

**Eliane Coster**

Universidade Federal de  
São Carlos  
São Carlos, SP, Brasil

## CONTRIBUIÇÕES PARA UM PENSAMENTO SOBRE O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO A PARTIR DA EXPERIÊNCIA DE REALIZAÇÃO DO FILME *MEIO IRMÃO*

A CONTRIBUTION TO SCRIPT WRITING RESEARCH BASED  
ON THE EXPERIENCE WITH THE FEATURE FILM *MEIO IRMÃO*  
(*HALF BROTHER*)

### RESUMO

Meio Irmão é um filme de longa-metragem criado a partir de uma ideia original e permeado por fatores externos que impactaram sua realização: políticas públicas, atividade docente, mudança tecnológica e mercadológica e eventos sociais recentes ocorridos no Brasil. O artigo se debruça sobre esses fatores nos seguintes tópicos: “Meio Irmão e o Brasil contemporâneo” trata dos vínculos de acontecimentos sociais e o roteiro, “Meio Irmão e questões de dramaturgia” investiga alguns problemas clássicos da dramaturgia cinematográfica, e “Meio Irmão e as políticas públicas” aborda a importância dos sistemas de incentivo à realização do filme.

**Palavras-chave:** Dramaturgia Audiovisual; Processo Criativo; Autoria.

### ABSTRACT

Half Brother is a feature film created from an original idea and permeated by external factors that affected its making: public policies, teaching activity, technological and market changes, and recent social movements in Brazil. This article discusses these factors in the following topics: “Meio Irmão e o Brasil contemporâneo” links social movements and the script, “Meio Irmão e questões de dramaturgia” investigates classic problems of film dramaturgy, and “Meio Irmão e as políticas públicas” addresses the importance of institutional incentives.

**Keywords:** Film Dramaturgy; Film Creative Process; Authorship.

Recebido: 19/03/2021 / Aprovado: 22/08/2021

Como citar: COSTER, Eliane. Contribuições para um pensamento sobre o roteiro cinematográfico a partir da experiência de realização do filme Meio Irmão. Revista GEMINIS, pp. 227-240, v. 12, n. 2, mai./ago. 2021.

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



## 1. INTRODUÇÃO

Meio Irmão<sup>1</sup> foi o primeiro filme de longa-metragem que roteirizei e dirigi. O projeto recebeu incentivo da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo na forma de um prêmio para o desenvolvimento do roteiro, no início de 2008. Entre o primeiro ano do desenvolvimento do roteiro e o ano de filmagem (2016), realizei cinco curtas metragens, sendo dois documentários e três filmes de ficção. Os filmes de curta metragem, sobretudo os de ficção, foram finalizados em 2010, 2011 e 2016 e foram filmados no horizonte de realização do filme de longa-metragem, fato que os influenciou. Além de se configurarem como expressão artística, eles também foram espaços de experimentação, tendo em vista a apropriação de múltiplas linguagens e a criação de elementos de estilo.

A geração de realizadoras a qual pertencço, nasceu ainda em meio analógico. Tínhamos acesso a câmeras de *videotape*, *VHS*, *U-Matic* e *Betacam* analógico, meios esses que estavam mais associados à veiculação do audiovisual na TV do que no cinema. O panorama começou a mudar em 2000 com o relativo barateamento dos equipamentos de captação magnética e logo em seguida, as câmeras digitais de alta definição e ilhas de edição não lineares. Uma outra mudança importante ocorreu em virtude da criação da banda larga de internet que possibilitou amplo acesso a produtos audiovisuais de qualidade e a veiculação destes por meio da telefonia móvel e da exibição em plataformas de *streaming*.

As mudanças nos meios de produção foram seguidas também por mudanças no campo político com programas de investimento e políticas públicas mais robustas que começaram a ser implementadas a partir de 2005 e alavancaram a produção de conteúdo audiovisual brasileiro entre os anos de 2006 e 2018.<sup>2</sup> Assim, tanto as mudanças na prática de criação de roteiro para as novas séries independentes das plataformas de *streaming*, TV por assinatura e internet, bem como filmes

---

<sup>1</sup> Filme de longa metragem dirigido por Eliane Coster e lançado comercialmente em março de 2020. Meio Irmão conta a história de Sandra e Jorge. Sandra tem dezesseis anos, é branca e mora com a mãe na periferia de São Paulo. Sua mãe está sumida há dias. Apesar de não ser a primeira vez que a mãe some, agora a demora é preocupante. Sandra começa a sentir os problemas materiais aumentarem: a luz e a água são cortadas, um primo aparece e leva embora eletrodomésticos para pagar uma dívida da mãe que Sandra desconhecia. Desnorteada, ela é obrigada a procurar Jorge, seu meio irmão por parte de mãe, com quem tem pouco contato. Jorge é negro, tem vinte anos, mora e trabalha com o pai prestando serviço para uma empresa de instalação de câmeras de segurança. No momento em que Sandra o procura, Jorge vive um dilema: acreditando estar escondido ele grava em seu celular o namoro de um amigo com um rapaz em uma rua deserta à noite. O casal é subitamente agredido por um bando homofóbico e Jorge registra a agressão. A divulgação das imagens permitiria a identificação dos agressores, mas deixaria clara sua atração pelo amigo. Jorge está neste impasse quando começa a receber ameaças anônimas para não divulgar a gravação.

<sup>2</sup> Entre 2015, último ano do governo de Dilma Rousseff e 2018, quando começam a cessar os investimentos no setor, uma série de projetos de médio e longo prazo estavam ainda em fase de produção. Por essa razão, entre 2015 e 2018 filmes e séries ainda foram produzidos diretamente com aportes do Fundo Setorial do Audiovisual. É preciso considerar que as leis de incentivo que começaram a ser elaboradas no governo de Fernando Henrique Cardoso, ganharam fôlego com a criação do FSA, o recolhimento do Condecine, sobretudo com a taxação das operadoras de celular, e a reserva de mercado para exibição de conteúdo independente brasileiro. Um panorama completo sobre o tema pode ser encontrado em *Políticas públicas de cinema: o impacto do fundo setorial do audiovisual na cadeia produtiva do cinema brasileiro* (SANTOS, 2017).

para salas de cinema, estão intimamente ligados às mudanças tecnológicas, às políticas públicas e as novas formas de apropriação dessas ferramentas, brevemente mencionadas.

O roteiro *Meio Irmão* passou por quatro diferentes versões considerando somente as mudanças de caráter estrutural. Paralelamente a essa trajetória, ingressei como docente no Curso Superior de Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos em setembro de 2008 e passei a dar aulas de Fotografia, Roteiro e orientações de TCCs (trabalhos de conclusão de curso). Para as aulas de roteiro, foi necessário sistematizar um conhecimento disperso que eu tinha sobre dramaturgia e, sobretudo, fazer testar a potência desse conhecimento junto ao grupo de alunos das disciplinas, o que demonstrou ser fundamental para o desenvolvimento do roteiro *Meio Irmão*.

*Meio Irmão* é, portanto, um roteiro que surgiu de uma ideia original, porém permeado de uma série de fatores externos que o influenciaram profundamente: políticas públicas, atividade docente, mudança tecnológica e amadurecimento de uma percepção social sobre o Brasil contemporâneo, particularmente sobre a juventude paulistana da década de 2010. Esse conjunto de fatores teve um impacto importante e, creio, positivo no projeto, o que fez com que ele ressoasse seu tempo.

## 2. MEIO IRMÃO E O BRASIL CONTEMPORÂNEO

A história do filme nasceu da junção de uma preocupação com o futuro e uma observação sobre a juventude do final dos anos 2000. Após oito anos de um governo de centro-esquerda (1º e 2º governos Lula), e com a aparente garantia de continuidade das mesmas políticas sociais e culturais implementadas no governo seguinte (1º governo Dilma), havia se criado um ambiente de positividade em relação a um futuro mais democrático, próspero e justo para (ao menos) um conjunto de pessoas que vinha de uma experiência social e profissional ancorada, toda ou parte dela, na ditadura militar e, em seguida, no conturbado período da redemocratização do país. Não obstante esse otimismo dos primeiros anos dos governos petistas, já com um primeiro tratamento concluído em 2012, percebi que havia um descompasso entre o crescimento econômico, e os sentimentos de pertencimento social de parte da juventude. Esse descompasso se expressava no comportamento de grupos de jovens que eu tinha o privilégio de observar, tais como alunos da universidade, colegas do ensino médio da minha filha adolescente, mas também comportamentos descritos em notícias de jornal que não cessavam de noticiar violências raciais, sociais e de gênero, sobretudo nas periferias. Assim, decidi realizar uma breve pesquisa com jovens que se assemelhavam em idade, classe social e local de moradia às personagens do filme a fim de amparar essa reflexão.

Entrevistei cerca de quinze jovens trabalhadores no centro de São Paulo em 2012. Apesar de não ser uma pesquisa extensa, ela indicou alguns padrões nas respostas. O que apareceu com

contundência foi um sentimento, ainda um pouco difuso naquele momento, que qualificava o futuro como uma projeção nebulosa, um lugar distante. Não parecia se tratar de um sentimento relacionado diretamente às condições de vida e trabalho dos e das jovens. Havia entre a maioria deles, uma dificuldade financeira evidente, mas também reais possibilidades de acesso ao ensino superior. A maioria tinha terminado o ensino médio e alguns chegaram a iniciar um curso superior, embora interrompido antes da conclusão. O que aparecia nitidamente era uma dúvida sobre a colocação profissional a partir da obtenção do diploma. Essa dúvida se configurava como um desestímulo que, associada a dificuldades financeiras, fazia com que os jovens desistissem do estudo. Essa condição revelava que a ideia de futuro como um projeto de vida, como ascensão social ou como construção coletiva, estava reduzida a um sentimento mais imediato de manutenção da vida, sem perspectiva de longo prazo.

Interpretei os sentimentos como uma reação desses jovens, entre a lucidez e a inconsciência, à perda de autonomia política e social engendradas pelas novas formas de globalização do capital, estruturadas pelas redes sociais e geridas por mercados financeiros e corporações que passaram a dominar as estruturas de poder dos estados e a reorganizar as formas do trabalho. Essas novas formas de organização social e econômica apartavam ainda mais os indivíduos das esferas de interferência nos processos políticos e sociais que são responsáveis pela gestão do coletivo. Um ano depois das entrevistas, o Brasil seria varrido pelas jornadas de junho de 2013.<sup>3</sup>

Essa reflexão impactou diretamente o roteiro de *Meio Irmão*. As personagens principais são dois jovens de classe média baixa que ressoam indiretamente, em seus gestos e falas, as condições dessa interpretação. A partir do trabalho de campo de 2012 e dos movimentos de 2013 que culminaram no impeachment da presidenta Dilma Rousseff, o roteiro se estrutura fortemente em torno dessas questões. Entre 2008 e 2014 não tínhamos ainda a clareza dos destinos que a sociedade brasileira tomaria a partir de 2016. No início, o roteiro parecia anacrônico ao apresentar um quadro de violência concreta e simbólica, com uma ressonância alegórica às imagens de câmeras de

---

<sup>3</sup> “Como vários autores têm apontado (CAVA, 2013; MARICATO et al., 2013; CAVA e PEREIRA, 2016; SOLANO e ORTELLADO, 2015; BRINGEL, 2016; BUCCI, 2016; GOHN, 2017), as manifestações de 2013 se constituem em um evento singular na história e na cultura política brasileira. Um processo que, frente a sua dimensão e importância, ainda foi pouco estudado e continua – em grande medida – incompreendido. Seus significantes, significados e consequências seguem em disputa, sobretudo nas Ciências Sociais. Partimos do pressuposto que as manifestações de 2013 têm em sua gênese – ao contrário das de 2015 – um acúmulo organizativo de setores da sociedade que estão posicionados “abaixo e a esquerda” no espectro político. Movimento que remete ao Fórum Social Mundial de 2005, quando surge o Movimento Passe Livre (MPL) e, com ele, discussões sobre democracia direta, horizontalidade organizacional, direito à cidade etc. (MARICATO, et. al., 2013).” (PIRES, 2017, p. 184). Sem dúvida nenhuma temos todo o quadro de permanência colonial que assola o Brasil há quinhentos anos sempre se transfigurando em novas relações de poder e trabalho, mas o que diferencia 2013 em relação ao que vinha sendo vivido, pode ter se originado justamente do acesso popular ao conhecimento, diante de uma sociedade que não consegue sustentar a transformação ao nível da igualdade e do emprego.

vigilância, e para a qual as personagens não conseguem resposta das instituições, pois o que se percebia em um determinado campo social eram conquistas reais.

Após cerca de 6 anos transcorridos, percebe-se nos sentimentos que permeiam parte da sociedade brasileira desde 2018, quando o filme foi lançado na 43ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, que a “realidade se ajustou à ficção”. A menos que o roteirista trabalhe puramente questões “universais” do comportamento humano, sempre estará em um terreno pleno de transformações sociais que podem alterar o teor da proposta do filme, sobretudo em um país onde a realização cinematográfica demanda, na maioria das vezes, um tempo longo entre a ideia e sua concretização.

### 3. MEIO IRMÃO E QUESTÕES DE DRAMATURGIA

Além de ser um roteiro cinematográfico, *Meio irmão* foi também um processo de aprendizado sobre a escritura de roteiros. Por meio de seu desenvolvimento, entrei em contato com “questões” clássicas da dramaturgia cinematográfica, tais como a construção dos conflitos, a passagem do segundo para o terceiro ato e o tempo da narrativa em relação ao tempo do filme. Para tratar as questões que foram surgindo, tive apoio de trabalhos teóricos consagrados sobre as narrativas dramáticas e épicas, entre outros, *O Teatro Épico*, de Anatol Rosenfeld, *Os Três Usos da Faca*, de David Mamet, *Teoria do Drama Moderno*, de Peter Szondi, *A Personagem de Ficção na literatura*, de Antônio Candido e *A Personagem Cinematográfica*, de Paulo Emílio Salles Gomes. Recorri a alguns poucos manuais de roteiro, pois aqueles com os quais tive contato, não abriam o conhecimento como um leque tal qual os textos teóricos ou as experiências compartilhadas – caso, por exemplo, do texto *Esculpir o Tempo*, de Andrei Tarkovski. Geralmente os manuais apresentam regras e soluções para problemas das narrativas que são genéricas, ou seja, de “ampla aplicação” e, assim, não individualizam o caso. A ampla aplicação não é útil para um projeto que pretende ser autoral, pois a solução (correta ou incorreta) para determinado “problema” faz parte do processo global de constituição deste tipo de filme. Optei mais por textos que apontassem os problemas, as inflexões, as impurezas, os limites e que evitassem informar soluções e regras.

Dentre as questões tratadas pela literatura técnica e os “problemas” enfrentados na escritura de *Meio Irmão*, selecionei dois para uma breve abordagem: o primeiro e mais intrigante é aquele que David Mamet chama de “Problemas do Segundo Ato”. Trata-se de um momento em que as personagens já foram apresentadas, seus conflitos estão estabelecidos e em marcha, produzindo ações e gestos, envolvendo o espectador em uma direção principal (ainda que possa haver outras secundárias) e crescendo em intensidade ou complexidade. Um momento em que o autor define assim

o roteirista: “aqui me vejo, já sem a decisão e a força do começo, e tampouco a renovação de forças que ocorre ao avistar o final... aqui estou, em suma, no meio.” (MAMET, 2001. p. 40)

O “meio” é um momento em que as histórias das personagens já se desenvolveram, mas não ao ponto de terminar. Falta ainda aprofundamento. Ocorre que, caso a direção desse aprofundamento aponte a mesma direção desenhada a partir do início, o espectador terá uma sensação de reiteração, de estagnação, ainda que a intensidade aumente. Do ponto de vista do roteirista, este é um momento no qual ele é acometido de uma espécie de preguiça, “está tudo em minha cabeça, vocês vão realmente me obrigar a escrever tudo?” (MAMET, 2001. p. 40). Mamet sugere que este é um momento em que o autor deve trazer um elemento extemporâneo que precisa ter sido “previsto” ou considerado de alguma forma dentro das possibilidades lógicas das personagens e da trama no primeiro ato.

Aqui trata-se de uma evidente contradição. Para o elemento ser extemporâneo, ele precisa surpreender em certa medida, mas Mamet diz que essa surpresa não pode ser desvinculada da história, pois o espectador pode entendê-la como um “alongamento” posticho da trama. Porém, caso o vínculo seja descoberto pelo espectador, o elemento também passará a ser percebido como um “truque” para encompridar a história. Por outro lado, este é um momento do filme em que o espectador tem sua atenção reduzida pelo esforço de acompanhar os acontecimentos e realizar seus vínculos necessários até então, de modo que qualquer nova informação é por um lado cansativa, e por outra uma necessidade para revigorar o encadeamento da história.

Evidentemente há uma quantidade grande de filmes que alongam as peripécias até o final ou se valem de truques para “recheiar” o segundo ato, tais como *flashbacks*, *codas*, momentos de reflexão das personagens, ou elementos absolutamente extemporâneos sem vínculo com a história que entram e desaparecem. Para Mamet, “O verdadeiro drama, e especialmente a tragédia, pedem que o herói recorra à sua vontade e crie à nossa frente o seu próprio caráter e força para ir adiante.” (MAMET, 2001. p. 45).

Ao estudar filmes que eram referências narrativas e visuais para *Meio Irmão*<sup>4</sup>, e filmes com os quais eu tinha uma identificação artística, notei que esse elemento extemporâneo ocorria e elevava a potência artística dos filmes como um todo. Percebi que essa ação extemporânea, e ao mesmo tempo vinculada com a narrativa, era um momento privilegiado em que os autores podiam introduzir um comentário na trama, sobretudo em filmes de narrativas menos rigorosamente clássicas, caso de *Meio Irmão*. Assim, este momento se tornou essencial e em torno dele se reorganizou a trama do filme, em

---

<sup>4</sup> *Um Doce Amanhã*, de Atom Egoyan; *Quatro meses, três semanas e dois dias*, de Cristian Mungiu, *Em Segredo*, de Jasmila Žbanić, *A Menina Santa*, de Lucrecia Martel e *Nunca fomos tão felizes*, de Murilo Salles, entre outros.

um movimento de construção e reconstrução. Percebi que somente ao atravessar o segundo ato é que o espectador transcende a mecanicidade da trama e ascende à ideia que está interiorizada nela.

O segundo ato de *Meio Irmão* se inicia quando a personagem principal é encontrada por seu meio irmão na casa dele. Esse encontro ocorre aos 40 minutos do início do filme, pouco antes da metade (o tempo total do filme é de 92 minutos). Nesse momento, uma série de novas questões que demandam ações das personagens são introduzidas na trama. Elas não estavam previstas no primeiro ato, mas são uma possível decorrência dele. O comentário sobre a trama acontece por meio da história paralela do pai que pontua todo o segundo ato e termina com um plano dramático deste diante da fachada pichada de sua casa. O trabalho no segundo ato não é fácil, mas é ele que, a meu ver, expressa mais intensamente a ideia subjacente do filme.

O momento em que o elemento extemporâneo é introduzido nas tramas é relativamente variado e depende do tipo de conflito, duração do filme, tipo de narrativa, quantidade de personagens, relação entre elas e elementos de linguagem tais como paralelismos, elipses, flashbacks, tipos de cenas (longas ou curtas) etc. Assim, é bastante difícil generalizar essa inclusão. Trata-se de algo único e dependente do andamento geral do filme.

Outra contradição que surge na escritura do roteiro é o desenvolvimento das personagens. Personagens são tipos que podem ou não agir dentro dos parâmetros que o autor informa a elas. Ao colocar uma personagem em determinada situação conforme o desenho de sua personalidade, a personagem irá se comportar de modo previsto, porém, para expressar a complexidade de indivíduos reais em suas relações sociais e afetivas, uma parte da previsão desse comportamento precisa escapar do desenho original. Para se parecer com a “vida real”, essa porção de diferenciação deve conter algo surpreendente, logo, não pode estar de forma alguma prevista no desenho original, mas tem que caber dentro dele. Assim, quando começamos a escrever, em alguma medida as personagens nos escapam e essa “fuga” se traduz em cenas e gestos que não estavam previstos no início, mas esses gestos para fora alteram os caminhos da trama e é preciso reformular a história reposicionando as personagens. Esse movimento se repete várias vezes durante a escritura.

Robert McKee, em seu conhecido manual de roteiro, observa esse movimento quando argumenta ser indissociável, a criação das personagens e a criação da estrutura: “Estrutura e personagem estão entrelaçados. A estrutura de eventos de uma história é criada a partir de escolhas que uma personagem faz sob pressão... e as ações que eles escolhem tomar... Se você muda uma, muda outra.” (MCKEE, 2006, p. 110). McKee entende a personagem como um tipo sob pressão que viria do desejo individual frente a impossibilidade de obtê-lo. A tentativa de resolver a impossibilidade movimentava a trama, que poderá ser direcionada por múltiplos caminhos pelo autor.

Mckee considera muito pouco os desígnios transcendentais ou sociais nas vontades e desejos das personagens. Ele equaciona sua proposta dentro da chave do drama clássico. Mas há um entrelaçamento entre o mundo social, político e cultural, e as subjetividades das personagens, que pode – e a meu ver, deve – participar da estrutura e das condições de suas existências.

No roteiro *Meio Irmão* as personagens se transformaram ao longo do tempo de escritura. Elas passaram de uma condição “plana” nos primeiros anos de trabalho, caracterizadas por uma dualidade interna e externa, para uma condição “esférica” onde as ambivalências se estabeleceram internamente e as dualidade externas passaram a operar no mesmo campo social.<sup>5</sup> Esse movimento aconteceu, justamente, a medida em que suas condições sociais emergiram e com elas a impossibilidade de lidarem plenamente com suas vidas, individualmente. Isso criou um sentimento sutil de suspensão. Elas estavam envolvidas em processos sociais que reconheciam, mas ao mesmo tempo não compreendiam completamente, frente ao quais eram obrigadas a reagir. A reação, portanto, era parcialmente inconsciente, levando a ações perigosas, desajustadas e problemáticas. O tecido social passou a ser parte da narrativa não somente como pano de fundo, mas como parte das ações das personagens. As condições sociais não são apenas “problemas” que as personagens têm que enfrentar nas suas trajetórias, mas o próprio motor da trama.

É preciso mencionar, ainda, que a dimensão global de uma personagem cinematográfica só é dada pelas atrizes e atores que os atuam. Quando o roteirista escreve a personagem no papel ela é invariavelmente um esquema, ainda que seja plena de contradições bem estruturadas. Ao ganhar voz, gesto e corpo, a personagem se espalha no mundo. Ela é, portanto, indissociável de quem lhe dá vida.

A personagem de ficção cinematográfica, por mais fortes que sejam suas raízes na realidade ou em ficções pré-existentes, só começa a viver quando encarnada em uma pessoa, num ator. Chegados a esse ponto, está prestes a revelar-se a profunda ambiguidade da personagem cinematográfica. (GOMES, 1987, p. 114-115).

Assim, o desafio maior talvez seja apresentar e sustentar uma ideia sem aprisionar as personagens dentro dela, sem fazer com que elas sejam exclusivamente suas porta-vozes, mas criando espaço para modulações e desvios, pequenas fissuras por onde penetra a dúvida e o fascínio.

---

<sup>5</sup> Antônio Cândido, seguindo as elaborações de Edward Morgan Forster, define as personagens planas como “construídas em torno de uma única ideia ou qualidade” e as esféricas como “essencialmente pelo fato de terem três, e não duas, dimensões; de serem, portanto, organizadas com maior complexidade e, em consequência, serem capazes de nos surpreender de maneira convincente.” (CANDIDO, 1987, p. 62-63)

#### 4. MEIO IRMÃO E AS POLÍTICAS PÚBLICAS

Um roteiro é, em sua própria forma, uma ficção transitória em que as palavras, salvo as do diálogo, são contingentes (estão ali em função das imagens), em que as bifurcações se apresentam sempre possíveis, em que os desfechos sempre são mais ou menos frágeis, intercambiáveis, até que a realização que, no papel (se for o roteiro de um livro ou de uma história em quadrinhos) ou no celuloide (se for um filme), deterá a proliferação ameaçadora dos encadeamentos, das séries de acontecimentos. (CARRIÈRE, 1996, p. 84).

Ainda que exista uma margem para a criação artística no interior do roteiro, e ainda que haja múltiplas formas para se roteirizar uma história - Godard, por exemplo, fez roteiros em vídeo<sup>6</sup> -, ele se configura como um guia para a filmagem. Não faz sentido, portanto, fazer roteiros quando não há real possibilidade de que eles venham a ser filmados. Roteiros só são feitos desde que, no horizonte, exista a possibilidade real de filmá-los. Dessa perspectiva, o incentivo financeiro para a escritura do roteiro não é apenas uma remuneração pelo trabalho, mas o primeiro aporte da produção, ou seja, a primeira afirmação no sentido da criação real do audiovisual.

Ingressei no curso de cinema da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em 1991, um ano após a extinção da Embrafilme<sup>7</sup> e a implantação de um plano econômico conhecido popularmente por Plano Collor, que tentaria conter a inflação e estabilizar a economia, mas que efetivamente desacelerou a economia brasileira e atingiu frontalmente o setor cinematográfico.

E então, finalmente, em 1990, na coroação do pleno retorno à sociedade civil, o presidente eleito, Fernando Collor de Mello, em sua ânsia privatista, extingue sumariamente a Embrafilme e os órgãos afins do cinema. A operação de desmonte das atividades cinematográficas atingiu a capacidade de produção e competição do cinema brasileiro no seu próprio mercado (...) A produção nacional, que atingira nos picos dos anos 1970 mais de 100 filmes por ano, com uma ocupação de mercado na faixa de um terço, vai voltar a níveis insignificantes, e nesse vácuo permitir a reconquista desse terreno pelo cinema americano (AMÂNCIO, 2007, p. 181 Apud SANTOS, 2017, p. 50-51).

Em 1992 o Brasil lançou apenas três filmes de longa-metragem e em 1993, quatro<sup>8</sup>. A perspectiva de quem ingressava no cinema no começo da década de 1990, que já não era das mais promissoras até o momento, tornou-se sombria.

<sup>6</sup> Para uma abordagem sobre roteiros audiovisuais de Godard, ver o artigo *Lições de Roteiro* (LEANDRO, 2003).

<sup>7</sup> A Embrafilme foi extinta pela Lei Nº 8.029, de 12 de abril de 1990 (disponível em: <https://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/1990/lei-8029-12-abril-1990-363688-publicacaooriginal-1-pl.html>)

<sup>8</sup> “Os Anos de Chumbo foram caracterizados pelos reflexos dessa decisão, a produção cinematográfica se viu órfã de todo aparato que a baseava. O declínio é drástico, passando de 107 longas-metragens lançados em 1988 para apenas 3 em 1992. (Earp e Sroulevich, 2008)” (MICHEL; AVELLAR, 2012, p. 40)

A elaboração de roteiros de filmes longos não era estimulada aos estudantes com os quais tive contato (da minha e de turmas logo antes e depois), e praticamente não era ensinada em sala de aula. Isso decorria do fato de que o trabalho de conclusão de curso na ECA, e na maioria das outras (poucas) escolas de cinema do Brasil, era composto de um curta metragem que contava com poucos recursos, mas também, a meu ver, de uma falta de perspectiva para que o estudante realizasse um filme longo ao sair da faculdade. A realização e finalização de filmes no sistema analógico compreendia uma série de operações e materiais custosos: compra de filmes e fitas magnéticas, uso de laboratórios de revelação e cópia de negativos, estúdios de mixagem e empresas de gravação ótica de som. Essas operações e custos relacionados estava totalmente fora do alcance financeiro de um estudante comum. Realizar um filme de longa-metragem passava longe até mesmo da ilusão da maioria dos estudantes, dado o fosso entre a realidade e os meios de produção para a realização, na época. Nosso contato com roteiros de longa-metragem era, pois, reduzido.

O filme de curta metragem era uma possibilidade ainda remota, mas não inteiramente irreal, considerando que havia linhas de fomento que o contemplavam, tais como o Prêmio Estímulo<sup>9</sup>. Dessa forma, é fácil entender que o curta metragem ganhava uma dimensão “dramática” para os iniciantes na carreira, pois se configurava como uma chance mínima de criar uma obra relevante que aglutinasse atenções em festivais nacionais e internacionais e, assim, eventualmente, colocasse o realizador suficientemente em destaque para que ele obtivesse um financiamento para um filme de longa-metragem (ou um bom emprego em alguma produtora de comerciais, ou na televisão). O curta metragem, além de fornecer um espaço de experimentação de linguagem, era também visto como um “passo” essencial para se chegar ao longa.

A produção de conteúdo com capacidade para absorver roteiristas nos anos de 1990 estava distribuída pelos canais abertos de TV<sup>10</sup>, sendo a Rede Globo a maior produtora de conteúdo de ficção nacional (mas que mantinha um sistema próprio de formação e contratação de roteiristas e diretores<sup>11</sup>), o cinema tradicional, voltado para exibição em salas de cinema, e a publicidade. Um

---

<sup>9</sup> Aporte financeiro concedido pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo para a realização de um curta metragem. Com algumas interrupções ao longo dos anos, este prêmio teve e tem uma certa constância, outorgando 10 prêmios anuais para realizadores de curtas metragens em São Paulo.

<sup>10</sup> A TV por assinatura só ganhou fôlego no final desta década e início dos anos 2000. Mesmo assim em 2011 apenas 17,5% de domicílios com TV por assinatura no Brasil. A TV por Assinatura foi criada e regulamentada por uma série de decretos entre 1985 e 1988. A informação sobre o número de domicílios com TV por assinatura está disponibilizada pela ANATEL em <https://www.anatel.gov.br/Portal/exibirPortalPaginaEspecialPesquisa.do?acao=&tipoConteudoHtml=1&codNoticia=25248>.

<sup>11</sup> Algumas exceções devem ser consideradas nesse percurso, tais como a contratação de Jorge Furtado, Fernando Bonassi, Marçal Aquino e Dennison Ramalho, por exemplo que são roteiristas que iniciaram a carreira fora da Globo. No entanto, não era prática comum da emissora absorver mão de obra consagrada no cinema. Mais recentemente essa tendência se alterou com a chegada de diretores aos produtos seriados da emissora, penso em Tata Amaral (Antônia) e recentemente Esmir Filho (Boca a Boca), entre outros.

mercado pequeno para absorver a quantidade de roteiristas e diretores ávidos por escrever, filmar e compartilhar sua produção com o público.

A demanda por roteiristas, diretores e outras áreas técnicas do audiovisual começa a aumentar substancialmente em 2006, quando é criado o Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), mas tem um verdadeiro impulso em 2012 quando entra em vigor a lei do acesso condicionado<sup>12</sup> que aumenta a participação de veiculação de conteúdo audiovisual brasileiro independente nos canais de TV aberta, TV por assinatura, canais de internet e plataformas de streaming. É somente nesse momento que roteiristas - novos, mas também aqueles que atuavam em campos correlatos, tais como literatura, teatro, jornalismo, publicidade, televisão, docência e pesquisa - são compelidos a produzir e buscar rapidamente formação e aperfeiçoamento na área, estimulados por esta série de mecanismos de incentivo de desenvolvimento de conteúdo, fomentados pelo FSA em associação a mecanismos de incentivo de governos estaduais e municipais.

Como vimos, a partir de 2001, o Estado passa a ter um protagonismo maior na elaboração de um modelo de políticas públicas que viesse a atender às demandas reais do cinema e do audiovisual brasileiro e impulsionasse o crescimento do setor depois da criação do novo órgão fiscalizador e regulador do setor, a Ancine.... No período de 2004 até 2015 são baixados pelo Estado dez decretos que estabelecem uma nova relação na obrigatoriedade de exibição dos filmes nacionais em salas e complexos cinematográficos. (SANTOS, 2017, p. 57).

Meio Irmão está bastante relacionado a este encadeamento de proposições. Ele foi desenvolvido a partir do incentivo de um edital municipal que permitiu com que eu pudesse, além de me dedicar integralmente a desenvolver o projeto, também me aprofundar nos estudos da dramaturgia (o que não havia sido possível até aquele momento dado a necessidade constante de sustento). Como parte do incentivo do edital, um consultor foi designado para orientar cada projeto. Tivemos, assim, a importante contribuição de Jean-Claude Bernardet que o acompanhou até a versão final.<sup>13</sup> Ao total, o roteiro levou cerca de seis anos de desenvolvimento técnico e artístico, incluído nessa produção o “empacotamento” do projeto para editais, o que significa a produção de uma série de materiais conexos, tais como sinopses, justificativas, objetivos, proposta estética etc.

<sup>12</sup> Em 2012 é criada a Lei do acesso condicionado por meio da qual “As empresas, a partir da Lei nº 12.485/11 são obrigadas a destinar parte da sua programação à veiculação de obras nacionais independentes, e destinar parte dos recursos obtidos pelos serviços de produção, programação, empacotamento, distribuição; a produção independente brasileira com o intuito de aumentar o estímulo à produção audiovisual por meio da Condecine Teles, como fator gerador de receita destinada ao Fundo Setorial do Audiovisual. (SANTOS, 2017, p. 59).

<sup>13</sup> Meio Irmão também passou pelo 3º *Laboratório de Roteiros do Festival Varilux* e contou com a orientação de Alain Lairac.

Entre 2010 e 2014 enviamos o projeto para captação a uma série de editais, sem sucesso<sup>14</sup>. No final de 2014 o projeto finalmente ganhou o edital FSA/BRDE PRODECINE 05/2013 para a produção. Este edital tinha por objetivo incentivar o cinema “autoral”, o que significava filmes de baixo orçamento, mas com alto grau de inovação do ponto de vista da linguagem e do conteúdo. Ainda em 2014 o projeto ganhou também o Fomento ao Cinema Paulista 2014 e integralizou a verba necessária para a produção, que foi feita entre os anos de 2015 e 2018 (pré-produção, filmagem, montagem e finalização). Em 2018 o filme ganhou dois prêmios na 43ª Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, sendo um deles o prêmio de distribuição outorgado pela Petrobrás que, no entanto, não cumpriu o compromisso e suspendeu a entrega da verba. Por essa razão não tivemos condições financeiras de lançar o filme nos cinemas em 2019, o que finalmente ocorreu no início de 2020 com o aporte do edital de distribuição da SPCine (Empresa de Cinema e Audiovisual de São Paulo) obtido em setembro de 2019<sup>15</sup>. O filme foi lançado nos cinemas em março de 2020, sendo exibido em seguida nos, Canal Brasil e Telecine, e comercializado em *video on demand*.

Nota-se que há cerca de duas décadas apenas, o estímulo à escritura de longas-metragens e até mesmo curtas metragens era bem pequeno dado a grande dificuldade que os realizadores tinham de concretizar um filme de longa-metragem. Também sob o signo dessa percepção, a realização independente de roteiros para um possível “mercado” audiovisual era escassa. A grande produção de ficção no Brasil se concentrava na televisão que, por sua vez, tinha um quadro relativamente fixo de roteiristas – profissionalizados e especializados em determinados produtos – e que investia em uma “escola” própria de criação, muitas vezes interna à emissora.

O roteiro de cinema demanda treino dado a complexidade que é preciso atingir no plano abstrato para criar sentidos no plano das imagens e sons. O incentivo é essencial para que tenhamos filmes de qualidade de qualquer gênero, seja de entretenimento, de arte, de questionamento, ou todos juntos.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se assiste na tela do cinema é (quase) sempre o resultado de um processo que oculta não apenas toda uma engenharia técnica de produção, quanto um sistema complexo de relações que abarcam desde políticas públicas – entre elas, políticas de igualdade de gênero, lembrando que sou

---

<sup>14</sup> 2010 - Inscrição no edital do SAV/MINC; 2011 - Inscrição no edital do SAV/MINC; 2012 Aprovação do projeto na lei do audiovisual na ANCINE e inscrição em editais da Prefeitura de SP, FSA PRODECINE 01, Petrobras Cultural; 2013 - Inscrição nos concursos e editais Fomento 2013, Eletrobras, BRLab, 2014 - Inscrição do projeto no edital do BNDES, Inscrição do projeto no FSA/BRDE PRODECINE 05/2013, Inscrição do projeto no edital de Co-patrocínio da Prefeitura de SP e Inscrição do projeto no edital de Fomento ao Cinema Paulista 2014.

<sup>15</sup> O filme foi distribuído pela O2Play com recursos da SPCine.

cineasta mulher - acesso aos meios de produção, formas de exibição de conteúdos audiovisuais, formas de circulação de filmes (pelas redes, atualmente) entre outros fatores sociais, políticos e econômicos que impactam a realização de filmes.

Entre a proposta “autoral” do cineasta e a realização concreta do filme, muitos elementos se interpõem: desde a colaboração ativa e criativa de todos os profissionais da equipe do filme, passando pela relação com os meios de produção - o financiamento, a produção, a distribuição etc. -, até o próprio processo histórico que atravessa as narrativas, seja pelas transformações sociais, econômicas e culturais durante o (geralmente) longo do tempo de realização, seja pelo diálogo que o filme trava com o público.

Nesse sentido, os relatos dos processos de realização podem ser entendidos como ferramentas importantes para se pensar o cinema não apenas em termos de autorias individuais e subjetividades, mas nas relações de produção que os engendram e, com isso, abrir a compreensão para novos aspectos da criação.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CÂNDIDO, Antônio. A personagem do Romance. *In A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. p. 51-80.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *Prática do roteiro cinematográfico*. São Paulo: JSN Editora, 1996.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. *In A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. p. 103-119.

LEANDRO, Anita. Educ. Soc., Campinas, vol. 24, n. 83, p. 681-701, agosto 2003. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/es/v24n83/a19v2483.pdf>. Acessado em 16/03/2021 às 22:05.

MAMET, David. *Três usos da Faca. Sobre a natureza e a finalidade do drama*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

MCKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. Curitiba: Arte e Letra Editora, 2006.

MICHEL, Rodrigo Cavalcante; AVELLAR, Ana Paula. A indústria cinematográfica brasileira: uma análise da dinâmica da produção e da concentração industrial. *Revista de Economia, Paraná*, v. 38, n. 1, p. 35-53, jan./abr. 2012. Disponível em: [file:///C:/Users/Lili/Downloads/28285-103732-1-PB%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Lili/Downloads/28285-103732-1-PB%20(1).pdf). Acesso em 17 março 2021.

PIRES, Thiago Vieira. Jessé Souza e as interpretações do golpe de 2016. *In: FOLLMAN, José Ivo (org.). Dialogando com Jessé Souza*. São Leopoldo: Casa Leiria, 2017. p. 179-194. Disponível em: <https://olma.org.br/wp-content/uploads/2018/10/dialogando.pdf>. Acesso em 17 março 2021.

SANTOS, Sérgio Ribeiro de Aguiar. Políticas públicas de cinema: o impacto do fundo setorial do audiovisual na cadeia produtiva do cinema brasileiro Santos. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade de Brasília, Brasília, 2017. Disponível em: [https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/23553/1/2017\\_S%C3%A9rgioRibeirodeAguiarSantos.pdf](https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/23553/1/2017_S%C3%A9rgioRibeirodeAguiarSantos.pdf). Acesso em 17 março 2021.

### Informações sobre o Artigo

**Resultado de projeto de pesquisa, dissertação, tese:** não se aplica.

**Fontes de financiamento:** não se aplica.

**Apresentação anterior:** não se aplica.

**Agradecimentos/Contribuições adicionais:** Roberto Eiti Hukai

### Eliane Coster

Professora doutora do Curso Superior de Imagem e Som do Departamento de Artes e Comunicações da Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR). Escreveu e dirigiu os filmes de curta metragem Instruções para dar corda no relógio (1994), Correspondência (1996), São Paulo além das horas (2009), Preciosa (2009), Retrovisor (2010), A boca do mundo - Exu no Candomblé (2010), Super Oldboy (2016), e o filme de longa metragem Meio Irmão (2020), vencedor dos prêmios de Público e prêmio de Juri da Abracine na 42a Mostra Internacional de Cinema de São Paulo.

**E-mail:** [coster@ufscar.br](mailto:coster@ufscar.br)

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0002-7206-1748>