do cinema sonoro então incipiente, é querer fazer teatro com diálogos sem usar a mobilidade da câmera – o que seria equivalente a “escrever mal para o cinema sonoro” (p. 123).

---

<sup>10</sup> Tive acesso a um exemplar do livro original disponível para consulta sob termo de autorização na biblioteca do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Conforme disse Saliba, *Cinema contra cinema* por vezes se assemelha a um manual de roteiro, como quando Canuto anuncia “conjuntos de regras do cinema”. Por exemplo, das regras derivadas da fotografia:

a) Imaginar o drama com cenas possíveis à fotografia – para a fita silenciosa. Imaginá-lo com cenas possíveis à fotografia aliada à fonografia – para a fita sonora.

Não há quase cenas impossíveis ao cinema sincronizado, que é capaz de reproduzir tanto os lances visíveis como os audíveis da vida. O cinema silencioso, porém, não se pode representar as situações em que o aspecto sonoro é essencial à compreensão da cena. Passagens desse gênero, quando adotadas por escritores de fitas mudas, remetem o autor ao recurso da palavra escrita, aos letrados, que são a negação do cinema e do drama.

b) Imaginar o drama com cenas bonitas à fotografia – para a fita silenciosa. Imaginá-lo com cenas bonitas à fotografia aliada à fonografia – para a fita sonora.

Muitas vezes, no cinema sincronizado, o autor se deixa enlevar pelo efeito literário dos diálogos e falas ou pelos efeitos musicais e se esquece do valor da fotografia e do movimento. Isso tem acontecido na aurora da tela sonora, devido aos naturais atrativos do que é novo. Mas é um grande vício artístico (CANUTO MENDES DE ALMEIDA, 1931, p. 130-131).

Fora os exemplos mencionados, livros mais especializados sobre como escrever argumentos e roteiros só despontaram a partir da década de 1950, tornando-se muito comum dos anos 1980 em diante.

## 2. O ROTEIRO COMO UM GUIA PARA A PRODUÇÃO CINEMATOGRAFICA

Em meio às discussões incipientes sobre a importância do roteiro para o sucesso de um filme e o papel do roteirista como autor, o status do roteiro como um guia para a produção cinematográfica começa a ser postulado.

Em 1929, a seção “Cinema Brasileiro” da *Cinearte* traz a seguinte argumentação:

Para quem entende da matéria, basta ler o cenário de “Barro Humano”, para reconhecer o seu valor do trecho original, bem urdido, com grande valor dramático, e cheio de sutilezas. Conhecimento profundo de Cinema. Perfeita noção de continuidade toda a história deslizando suavemente no plano da ficção. Se no filme isto não se realiza com tanto vigor é que as possibilidades econômicas não permitiram a transposição exata do cenário. Quando King Vidor, no meio em que trabalha, fala em dificuldades que impossibilitam de se fazer assim, mesmo sabendo que assim sairia melhor; quanto mais entre nós (CINEARTE, 1929, n. 174, p. 5).

Aqui, vale uma ressalva: os elogios a *Barro humano* (1929) podem ter sido exagerados, uma vez que o filme foi roteirizado e dirigido por Adhemar Gonzaga, redator-chefe da *Cinearte*. Independentemente da qualidade da obra, porém, nos interessa mais a argumentação de que existem limitações técnico-financeiras para a realização de um filme, algo que o roteiro poderia antecipar.

Outra menção a esse fenômeno ocorre em 1931, na mesma seção. O texto anuncia uma produção de seis partes chamada “Romance de Linda” da Spia Film de Recife, com argumento de Dustan Maciel e roteiro de Danilo Torreão. A revista informa que “Torreão já reduziu o argumento para duas partes, para no caso de dificuldades, ser feito em duas partes e sob o título de ‘Eva’” (CINEARTE, 1931, n. 288, p. 5).

Neste mesmo ano, aparecem textos mais densos ligando a função técnica do roteiro ao orçamento de um filme. Em entrevista à *Cinearte* sobre os altos custos da indústria cinematográfica, Canuto Mendes de Almeida dá conselhos práticos aos próximos roteiristas:

Para escrever uma fita sonora o escritor já não cuidará mais de contornar as situações ruidosas ou faladas da história, mas também não as imaginará apenas porque são sonoras ou dialogadas. Preferirá as situações e acontecimentos mais expressivos e estéticos, sem se importar com que sejam barulhentas ou silenciosas.

Para se escrever uma fita brasileira deve, ainda, o autor pesar os recursos materiais e pessoais da fábrica que se propõe a Filmagem. Conhecendo-os bem e sabendo com os quais pode eficaz e plenamente contar, banirá da enquadração quaisquer quadros ou cenas para a realização perfeita das quais forem tais recursos insuficientes.

Tem sido, aliás, nosso maior mal imaginar fitas de realização difícil e, às vezes, impossível para nós (CINEARTE, 1931, n. 305, p. 10).

A função precípua do roteiro, no elo da cadeia de produção cinematográfica, é guiar essa produção, o que faz com que esse documento reúna todas as necessidades técnicas da filmagem, como número de atores (personagens e figurantes), quantidade e tipo de cenários externos e internos (como quarto, sala, museu, estação de trem), quantidade de acessórios essenciais à trama (como a arma de um crime, um carro de luxo, uma joia que identifica uma personagem), estimativa de tempo de filmagem (com base no número de cenas), entre muitas outras. Tais elementos encontrados no roteiro refletem nos custos da produção, de forma que limitações orçamentárias podem exigir mudanças na estória. A argumentação de Canuto demonstra que a importância desse documento no contexto da produção já era reconhecida desde pelo menos a década de 1930. A recomendação era ter em mente as condições de produção antes de começar a contar a estória, uma vez que talvez não fosse possível, financeira ou tecnicamente falando, levar determinadas visões artísticas à cabo - como acontece até hoje.

Em seu livro, Canuto comenta também a relevância de conhecer o fazer cinematográfico para o roteirista:

Concepção: como se escreve uma fita. – Quem sabe fazer drama e quer realizar uma fita, deve, antes de tudo, ser, também, um bom cinematografista. O que vale dizer que não lhe basta conceber um belo enredo. É preciso que saiba quais e como devem ser as cenas

elementares, tendo em mira o uso equilibrado, enérgico e bem medido dos recursos fotográficos e de movimento (CANUTO MENDES DE ALMEIDA, 1931, p. 129).

Uma vez que o roteiro tem uma função técnica, nada mais natural que o roteirista seja alguém que entenda desta técnica. Embora a defesa de tal ponto de vista pareça ser de ordem prática, teóricos do roteiro vão abordar o assunto para discutir a própria natureza do roteiro como um documento “híbrido”, “intermediário” entre literatura/narrativa e cinema.

Os roteiros ocupam um espaço em algum lugar entre estudos literários e estudos cinematográficos. Por serem textos escritos, eles compartilham uma afinidade com outras formas escritas. Os princípios dramáticos em ação nos roteiros são os mesmos que na ficção e no teatro, assim compartilham uma origem literária comum que pode ser traçada até o teatro helenístico e são passíveis da primeira crítica literária - a Poética de Aristóteles. Como eles são parte integrante do processo de produção cinematográfica, os roteiros são importantes para a nossa compreensão da dinâmica complexa que incorpora a produção cinematográfica (BOON, 2008, p. IX, tradução nossa<sup>11</sup>).

Uma vez que o roteiro se insere entre o que seria uma narrativa escrita e uma narrativa audiovisual, possui não somente elementos narrativos passíveis de crítica literária, conforme apontou Boon (2008), mas também pode conter elementos indiciários do que é chamado de “linguagem cinematográfica”, como decupagem em planos e movimentos de câmera. É bem verdade que uma pessoa pode escrever um roteiro sem decupá-lo em planos e até sem conhecer nada das técnicas necessárias para a sua filmagem. Mas provavelmente não pode escrever um roteiro técnico destinado a ser filmado tal qual. Quanto mais familiarizado um roteirista estiver com as vantagens, dificuldades e limitações de uma produção cinematográfica, melhor o seu roteiro será.

### 3. A QUESTÃO DO FORMATO

A formatação do roteiro sofreu transformações e evoluções ao longo do tempo. No início da cinematografia mundial, este tipo de notação provavelmente não passava de uma sinopse, ou seja, uma descrição simples do que iria acontecer na estória filmada.

Nos EUA em 1905, os roteiros formais eram essencialmente descrições de lugar e enredo, divididos em cenas curtas onde a ação era filmada, como se estivesse em um palco (Loughney 1990). Como tal, esses esboços eram muito semelhantes aos encontrados em catálogos de vendas; na verdade, as sinopses de vendas podem ter sido retiradas quase inteiramente do roteiro original. Os roteiros submetidos para registro sob as leis de copyright de 1907 na França eram semelhantes (Raynauld 1997), e não há razão para supor que fossem muito

<sup>11</sup> No original, em inglês: “Screenplays occupy a space somewhere between literary studies and film studies. Because they are written texts, they share an affinity with other written forms. The dramatic principles at work in screenplays are the same as those in fiction and stage plays, thus they share a common literary heritage tracing back to Hellenistic theater, and are amenable to the earliest literary criticism – Aristotle’s Poetics. Because they are an integral part of the filmmaking process, screenplays are important to our understanding of the complex dynamic that embodies film production” (BOON, 2008, p. IX).

diferentes dos roteiros apresentados pelos roteiristas britânicos durante a metade até o final do século XX. Em 1909, ideias sobre a formalização do roteiro estavam começando a surgir na indústria nos EUA (Staiger 1985: 126), e em 1911 manuais de roteiro inspirados nos americanos estavam aparecendo na Grã-Bretanha (LIEPA IN NELMES, 2010, p. 51, tradução nossa<sup>12</sup>).

Não demorou muito para que isso mudasse. Ao longo da década de 1910, os roteiros já variavam de breves sinopses a roteiros totalmente desenvolvidos listando cenas, descrevendo mise-en-scène e incluindo intertítulos e outras direções. Rapidamente, os estúdios começaram a dar preferência por tal roteiro mais desenvolvido (LIEPA IN NELMES, 2010, p. 16)<sup>13</sup>, o que foi vantajoso para o cinema de diversas formas, especialmente no contexto da produção cinematográfica.

Nos Estados Unidos, o roteirista e diretor Thomas Ince é considerado um pioneiro na utilização do “roteiro de continuidade”, um formato que se assemelha ao que conhecemos hoje como *Master Scenes*, com exceção de ser (normalmente detalhadamente) decupado em planos ou ângulos de câmera. Padrão no cinema industrial norte-americano e muito difundido em vários países, incluindo o Brasil, o *Master Scenes* tem uma aparência próxima da peça teatral e mesmo da prosa literária, com cabeçalho informando locação e tempo, seguido de descrição de ação em texto corrido justificado, com diálogos centralizados e possíveis rubricas, em coluna única. O roteiro de *Satan McAllister's Heir* (1914), filmado por Ince, já exhibe muitas dessas características.

Se um formato mais complexo que uma sinopse já estava em prática nos EUA (e em outros países) a partir de 1914, não significa que o mesmo ocorria no Brasil.

Até onde se saiba, os mais antigos trechos de roteiro do cinema brasileiro preservados são do filme *Gigi* (1925), de Joaquim Canuto Mendes de Almeida, baseado em um conto do escritor Viriato Corrêa, adaptação realizada em conjunto com o cineasta José Medina. Existem dois roteiros incompletos originais do filme pertencentes ao fundo pessoal de Joaquim Canuto Mendes depositados na Cinemateca Brasileira, escritos à mão, sem numeração, com 32 páginas. Os trechos também foram publicados no dossiê “Gigi – Um Filme Desaparecido e sua Reconstituição Ideal” em uma edição da Revista da Cinemateca Brasileira. Em nota, a revista explica que o roteiro original procura ser

<sup>12</sup> No original, em inglês: “In the USA by 1905 formal scenarios were essentially descriptions of place and plot, divided into short scenes where the action was filmed, as if on a stage (Loughney 1990). As such, these outlines were very similar to those found in sales catalogues; indeed sales synopses may have been lifted almost whole from the original scenario. Scripts submitted for registration under copyright laws from 1907 in France were similar (Raynauld 1997), and there is no reason to suppose that these were very different from the scenarios presented by British screenwriters during the mid-to late 1900s. By 1909, ideas about formalizing the scenario were beginning to surface in the industry in the USA (Staiger 1985: 126), and by 1911 US-inspired screenwriting manuals were appearing in Britain” (LIEPA IN NELMES, 2010, p. 51).

<sup>13</sup> No original em inglês: “Amateur film writing inhabited various forms throughout the 1910s, ranging from brief story synopses to fully developed scripts listing scenes, describing mise-en-scène, and including intertitles and other directions. While some initially felt that (given the relatively improvised production methods of the major studios) a legitimate scenario could be as short as a half sheet of paper, such positions quickly gave way to a preference for the more fully developed script” (LIEPA IN NELMES, 2010, p. 16).



“rigoroso na decupagem de cenas, planos e intertítulos, mas apresenta inúmeras diferenças na forma de indicá-la” (REVISTA DA CINEMATECA BRASILEIRA, 2013, p. 140).

Se *Gigi* é um bom candidato a mais antigo trecho de roteiro preservado, Maximo Barro argumenta que *O caçador de diamantes* (1934), de Vittorio Capellaro, é o primeiro roteiro cinematográfico brasileiro completo conhecido<sup>14</sup>. Embora seja difícil confirmar como esse documento foi criado e utilizado na época, Barro defende que ele é “anterior às filmagens, construído para orientar a produção” (BARRO, 2004, p. 26), apoiado na análise e confrontação que realizou entre o roteiro e a cópia restaurada do filme. Por exemplo, cerca de 20% das “tomadas” (Barro apenas explica “tomada” como a “menor parte de um filme”) presentes no roteiro não se encontram no filme.

Claro que, de 1908 (quando o provável primeiro filme de ficção brasileiro foi feito) até 1925, ano de *Gigi*, há uma lacuna enorme. É bastante provável que os primeiros filmes brasileiros lembrassem mais sinopses do que um roteiro como o conhecemos hoje. Muitos pioneiros da cinematografia brasileira eram estrangeiros que traziam novidades de outros países. Dessa forma, é plausível argumentar que nossos primeiros roteiros fossem semelhantes aos feitos em outros países, principalmente europeus, como a Itália e a França, bem como os EUA, onde muitos empreendedores buscavam conhecimento e tecnologia.

Em 1918, no entanto, foi publicado o já mencionado texto “Como se escreve para o cinematógrafo”, de Antônio Campos, na revista *A Fita*. O documento possui diversas orientações sobre como escrever um roteiro que sugerem que essa peça era mais complexa que uma sinopse na época. Por exemplo, Campos aconselha enumerar as cenas, e começar uma nova cena caso a locação mude. Essas são indicações diretamente entrelaçadas com a função do roteiro no seio da produção cinematográfica, ou seja, com a função de guia para a filmagem, como o roteiro de continuidade instituído por Ince nos EUA. Algo similar possivelmente estava em uso no Brasil em 1918.

O que podemos dizer com certeza, no entanto, é que em 1925 o roteiro já era certamente bem-elaborado, com numeração, cabeçalho, descrição de cenas e indicações técnicas, como é possível observar a partir da primeira página do roteiro preservado de *Gigi*<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Maximo Barro explica que, historicamente, *O caçador de diamantes* é o segundo roteiro completo escrito para ser filmado no Brasil de que temos conhecimento, sendo que o primeiro, *Ouro Branco*, editado em Manaus em 1919, não era realmente um roteiro, mas sim um relato jornalístico (BARRO, 2004, p. 5). O roteiro original de *O caçador de diamantes* encontra-se disponível para consulta na Cinemateca Brasileira.

<sup>15</sup> Utilizei a versão do dossiê “Gigi – Um Filme Desaparecido e sua Reconstituição Ideal” da Revista da Cinemateca Brasileira porque fui incapaz de consultar o original na Cinemateca Brasileira, ou sequer confirmar se ainda se encontrava em seu acervo, devido à pandemia de Covid-19. Até a data da entrega deste artigo, a Cinemateca permanecia fechada. É certamente uma pena que eu não tenha analisado o original para identificar suas idiossincrasias, possíveis marcas de estilo, anotações etc. Optei por incluir a versão publicada na Revista da Cinemateca mesmo assim porque, apesar de se tratar de uma fonte secundária, a transcrição promete ser fiel ao original e feita de forma a preservar sua estrutura e formato, justamente o ponto a ser examinado aqui.

**Imagem 1 - Trecho de Gigi (1925), retirado do dossiê “Gigi – Um Filme Desaparecido e sua Reconstituição Ideal” da Revista da Cinemateca Brasileira**

<b>GIGI</b> Adaptação da novela de Viriato Corrêa do mesmo nome <sup>4</sup>		Letreiro 1 [sem indicação] <sup>5</sup>
<b>Personagens</b>	<b>Distribuição</b>	<b>(INTERNO) – (1) – (QUARTO RICO DE MOÇA)</b>
Gigi		a) Moça ricamente vestida – Criada
Seu Dedé	Caetano Nacaratto	PP b) – Mira-se orgulhosa no espelho...
Feitor		c) ...continua a mirar-se no espelho enquanto as criadas saem.
João Cotó		<b>(INTERNO) – (2) – (SALA DE CHOÇA)</b>
Os pais		a) Gigi olha no modelo de uma revista colocando-se na mesma posição do modelo imóvel.
Florência		<b>Letreiro 2</b>
Chiquinho Beijoca	Oswaldo Fleury	Gigi entrava na quadra em que mulheres começam a florescer, no período encantador em que se passa de menina para mulher e no qual o coração vai estremecendo às primeiras palpitações do amor.
Boticário		PP b) Gigi sente algum cheiro...
Esposa do Dedé		PP [x] Caldeirão de feijão no fogão fumegando.
		c) Imediatamente Gigi larga a revista e corre para o fogão a um canto.
		d) Toma um prato que enche de feijão e...
		e) ...traz pra mesa já convenientemente arrumada... em seguida caminha para a porta...
		PP f) ...e a abre. Chama alguém e se detém a contemplar.
		<b>(EXTERNO) - (3) - (LUAR-JARDIM)</b>
		a) Um par aos beijos.
		<b>Letreiro 3</b>
		Florência, a prima de Gigi e Chiquinho Beijoca, o rapaz mais querido das redondezas, casados há bem pouco tempo.

Dentre as duas versões originais e incompletas presentes em seu acervo, a versão transcrita pela Revista da Cinemateca Brasileira foi escolhida por ser considerada maior e mais “elaboradamente decupada”, principalmente por constar a indicação de alguns autores já contatados, o que “parece um bom indício de roteiro de trabalho já bem próximo da produção propriamente dita” (2013, p. 140).

Nesta versão, o cabeçalho contém a indicação “interno” ou “externo”, seguido de numeração e locação. Não há indicação de período (DIA/NOITE), embora existam indicações irregulares ao longo do roteiro, como o uso de “Luar” na cena 3. Provavelmente esse tipo de informação só foi incluído quando o roteirista sentiu necessidade de definir o período. Os letreiros são destacados exatamente na ordem em que devem aparecer.

A descrição da cena não tem um formato de prosa, mas sim é dividida em tópicos, ou melhor, em imagens a serem capturadas. Não é exatamente claro pela leitura, mas é provável que essa divisão indique diferentes imagens a serem capturadas. Uma vez que Canuto não separa todas as ações em tópicos, e sim aglomera algumas, essa separação parece sugerir cortes ou mudanças de ângulo. Por exemplo, na sequência *d*, *e* e *f* da cena 2, a câmera poderia seguir a personagem pelo trajeto todo, mas o roteirista preferiu dividir as seis ações em três tópicos: a primeira é “toma o feijão”, supostamente

uma imagem; corta para a segunda e a terceira ações, “traz para a mesa e caminha até a porta”, outra imagem; e corta para as três últimas, “abre a porta, chama alguém e se detém a contemplar”.

Trata-se, provavelmente, de um roteiro decupado, ou seja, de um roteiro técnico. Além da separação das imagens sugerindo cortes, há também indicações técnicas de movimentos de câmera, como as indicações de planos. Provavelmente, PP significava “primeiro plano” ou “plano próximo”<sup>16</sup>. Já na cena 2, sugere-se um close no caldeirão de feijão fumegando, por exemplo.

Como a Revista da Cinemateca Brasileira informou, algumas indicações técnicas apresentavam variação ao longo do roteiro. Fora a nomenclatura das indicações, existem outras idiossincrasias. Por exemplo, a cena 19 não tem indicação de locação, e a 32 não tem indicação de tempo nem de local. Às vezes, o cabeçalho começa com a informação INTERNO/EXTERNO, às vezes começa com a informação do local – por exemplo, “(INTERNO) – (20) – (ALPENDRE OU SALA)” e “(SALA CHOÇA) – (47) – (INTERNO)”. Alguns letreiros são numerados, outros não.

Um dado curioso é que o final do filme, conforme contado pelo diretor José Medina em depoimento a Maria Rita Galvão, vai em uma linha diferente da explorada pelo roteiro. Na décima terceira nota sobre a transcrição do roteiro, a Revista da Cinemateca Brasileira afirma que o “esquema introdutório das cenas a serem decupadas pelo roteiro indica um final mais fiel ao conto de Viriato Corrêa” (2013, p. 140).

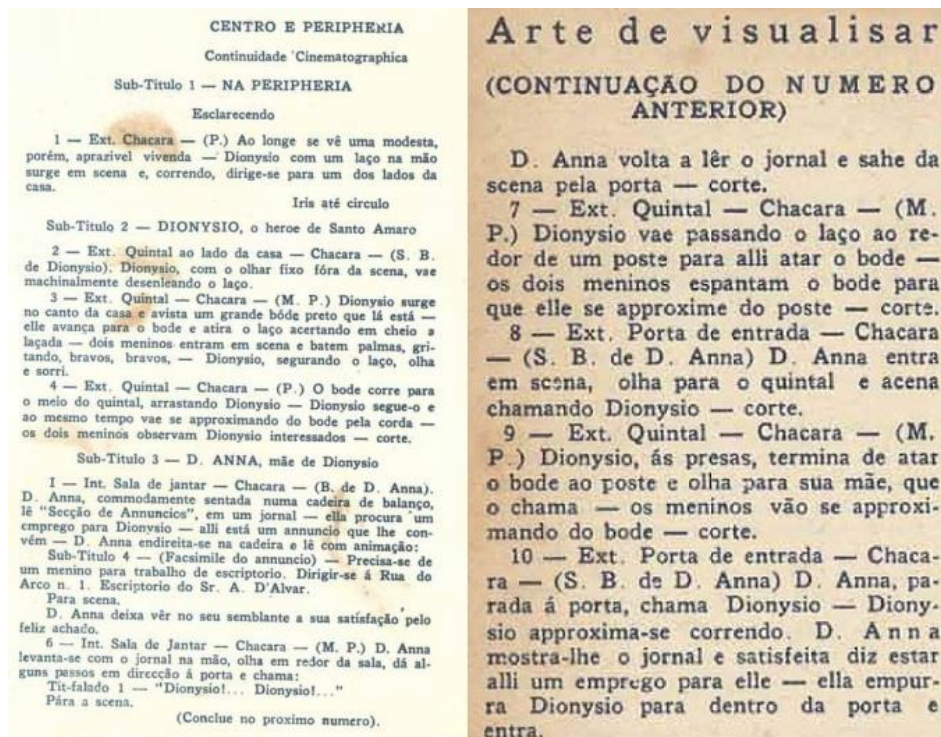
Enquanto muitos outros roteiros brasileiros também apresentam diversas variações de formato e conteúdo, *Gigi* me parece único em certos aspectos. Não tornei a encontrar uma divisão de cenas desta forma, utilizando-se as letras do alfabeto. Apesar das peculiaridades, o documento se aproxima no geral do formato chamado de continuidade, que mais tarde daria origem ao *Master Scenes*, com cabeçalhos bem completos, descrição de cena em estilo corrido, e decupagem em planos.

O mesmo ocorre com um roteiro escrito por A. de A. Fagundes (provavelmente Adalberto de Almada Fagundes), compartilhado junto a um texto de sua autoria na *Cinearte*, “Arte de visualizar”. Nele, constam dez cenas da “comédia-dramática ‘Centro e Periferia’, pronta para ser filmada”, mostradas em formato de roteiro para “melhor compreensão” do leitor “da continuidade cinematográfica nas divisões das cenas” (CINEARTE, 1926, n. 2, p. 5).

---

<sup>16</sup> Sobre as indicações técnicas, a quinta nota da Revista da Cinemateca diz o seguinte: “O roteiro original procura ser rigoroso na decupagem de cenas, planos e intertítulos, mas apresenta inúmeras diferenças na forma de indicá-la. Para que houvesse melhor acompanhamento da leitura, procedeu-se a uma padronização dessas indicações, sem contrariar sua forma básica. PP é a indicação geral para um enquadramento mais fechado (hoje primeiro plano), mas possui algumas gradações: PP1 = plano com 1 pessoa/PP2 = plano com duas pessoas/PP3 = plano com três pessoas” (REVISTA DA CINEMATECA BRASILEIRA, 2013, p. 140).

**Imagem 2 - Texto "Arte de Visualizar" (CINEARTE, 1926, n. 3, p. 2)**



Desta vez, o autor fez questão de apontar que seu roteiro foi escrito no formato da continuidade. Ainda que seja complexo fazer afirmações quanto à forma do texto por conta de sua publicação em revista - talvez o autor não o tenha escrito exatamente assim, e a formatação tenha sido influenciada pela editoração gráfica da *Cinearte* -, ele é provavelmente bastante fiel ao original, uma vez que o objetivo de Fagundes era justamente mostrar ao leitor como funciona a divisão de cenas em um roteiro de continuidade.

Como é possível observar, ele é numerado, possui estilo corrido e indicação de locação, mas não de tempo, como em *Gigi*. A diferença é que Fagundes não muda de cena (os trechos numerados) quando há mudança de locação, e sim quando há mudança de ângulo. Todas as “cenas”<sup>17</sup> possuem indicação de plano, o que faz de *Centro e periferia* um roteiro decupado também.

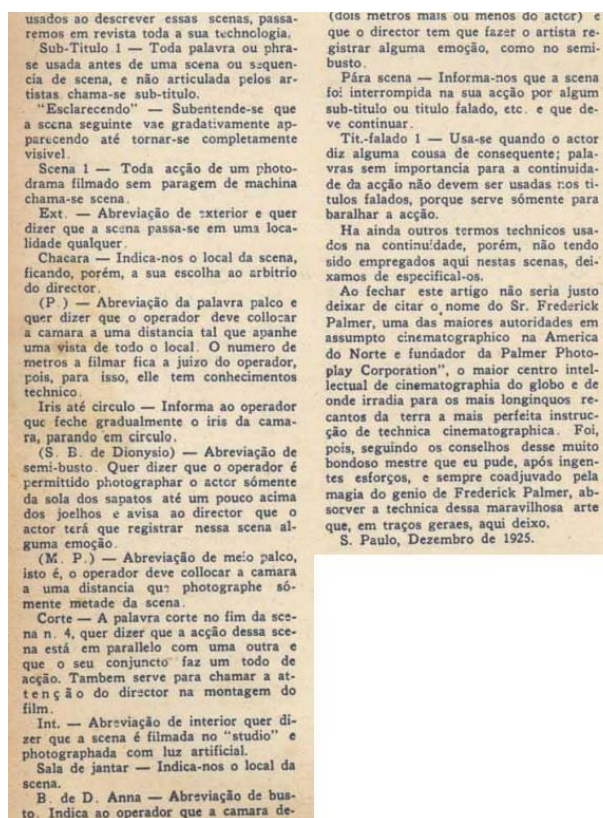
Uma qualidade rara da publicação deste roteiro é que Fagundes, empenhado em aumentar a compreensão do leitor sobre o assunto, explicou o que significava cada sigla referente a um plano presente no texto.

“Esclarecendo”, por exemplo, provavelmente era a palavra utilizada para o que chamamos hoje de “fading” ou “fusão”, uma vez que significa que a cena seguinte vai gradativamente

<sup>17</sup> É importante observar que não existe consenso sobre o emprego dos termos “cena” e “sequência” na teoria e prática do roteiro cinematográfico (SUPPIA, 2015, p. 60). Estes termos são empregados de forma arbitrária e/ou flexível por diferentes autores. Dito isto, a título de padronização, “cena” será utilizada neste trabalho como uma ação que se passa em determinado local e tempo.

aparecendo até tornar-se totalmente visível. Já siglas como P., S.B., M.P. e B. significam, respectivamente, “palco”, “semi-busto”, “meio palco” e “busto”. Palco é a visão geral do todo, ou seja, o atual plano geral ou plano conjunto. Semibusto é um pouco mais confuso; Fagundes escreve que “o operador é permitido fotografar o ator somente da sola dos sapatos até um pouco acima dos joelhos e avisa ao diretor que o ator terá que registrar nessa cena alguma emoção”. Se o ator terá que demonstrar emoção, provavelmente seu rosto estará enquadrado. Logo, deve ser o equivalente aos atuais plano médio ou plano americano. Meio palco é “capturar metade do todo da cena”, e provavelmente equivale ao plano médio. Busto é enquadrar o busto do ator a dois metros de distância, sendo que ele precisa registrar alguma emoção - talvez seja algo como o meio primeiro plano atual, usado da cintura para cima.

**Imagem 3** - Texto “Arte de Visualizar” (CINEARTE, 1926, n. 3, p. 28)



Ao descrever os termos, Fagundes menciona o “operador da câmera” e o “diretor”. Por exemplo, enquanto explica que os termos “Chácara” e “Sala de jantar” são indicações do local onde a cena ocorre, afirma que a escolha desse local fica “a arbitrio do diretor”. Sobre a indicação do plano “palco”, o número de metros a filmar fica a juízo do operador, pois ele tem conhecimentos técnicos para isso.

Mencionei a qualidade rara deste texto porque as abreviações de planos utilizadas em roteiros (e não só das primeiras décadas da cinematografia brasileiras) são notoriamente difíceis de se apreender. Além de utilizarem nomenclaturas diferentes, os cineastas muitas vezes fazem anotações próprias, cujo significado somente eles próprios poderiam desvendar.

É possível, no entanto, que certos termos tenham sido (ou sejam) mais comuns em determinados períodos. Por exemplo, sobre o primeiro roteiro completo conhecido brasileiro, *O caçador de diamantes* (1934), Maximo Barro diz o seguinte:

Os autores do roteiro aplicam, para exemplificação das tomadas, signos que hoje poderiam ser interpretados de variados modos, ou até de nenhum, como: P.i. - M.b. ou M.B. - 1ºp. De todos os sinais, apenas 1º p. não deixa dúvida que refere-se ao atual Primeiríssimo Plano ou, mais acertadamente, ao Detalhe porque na tela a correspondência é de uma tabuleta, um pedaço de mão, uma perna ou um objeto. Os demais não apresentam a mesma facilidade interpretativa. P.i. poderia ser Plano Inteiro, correspondendo ao atual Plano Geral ou Plano de Conjunto mas, na tela, às vezes ele é um Plano Americano ou um mais fechado. M.b., as vezes grafado M.B., tanto poderia ser erro de datilografia – e nisso o trabalho pecaria criminosamente, não fosse ele confeccionado para uso próprio - como possui interpretações subjetivas, com as quais não atinamos com o verdadeiro significado. Câmera baixa é indicada explicitamente. O movimento da câmera sobre o eixo do tripé, atualmente identificado como Panorâmica – direita, esquerda, para cima ou para baixo - no roteiro aparece como Panorama. O movimento da câmera sobre um veículo, grua, automóvel ou carrinho, atualmente chamado de Traveling, também é classificado como Panorama (CAPELLARO, 2004, p. 36).

De fato, M.B. não se parece com nada em uso hoje, mas pode relacionar-se com busto. Também pode ser alguma referência a um termo em inglês ou em outra língua. Tendo em vista a influência estrangeira no conhecimento dos cineastas atuando em solo brasileiro, bem como o fato de que o próprio Capellaro era italiano, não é improvável.

Infelizmente, existem poucos exemplos de roteiros ou documentos relacionados das primeiras décadas da cinematografia brasileira disponíveis para análise. O que foi averiguado até agora indica que, da década de 1910 a 1930, o formato dos roteiros se assemelhava à continuidade, comum nos EUA e na Europa nesse período, contendo cabeçalho e descrição de cenas, escrito em coluna única e texto corrido. Por conta disso, a presença de indicações técnicas é abundante. Enquanto esta tendência continuará forte nas próximas décadas, o formato utilizado pelos roteiristas varia mais, com uma grande influência do formato de áudio e vídeo, também chamado de formato rádio e TV ou formato europeu, nos anos 1950<sup>18</sup>, no qual o roteiro é separado em duas colunas, uma correspondente à imagem, à esquerda da página (com descrições de ações), e outra correspondente à banda sonora, à direita da página (com descrições de diálogo e/ou trilha sonora). Posteriormente, a partir de 1980, o

<sup>18</sup> Conforme observado em minha dissertação de mestrado “A cultura do roteiro no cinema brasileiro dos anos 1950: uma introdução” (2018).

*Master Scenes* se torna preponderante, com retorno do modelo de coluna única e ausência de decupagem em planos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vez que o caráter documental e primordial do roteiro na cadeia produtiva do audiovisual é capaz de fornecer dados relevantes para a pesquisa e a historiografia em cinema, este trabalho pretendeu privilegiar o roteiro em um percurso de investigação para trazer à luz informações ou ângulos inéditos sobre a história do cinema brasileiro, além de avançar no estudo e documentação de um objeto que tem sido frequentemente deixado de lado em favor do produto final, o filme.

Ao documentar a evolução do formato e analisar a função e a importância deste objeto nos primeiros anos de existência do cinema de ficção nacional, foi possível não só fazer considerações importantes sobre a cultura do roteiro no cinema brasileiro, como também levantar inúmeras hipóteses que podem ser aprofundadas em estudos futuros.

Por exemplo, enquanto é fato que o roteiro já era tido como essencial para o sucesso de um filme e que já havia tentativas de “formalizar” a técnica de roteirizar desde a década de 1910, a maneira como o ensino e a prática do roteiro foram afetados ou informados por tais noções prescritivas, ou pela “doxa” dos manuais, é pouco estudada no Brasil.

O formato é também uma fonte abundante de vetores de interesse para o estudo do roteiro. Como marca do contexto de produção, pode ser utilizado para debater questões que perpassam desde a influência governamental no cinema até o caráter industrial ou autoral de obras cinematográficas brasileiras. Por exemplo, as idiossincrasias observadas no formato dos primeiros roteiros brasileiros conhecidos é uma característica que persistiu ao longo do tempo. Tal falta de padronização já foi associada ao status não industrializado do cinema brasileiro, embora tenha ganhado força a partir dos anos 1980 graças principalmente a popularização de cursos e softwares de formatação do roteiro e impulsionada pelas exigências dos editais governamentais.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### a) Livros, artigos, dissertações e teses

ALMEIDA, Joaquim Canuto Mendes de. **Cinema contra cinema**: bases gerais para um esboço de organização do cinema educativo no Brasil. São Paulo: São Paulo Editora Limitada, 1931.

BOON, Kevin A. **Script culture and the American screenplay**. Detroit: Wayne State University Press, 2008.

BUTCHER, Pedro. **Cinema brasileiro hoje**. São Paulo: Publifolha, 2005.

CAMPOS, Antonio. **Como se escreve para o cinematógrafo**. 2 artigos. Transcrição da revista A Fita, 1918, por Maria Rita Galvão.

CAPELLARO, Victor. **O caçador de diamantes**: o primeiro roteiro cinematográfico brasileiro completo/Victor Capellaro; analisado por Maximo Barro. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro**: da Atlântida a Cidade de Deus. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

GONZAGA, Adhemar; SALLES GOMES, Paulo Emilio. **70 anos de cinema brasileiro**. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1966.

LIEPA, Torey. Entertaining the public option: the popular film writing movement and the emergence of writing for the American silent cinema. IN NELMES, Jill (org). **Analysing the screenplay**. London: Routledge, 2010.

MELO SOUZA, José Inácio de. Os primórdios do cinema no Brasil. IN RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, vol. 1.

ROCHA MELO, Luis Alberto. **Argumento e roteiro**: o escritor de cinema Alinor Azevedo. Dissertação (mestrado) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2006.

ROMANZOTI, Natasha. **A cultura do roteiro no cinema brasileiro dos anos 1950**: uma introdução. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

SABADIN, Celso. **Vocês ainda não ouviram nada**: a barulhenta história do cinema mudo. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

SALIBA, Maria Eneida Fachini. **Cinema contra cinema**: o cinema educativo de Canuto Mendes (1922-1931). São Paulo: Annablume: FAPESP, 2003.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. **Cinema**: trajetória no subdesenvolvimento. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

SOUZA, Carlos Roberto de. O cinema em São Paulo (1912-1930). IN RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, vol. 1.

SUPPIA, A. L. **Em torno de cena e da sequência**: problemas de categorização. Galáxia, São Paulo, n. 30, p. 60-72, dez. 2015.

TRUSZ, Alice Dubina. A produção cinematográfica no Rio Grande do Sul (1896-1915). IN RAMOS, F.; SCHVARZMAN, S. (orgs.). **Nova história do cinema brasileiro**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018, vol. 1.

UCHÔA, F. R. **O Seminário de Cinema do MASP e a produção documental de Ozualdo Candeias (1955-66)**. Revista FAMECOS, vol. 24, n. 2, mai/ago 2017.



**b) Revistas**

**A SCENA MUDA.** Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, n. 164, 8° do 4° ano, 15 mai. 1924. 34 p.

**A SCENA MUDA.** Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, n. 176, 20° do 4° ano, 7 ago. 1924. 34 p.

**A SCENA MUDA.** Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, n. 2, 1921. 32 p.

**A SCENA MUDA.** Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, n. 325, 12° do 7° ano, 16 jun. 1927. 34 p.

**A SCENA MUDA.** Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, n. 44, 44° do 26° ano, 29 out. 1946. 35 p.

**A SCENA MUDA.** Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, n. 440, 24° do 9° ano, 29 ago. 1929. 36 p.

**A SCENA MUDA.** Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, n. 50, 9 mar. 1922. 32 p.

**A SCENA MUDA.** Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, n. 6, 5 mai. 1921. 32 p.

**A SCENA MUDA.** Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, n. 87, 35° do 2° ano, 23 nov. 1922. 32 p.

**CINEARTE.** Rio de Janeiro: Sociedade Anônima O Malho, n. 13, ano I, 26 mai. 1926. 40 p.

**CINEARTE.** Rio de Janeiro: Sociedade Anônima O Malho, n. 174, ano IV, 26 jun. 1929. 38 p.

**CINEARTE.** Rio de Janeiro: Sociedade Anônima O Malho, n. 2, ano I, 10 mar. 1926. 36 p.

**CINEARTE.** Rio de Janeiro: Sociedade Anônima O Malho, n. 229, ano V, 16 jul. 1930. 44 p.

**CINEARTE.** Rio de Janeiro: Sociedade Anônima O Malho, n. 288, ano VI, 2 set. 1931. 34 p.

**CINEARTE.** Rio de Janeiro: Sociedade Anônima O Malho, n. 305, ano VI, 30 dez. 1931. 44 p.

**CINEARTE.** Rio de Janeiro: Sociedade Anônima O Malho, n. 82, ano II, 21 set. 1927. 38 p.

**REVISTA DA CINEMATECA BRASILEIRA.** São Paulo: Cinemateca Brasileira, n. 2, jul. 2013. 158 p.

### Informações sobre o Artigo

**Resultado de projeto de pesquisa, de dissertação, tese:** “O roteiro no cinema brasileiro: uma trajetória histórica e estética”, tese de doutorado de Natasha Romanzoti pelo Instituto de Artes na Unicamp.

**Fontes de financiamento:** CAPES.

**Apresentação anterior:** Não se aplica.

**Agradecimentos/Contribuições adicionais:** Não se aplica.

### Natasha Romanzoti

Bacharela em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), especialista em roteiro de ficção audiovisual pelo Senac-SP, mestra em Mídias pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e doutoranda em Mídias pela UNICAMP, onde pesquisa atualmente a cultura e a história do roteiro no cinema de longa-metragem de ficção brasileiro.

**E-mail:** [nat.romanzoti@gmail.com](mailto:nat.romanzoti@gmail.com)

**ORCID:** <http://orcid.org/0000-0001-8083-2904>