



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
COLEGIADO DOS CURSOS DE CINEMA

PEDRO BOURNOUKIAN MOURA

**A ESCRITA NÃO CONVENCIONAL DE ROTEIROS: UMA ANÁLISE DO TEXTO
DE MOONLIGHT: SOB A LUZ DO LUAR**

Pelotas/RS

2024

PEDRO BOURNOUKIAN MOURA

**A ESCRITA NÃO CONVENCIONAL DE ROTEIROS: UMA ANÁLISE DO TEXTO
DE 'MOONLIGHT: SOB A LUZ DO LUAR'**

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Orientadora: Profa. Dra. Cíntia Langie

Pelotas

2024

PEDRO BOURNOUKIAN MOURA

**A ESCRITA NÃO CONVENCIONAL DE ROTEIROS: UMA ANÁLISE DO TEXTO
DE 'MOONLIGHT: SOB A LUZ DO LUAR'**

Artigo científico apresentado como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Cinema e Audiovisual no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.

Aprovada em (data da banca por extenso).

Banca Examinadora:

Prof. Dra. Cíntia Langie

Prof. Dr. Roberto Ribeiro Miranda Cotta

Prof. Eleonora Loner Coutinho

RESUMO

Este artigo busca realizar uma reflexão a respeito da escrita cinematográfica e seus modelos de padronização para roteiros audiovisuais. O objetivo é contornar um certo pragmatismo de como um texto fílmico pode ou não ser escrito, através de uma breve análise do roteiro de *Moonlight: Sob a Luz do Luar* (2017), escrito pelo cineasta e roteirista Barry Jenkins, formatado no padrão solicitado pela indústria, mas que apresenta trechos poéticos, carregados de lirismo. Entre alguns resultados obtidos, está a reflexão de que o roteiro cinematográfico pode representar o início da relação sensorial do filme com seu autor.

PALAVRAS-CHAVE:

Roteiro; Escrita visual; Pragmatismo de escrita; Moonlight; Lirismo.

ABSTRACT

This article seeks to reflect on cinematographic writing and its standardization models for audiovisual scripts. The objective is to avoid a certain pragmatism in how a filmic text can or cannot be written, through a brief analysis of the script for *Moonlight: Sob a Luz do Luar* (2017), written by filmmaker and screenwriter Barry Jenkins, formatted in the standard requested by industry, but which presents poetic excerpts, full of lyricism. Among some results obtained, there is the reflection that the cinematographic script can represent the beginning of the sensorial relationship between the film and its author.

KEYWORDS:

Screenplay; Visual writing; Writing pragmatism; *Moonlight*; Lyricism.

SUMÁRIO

1. Introdução	7
2. A função do roteirista e o formato Master Scenes	9
3. Análise de escrita em <i>Moonlight: Sob a Luz do Luar</i>	16
4. Considerações Finais.....	23

1. Introdução

O estudo a seguir tem como foco de pesquisa a escrita de roteiros cinematográficos nos moldes atuais de formatação padronizada, e como é possível encontrar liberdade artística de criação em meio ao engessamento causado por tal exigência deste modelo. Traçando uma linha de raciocínio que a princípio irá analisar o formato *Master Scenes*¹ como um todo, entre seus prós e contras e o contexto histórico em que surge, será possível entender as limitações narrativas presentes no formato e assim partir para uma leitura mais detalhada de uma escrita “não convencional” aos moldes tradicionais de como devem ser realizados roteiros filmicos.

Respeitando as diferentes maneiras em que podem ser escritos roteiros, o intuito da pesquisa não é limitar determinados modelos de produção ao taxá-los de menos ou mais artísticos, e sim expandir o horizonte de como podem ser realizadas obras cinematográficas para além do que é frequentemente apresentado através de estruturas de escrita já exauridas. Sendo assim, há a intenção de se compreender o roteiro como uma função independente dentro do processo de criação audiovisual, e que deve ser realizada com uma liberdade literária essencial para o desenvolvimento de uma obra de arte que possa expressar sentimentos, sem se preocupar demasiadamente com outras funções ou com pragmatismos de escrita.

No contexto atual do cinema brasileiro, é comum os idealizadores serem, simultaneamente, roteiristas e diretores. Muito disso se deve não só aos reflexos da autoria cinematográfica crescente a partir dos anos 60 no mundo todo, mas também pelo contexto da própria realidade brasileira e suas condições de produção: na maioria dos casos, os projetos são fomentados por editais através de órgãos de financiamento públicos, por consequência, é natural que aquele que propõe a ideia inicial seja também aquele que irá traduzir para as telas de cinema. Por conta disso, a análise aqui trazida ganha dupla importância no contexto nacional: não é apenas sobre liberdade artística, mas a dificuldade de poder conquistá-la em meio a demandas que vão além da obra por si só.

Na atualidade, os roteiros cinematográficos seguem o formato *Master Scenes*, no qual possuem uma formatação bem definida, um número de páginas especulado para ser adaptado em minutos, um alinhamento específico e universal, e um pensamento de como deve ser idealmente formulado. Apesar de que todos esses elementos serão analisados, o maior foco

¹ Master scenes é o modelo usual de formatação de roteiros instituído pela indústria hollywoodiana.

da pesquisa e que será debatido com mais profundidade a partir do roteiro de *Moonlight: Sob a Luz do Luar* (Barry Jenkins, 2017) é o último elemento citado, que diz respeito ao que pode ou não ser mencionado no processo de criação do texto audiovisual.

Por se tratar de uma arte visual e sonora, muitas vezes o roteiro é demandado a ser escrito considerando única e exclusivamente esses dois fatores, sem poder ser tangenciada a emoções, sensações ou demais especificações que poderiam ser consideradas demasiadamente literárias. A análise do roteiro de Barry Jenkins, então, será trazido como contraponto a esse entendimento cinematográfico, justificando a presença de sentimentos não palpáveis na presença da escrita fílmica.

Em resumo, o principal objetivo da pesquisa a seguir não é ditar como um roteiro deve ser ou não escrito, muito menos apresentar uma ruptura completa com a estrutura de escrita atual, visto que isso seria prejudicial em meio às demandas solicitadas para realizar seus filmes na contemporaneidade. A meta é, traçando um paralelo com realizadores que compreendem o roteiro como uma forma única de criação fílmica e que merece atenção por si próprio, questionar a maneira tradicional em que roteiros há de serem escritos, assim propondo uma nova visão poética mesmo que dentro da estrutura moderna. Para isso, será trazido diversas vezes o termo “lirismo”, que como descrito no dicionário, pode ser utilizado para indicar uma tendência literária relacionada à aquilo que é subjetivo, carregado de sentimentos.²

Para tal desafio, este artigo será dividido em duas subpartes, nas quais diferentes autores serão abordados com o objetivo de embasamento teórico da hipótese levantada. Durante a segunda parte - intitulada *A função do roteiro e o formato Master Scenes* (p. 9) - autores cineastas como Jean-Luc Godard e Kleber Mendonça Filho e escritores roteiristas como Gabriel Garcia Marquez serão trazidos constatando diferentes visões sobre a etapa inicial de criação cinematográfica. Além disso, teóricos como Syd Field e Hugo Moss, serão fundamentais para a compreensão do modelo *Master Scenes* em meio a indústria cinematográfica, sendo abordados para melhor entendimento da padronização do roteiro atual.

Durante a terceira parte - intitulada *Análise de escrita em Moonlight: Sob a Luz do Luar* (p. 16) - serão apresentados trechos do roteiro de *Moonlight: Sob a Luz do Luar*, para melhor entendimento e defesa de uma escrita mais lírica, em simultâneo da análise de outros

2

<https://www.dicio.com.br/lirismo/#:~:text=Significado%20de%20Lirismo&text=%5BLiteratura%5D%20Tend%C3%Aancia%20da%20literatura%20em,apaixonada%3A%20filme%20cheio%20de%20lirismo.>

pensadores que compreendem a importância da “escrita das sensações” como Éri Sarmet e Pablo Gonçalo, e de roteiristas cineastas com o mesmo viés de pensamento, como Céline Sciamma.

2. A função do roteiro e o formato *Master Scenes*

O roteiro cinematográfico é o ponto de partida inicial onde uma narrativa fílmica começa a ser desenvolvida. Diferente de uma obra puramente literária, em que sua existência em si já contempla o produto final, o roteiro cinematográfico é formulado para servir de base a um produto que ainda será desenvolvido. O caráter efêmero dessa forma de escrita auxiliou um raciocínio, ao longo das décadas, que o desenvolvimento de roteiros deveria ser pensado exclusivamente no imagético do que pode ser visualizado no filme, que por fim será a única coisa que irá existir. Nas palavras de Syd Field, roteirista e professor americano, o roteiro é “uma história contada em imagens” (FIELD, 1995, p.9). Esse raciocínio, porém, parece ignorar um lado fundamental do que deve fazer parte de toda criação artística: a expressão sentimental do roteirista como indivíduo.

Nos melhores dias, acredito que o roteiro é uma peça de literatura, certamente peculiar. Roteiros talvez tenham uma textura telegráfica, mas ainda assim podem ser capazes de apresentar um fluxo claro de ideias e sugestões maliciosas como qualquer bom texto. Ideias de cinema embutidas em observações sobre gente e mundo (MENDONÇA FILHO, 2020, p.8).

A impermanência do roteiro no produto final é algo inevitável, e que é compreendida pelos profissionais da área. O fluxo de acontecimentos, as imagens e até mesmo diálogos inteiros estão sujeitos a passarem por um processo de transformação a ponto de se tornarem irreconhecíveis em relação ao produto original. Tal fluidez é característica de qualquer processo artístico, e sendo o roteiro uma ponte para o produto final, é natural que sofra constantes mudanças. Por conta disso, compreender o roteiro como apenas um guia de imagens soa equivocado, visto que essas podem ser eliminadas a qualquer momento. O que o roteiro traz e que costuma se manter ao longo da obra é uma visão de mundo, uma leitura ampla e sentimental do que pode ser contado através daquela história.

O trabalho do roteirista não exige apenas certo nível de perspicácia. Exige também uma grande humildade. A gente como roteirista, sabe que está numa posição subalterna em relação ao diretor. O roteirista é o amanuense do diretor, ou pelo menos, alguém que está ajudando o diretor a pensar. A história é do roteirista, sim; mas ele sabe que no fim, quando passar para a tela, ela será do diretor. Nunca vi na tela um único fotograma que possa dizer que seja meu (GARCIA MARQUEZ, 1997, p.15).

Na afirmação acima, escrita por Gabriel Garcia Marquez, pode ser percebido que há para o roteirista, quando figura isolada do diretor, uma sensação de não pertencimento em relação ao visual final do filme. Em outro momento, também cita “As vezes me esmerava indicando ao diretor, através de desenhos, a forma que eu via o enquadramento, ou a cena... Ia ver o filme, e na verdade, os enquadramentos eram completamente diferentes”(GARCIA MARQUEZ, 1997, p.16). Sendo assim, o papel do roteirista não é essencialmente visual, mesmo que uma certa contemplação desse aspecto faça parte de seu trabalho. Syd Field também conversa com essa afirmação, pois segundo ele, “o trabalho do escritor é dizer ao diretor o que filmar, não como filmar. Se você especifica como cada cena deve ser filmada, o diretor joga tudo fora” (FIELD, 1995, p.159).

Todavia, se considerarmos o roteiro como ‘uma história contada em imagens’, e que ao mesmo tempo não pode possuir nenhuma indicação visual direta, há uma brecha teórica sobre o que pode ser ou não dito visando uma futura adaptação para as telas. O consenso é de que a função do roteiro é de contar histórias que futuramente serão traduzidas para as telas por outros profissionais, e esse estudo concorda que não há motivos para o roteirista querer se sobressair em relação a determinações visuais, como movimentos de câmera e afins. O dissenso se encontra no que pode ou não ser escrito, além de uma descrição direta e visual, além de só aquilo que a câmera pode ver.

Ao longo das décadas, a escrita de roteiros foi muito influenciada pela demanda de produtos solicitada pela indústria cinematográfica. Durante a primeira metade do século XX, os roteiristas muitas vezes eram vistos como figuras dissociadas do diretor, principalmente por conta do modelo de cinema norte-americano, mais focado em uma grande quantidade de produções já calculando os gastos que ali seriam envolvidos. Os roteiros eram reflexo disso, e os textos eram produzidos em massa por profissionais que avaliavam um lado técnico, focando em uma decupagem específica que englobava também fatores externos ao filme, naturais do set de filmagem e de aspectos de produção.

O roteiro do ‘cinema de autor’ contemporâneo difere muito do chamado ‘roteiro de ferro’ ou ‘blueprint’, tal como era chamado no cinema industrial hollywoodiano dos anos 1930-50, quando a sua confecção implicava seguir um protocolo muito rigoroso que exigia a predefinição de todos os aspectos da filmagem de cada cena em detalhes, e a antecipação de todas as informações para filmar, montar e finalizar uma produção” (XAVIER APUD MENDONÇA FILHO, 2020, p.28).

No final dos anos 1950, com a globalização do ‘cinema de autor’, conceito popularizado por cineastas da *Nouvelle Vague* e críticos da revista francesa *Cahiers du Cinéma*, houve uma maior popularização da compreensão dos cineastas como artistas, sejam esses roteiristas ou não. Segundo o crítico e historiador Ruy Gardner, a partir desse período ‘começamos a ver ao redor do mundo, nos anos 60, com Godard, Resnais, Pasolini, Glauber Rocha, Oshima, cinemas muito diferentes mas com uma mesma agressividade em relação aos valores do mundo e aos valores do cinema” (GARDNER³, 2006, p. 1). A visão do diretor como ‘autor’, alguém capaz de refletir sua própria opinião artística em seu produto audiovisual, contribuiu para uma mudança cinematográfica que simultaneamente já ocorria no mundo todo, na qual os realizadores passam a mais frequentemente tomar conta das posições de roteirista e diretores simultaneamente, por conta de uma valorização da visão artística se sobressaindo a um conceito de um diretor comandado pelas vontades da indústria.

Em meio a este contexto, parecia inevitável a necessidade de um novo modelo de escrita cinematográfica. O formato ‘*Continuity Script*’ cai em desuso e outro formato, que vinha se tornando cada vez mais presente no mercado desde os anos 1930, vira o padrão para os roteiros de cinema. Menos focado em orientações como movimentos de câmera ou enquadramentos definidos, o formato ‘*Master Scenes*’, utilizado até os dias de hoje, tem em sua essência uma escrita que prioriza descrições de cena, ações de personagens, diálogos e indicações gerais, visuais ou sonoras. A ascensão do modelo globalmente, simultaneamente de uma perspectiva de cinema de autor, não é coincidência: o formato de escrita possui maior liberdade para aproximar o roteirista do diretor conceitualmente, alinhando seus pensamentos com mais facilidade em torno de uma noção autoral, conectados pela imagem e pelo som.

Tratam-se de duas concepções binárias de roteiro que perduraram ao longo da história como opostas: uma, diretamente associada ao cinema clássico narrativo e à ideia de que o roteiro seria mera peça programática sem participação efetiva no resultado estético do filme – mais próximo de uma concepção de cinema industrial e comercial; e outra, o ideal a ser seguido pelo cinema de autor, mais próximo da Arte, na qual a improvisação assumiria um papel muito mais preponderante e a mise-en-scène prevalece sobre o roteiro padrão(SARMET,2020, p.6,).

³ Disponível em: https://docs.google.com/document/d/1_OUymoNKDi10OYmqxxiRqEvxn8TuU9aj/.

A escrita no formato *Master Scenes*, segundo a professora e pesquisadora de cinema Jô Levy⁴, pode ser identificado como privilegiando seis elementos essenciais: cabeçalho, ação, personagem, rubrica, diálogo e transição⁵. Carregando consigo uma simplicidade narrativa, o modelo é disposto de maneira didática, semelhante a um roteiro de teatro em termos de diálogo, mas com indicações cinematográficas que serão úteis para aqueles que forem transpor a história para as telas. Com diversas determinações de espaçamento e padronizações, a intenção é poder quantificar o máximo possível a questão de “um minuto por página”, além de separar as indicações de espaço, diálogos e demais características através de espaçamentos.

72 INT. BOCA-DE-FUMO DOS APÊS - DIA 72

Retomamos a cena que deu origem ao flash-back.

Zé Pequeno ameaça Neguinho.

ZÉ PEQUENO
Dadinho o caralho! Meu nome agora é Zé Pequeno, tá entendendo?

TUBA
O nome dele é Zé Pequeno, tá entendendo?

Pequeno saca a arma e aponta contra a cabeça de Neguinho.

Bené intervém.

BENÉ
Não tem que passar o cara, Pequeno. Ele já viu que tu é que manda aqui agora.

NEGUINHO
É isso, cumpádi! Quem manda na boca é tu mermo! Eu vou sair saindo.

Zé Pequeno dá um tiro no pé de Neguinho.

Trecho do Roteiro de *Cidade de Deus* (Bráulio Mantovani, 2002)

Na imagem acima pode ser visto um trecho do roteiro do filme *Cidade de Deus*, escrito por Bráulio Mantovani. É um clássico exemplo de escrita em *Master Scenes*, que inclui grande maioria dos elementos considerados essenciais ao formato. Para além dos espaçamentos, no canto superior temos o número da cena informado no cabeçalho, junto de informações espaciais do local e o período do dia em que a cena se passa. Abaixo vemos uma

⁴ Disponível em: <https://abrir.link/rowBX>

⁵ Disponível em:

[https://www.ueg.br/laranjeiras/trama/noticia/57479__quot_como_escrever_quot_no_formato_master_scenes#:~:text=J%C3%B4%20Levy%20esclarece%20que%20o,tempo%20\(dia%20ou%20noite\).](https://www.ueg.br/laranjeiras/trama/noticia/57479__quot_como_escrever_quot_no_formato_master_scenes#:~:text=J%C3%B4%20Levy%20esclarece%20que%20o,tempo%20(dia%20ou%20noite).)

descrição de ações diretas, possíveis de visualizar. Os nomes dos personagens são apresentados em letras maiúsculas, seguidos de diálogos acoplados abaixo, em caixa normal.

pag. 4.
2

2 CONT.: (2)

Zé Pequeno avança em direção a Busca-Pé.

Busca-Pé está apavorado. Barbantinho, paralisado.

Zé Pequeno pára de repente. Todos os bandidos apontam suas armas para alguém que está atrás de Busca-Pé.

Busca-Pé olha para trás e vê uma PATRULHA de 6 policiais.

À frente da patrulha está o detetive Cabeção -- nordestino e mal-encarado.

Busca-Pé ainda na pose de goleiro desajeitado. A imagem congela.

BUSCA-PÉ (V.O.)
Na Cidade de Deus, não dá pra saber o que é
pior: encarar os bandidos ou a polícia. É
um banque-banque sem mocinho. E sempre foi
assim... Desde que eu...

FUSÃO PARA:

3 EXT. CAMPINHO - DIA 3

Um grupo de garotinhos jogando futebol. Entre eles estão os meninos Busca-Pé e Barbantinho. A idade dos garotos varia de 8 a 10 anos.

CARACTERES em superposição: ANOS 60

O MENINO BUSCA-PÉ está jogando como goleiro. Seus gestos são idênticos aos do jovem Busca-Pé tentando agarrar o galo na cena anterior.

A bola vem na direção dele. E passa por entre as pernas do menino, que se revela um franqueiro.

Trecho do Roteiro de *Cidade de Deus* (Bráulio Mantovani, 2002)

Neste outro trecho, também do mesmo filme, pode ser visualizado um momento de transição, no qual através de uma fusão indicada vemos uma mudança de cenário que transporta o leitor a um flashback de outra época. Um pouco mais abaixo, se vê uma descrição de letreiro, indicando caracteres em superposição, uma liberdade comum de se tomar dentro deste formato que possibilita algumas indicações livremente. Não há em definitivo, na escrita em Master Scenes, nenhuma proibição do que pode ou não ser indicado, mas há normas ensinadas em manuais de roteiro e oficinas que indicam o que não deve ser colocado se o roteiro pretende ser levado mais a frente.

Há qualidades inegáveis na estruturação desse formato. Quando um jovem aspira a roteirista, ele costuma chegar com uma carga literária maior do que a de leitura de obras

voltadas ao cinema por si só. O fato de ser um modelo didático e de fácil reprodução nos tempos de hoje, facilita o acesso da escrita cinematográfica aos mais jovens, e sua estruturação permite certa liberdade através de uma escrita livre. O motivo pelo qual ela não ocorre é por como ela é repassada entre profissionais da área, através de uma normativa de escrita que restringe a liberdade artística e poética através das palavras. Vejamos o exemplo a seguir:

“Um carro desce uma estrada em direção ao Rio de Janeiro. Dentro, um grupo de músicos, cujo cantor é um homem com cabelos curtos (...)’
 (...) Dificilmente o espectador, só vendo um carro andando numa estrada, vai conseguir capturar a descrição e o comentário da segunda frase, ou as informações a seguir. Escrever em Master Scenes força o autor a mostrar estas informações, se é que são fundamentais para a história - e se não forem, descartá-las.’ (MOSS, Hugo, 1998, p.2).

Neste guia de como escrever em formato Master Scenes, o autor julga como necessário apenas aquilo que pode ser visível, optando por descartar aquilo que não for “fundamental para a história”. Todavia, se entendemos o roteiro como forma de arte, tal estruturação parece ser contrária à natureza maleável, que envolve sentimentos extrafísicos, e que em textos às vezes só podem ser repassados através do poético. O que pode ser considerado fundamental ou não em uma cena? Em outro momento da obra, o autor Hugo Moss atenta para que se evite excessos de olhares, especialmente quando só existem duas pessoas em cena, e que é quase certo que estão se olhando de vez em quando (MOSS, 1998, p.15), ou para que fujamos de descrições vagas como “Geraldo faz um movimento imperceptível com a cabeça” (MOSS, p.3) pois não é um gesto facilmente visível. Essas colocações botam em risco a liberdade poética da escrita da história, ao taxá-la de literatura, e então, imprópria para o cinema. Há uma falta de percepção do roteiro como forma de arte por si próprio, de maneira oposta a como muitos cineastas sempre trataram esse processo criativo de maneira única.

Aquele filme (Acosado) revolucionou o cinema. Nos deu uma ideia de como as cenas eram filmadas. Por exemplo, a famosa cena de Jean Seberg no seu quarto, foi feita de maneira muito livre, como todo o resto do filme. Eu tomei um café com Jean enquanto Godard escrevia o diálogo. Quando ele estava pronto, nós subíamos as escadas, ele lia a cena para nós, discutíamos o que sentíamos confortáveis ou não, refazemos nossas próprias falas e então começamos a gravar. (...) Quando eu aceitava o papel ele me dava três pequenas páginas onde ele escrevia ações básicas, como 'O personagem deixa Marseilles' ou 'Ele rouba um carro' e 'No fim ele morre ou vai embora, isso ainda não foi decidido'. Esse era o tipo de roteiro que Godard fazia (BELMONDO⁶, 1962).

⁶ Acesso em <https://www.youtube.com/watch?v=uoqeZtEBbbg>

Esse formato de realização citado acima, que torna o roteiro parte de um improviso cênico, quase inexistente como base, é parte de um processo artístico pessoal de Jean Luc-Godard- e de outros tantos - que não acabou por ser incorporado na indústria em termos gerais. O formato *Master Scenes*, que outrora surge como uma disruptura estrutural do cinema visto como uma fábrica, se torna via de regra ao longo de muitas décadas, e acaba se tornando um modelo antiquado ao ser usado para representar um pensamento da escrita de maneira pragmática. Todavia, o modelo de formatação atual, com suas qualidades e defeitos, é incontornável a jovens realizadores audiovisuais mundo afora. Considerando a sua popularidade e adesão na indústria, é mais prático e viável buscar soluções dentro do próprio modelo do que propor novas maneiras individuais de se ver a escrita cinematográfica. O que pode ser feito é uma adaptação na escrita que traga mais liberdade ao roteirista.

Muitas vezes, como demonstrado anteriormente, se é mencionado em manuais e oficinas de roteiro que um projeto escrito deve relatar apenas aquilo que pode ser visualizado em imagem ou som. Sendo assim, frases como “Personagem está apaixonado” não poderiam constar objetivamente no texto. A princípio, essa prática de ensino mais direcionada ao âmbito profissional, em busca de uma padronização que seja condizente com o que é solicitado em editais e demais órgãos de financiamento, acaba por ter uma utilidade de muita importância para gerar um desapego do estilo literário ao qual se espera que as pessoas estejam acostumadas a consumir. Todavia, a longo prazo, é um modelo de escrita que compreende apenas o filme como detentor de sentimentos, como se o roteiro precisasse ser para sempre uma forma crua, opaca.

Outro problema é o de que, partindo do pressuposto de que, sendo o diretor a mesma pessoa que o roteirista, seria capaz de compreender os sentimentos que ele mesmo irá trazer para as telas, muitas vezes se é interpretado de que não haveria a necessidade em expor sensações através do texto, por conta de sua efemeridade. Quando um compositor musical começa a escrever uma melodia, já imprime ali os sons, a sensação, aquilo que irá se concretizar quando os instrumentos forem tocados. Quando um roteirista começa o processo de escrita, quanto mais atrelado ele estiver a outras funções ou a determinados pragmatismos de produção, menos se terá no produto final. Até mesmo Godard, com seu estilo disruptivo aos padrões atuais⁷, tomava os seus trinta minutos e pensava o roteiro separadamente do momento em que iria dirigir. Enquanto roteirista, o profissional deve ser roteirista, mesmo

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BdeHqesLx4s>

que posteriormente - talvez até minutos depois - acabe por assumir o papel de diretor, desmontando seu trabalho anterior.

Argumentando em prol de uma escrita menos endurecida e mais sensorial, os próximos parágrafos irão trazer como objetos de pesquisa um roteiro cinematográfico que, mesmo encaixados em um sistema estrutural já exaurido, consegue encontrar sua individualidade ao propor um modelo de escrita único à sua maneira. Serão, então, apresentados trechos do roteiro de *Moonlight: Sob a Luz do Luar*, no qual o roteirista e diretor do filme, Barry Jenkins, consegue imprimir no material base escrito ideias sentimentais que ajudam a traduzir as sensações que posteriormente devem ser trazidas nas telas. Através desses exemplos que nadam contra a hegemonia do pensamento pragmático de escrita, será possível visualizar um cinema autoral que respeita a posição de roteirista como artista por si só, mas que compreende o seu papel em auxiliar um produto em constante mudança.

3. Análise de escrita em *Moonlight: Sob a Luz do Luar*

First, over BLACK, we hear...

The SOUND of the ocean, then...

FADE IN:

1 EXT. 58TH TERRACE/13TH AVE - DAY 1
 A bright Miami day. Or what we can see of it: our gaze fixed, looking into the front windshield of a wide, vintage car (think 60s, American).

Trecho do Roteiro de *Moonlight: Sob a Luz do Luar* (Barry Jenkins, 2017, p.1).

Um dia radiante em Miami. Ou o que podemos ver dele. Nosso olhar é fixo, sempre em frente, através de um pára-brisa em um carro *vintage* (um modelo dos anos 60, americano). (Tradução nossa)

A frase citada acima é a primeira que se encontra no roteiro de *Moonlight*. Nela, já podemos perceber a abordagem literária que o autor sugere ao optar por não descrever o início da frase de maneira objetiva. O final da sentença reafirma a intenção que pode ser sentida no começo, a do imaginar, instigando o leitor. A maneira que Jenkins entende o roteiro, então, vai além de palavras amórficas, diretas, que ganharão vida apenas a partir da visão do diretor da obra. Aqui, o roteiro em si é entendido como o primeiro passo da imaginação cinematográfica, e por isso tem o dever de instigá-la constantemente.

O cineasta americano foi selecionado para ter sua escrita analisada neste estudo por conta de uma sequência de fatores: além de ser um realizador proveniente da maior indústria cinematográfica do mundo e de possuir um traço narrativo que indica um cinema autoral independente, o filme *Moonlight: Sob a Luz do Luar* provém de uma obra teatral, *In Moonlight Black Boys Look Blue* (Tarell Alvin McCrayne, 2003). Somando tais características com o fato de que Barry Jenkins é, simultaneamente, um roteirista que escreve seu trabalho com individualidade poética e um diretor que busca através de elementos filmicos traduzir o que havia sido colocado anteriormente, não é equívoco dizer que sua obra possui valor direto para análise relacionada a este artigo.

Ao longo de todo o roteiro, não há apego ao material teatral que serviu de base para a escrita fílmica. Os pensamentos e sensações são descritos de maneira mais próxima do literário poético do que de como se costuma ser cobrado à escrita dentro do formato *Master Scenes*. Em outros momentos, tais elementos ficam ainda mais claros ao interiorizar os sentimentos de seus personagens de uma maneira impossível de discernir de maneira imediata como isso será trazido através de elementos visuais e sonoros.

Paula rises, Little slipping behind her.

PAULA
Thanks for seeing to him. He
usually can take care of hisself,
he good that way, but...

Paula looking past her son, past this man, thoughts drifting
off. From the looks of her, just a hardworking single mother
in over her head.

Juan's gaze lingering over her, clearly seeing the same and
yet... just a bit more.

Trecho do Roteiro de *Moonlight: Sob a Luz do Luar* (Barry Jenkins, 2017, p.10).

Paula, com seus pensamentos vagando, olha para além de seu filho, para além desse homem. Ela o vê através de si própria, apenas uma mãe solteira e trabalhadora que se envolveu demais. O olhar de Juan permanece nela, e ele vê claramente o mesmo que ela, e ainda assim... um pouco mais. (Tradução nossa)

Nesse outro trecho, percebemos o valor emocional que é colocado na escrita, se aproximando dos pensamentos de seus personagens mesmo que não tenha como exemplificá-los de maneira cinematográfica. Note que esse modelo de escrita não diminui o impacto do diretor sobre a obra, pelo contrário, o dá maior autonomia. O responsável pela adaptação pelas telas terá a liberdade de como traduzir tais sentimentos para a audiência

através de sua escolha de elementos filmicos. Ao roteiro, basta transmitir a história através das sensações que devem ser sentidas naquele instante.

Se no capítulo anterior havíamos trazido um comentário repreendendo a descrição de olhares, por parecerem algo óbvio no momento em que dois personagens conversam entre si, aqui há um perfeito contraponto a aquela colocação. Jenkins não está preocupado em descrever como essas situações serão filmadas, não há indicações de movimento de câmera ou se os olhares serão vistos através de planos fechados. Essas indicações sentimentais, todavia, são de extrema importância a todos que lerem o roteiro, pois irão enxergar além de uma forma opaca, uma imagem sendo filmada para posteriormente ser compreendida como algo maior, o cineasta opta por trazer seu sentido metafísico já no roteiro.

É possível perceber nas imagens anexadas do roteiro que este continua mantendo uma estrutura típica do Master Scenes. A maioria de seus elementos citados como “essenciais” (cabeçalho, ação, personagem, rubrica, diálogo e transição) estão presentes no roteiro de Barry Jenkins, na formatação padrão habitual. De toda forma, há uma clara quebra de pragmatismo da escrita em como o autor conduz a sua narrativa, não se limitando à aquilo que a câmera será capaz de captar, mas indo além para o que o seu filme tenta buscar tocar no espectador. Sendo assim, as qualidades de estruturação, o seu formato didático e suas demais qualidades são mantidas, mas ao mesmo tempo há uma compreensão do cinema como arte emissora, capaz de causar sensações e sentimentos para além das imagens projetadas.

Para o pesquisador Pablo Gonçalo, os roteiros cinematográficos são ‘textos que não querem mais ser textos’. Todavia, ele alerta que:

O maior problema de apostar num roteiro implícito ao filme - que é uma prática, inclusive, seguida por boa parte dos autores dos manuais de roteiro - consiste em negligenciar a autonomia das decisões dramáticas que estão no texto e que podem ou não migrar ao filme (GONÇALO, 2017, p.130).

Os ensinamentos atuais parecem, dessa forma, anular uma das possibilidades que podem ser alcançadas com o roteiro por conta de sua efemeridade. Se o roteiro é a base de um filme, faz sentido nele ser antecipado o que se busca ao fim de uma cena, não só em sua descrição habitual mas pensando também em seus desdobramentos sentimentais.

15

EXT. GWEN CHERRY PARK - DAY - MOVING

15

At first, just dirt and rocks, patches of grass coming into view intermittently as we move over this landscape.

A beat, then...

...the sound of heavy footfalls, twelve to fifteen boys (aged nine to fourteen and of various shapes and sizes, all black), thundering past.

WE GO INTO THIS MASS OF ENERGY

...a wild series of images, our view whipping to and fro as

Trecho do Roteiro de *Moonlight: Sob a Luz do Luar* (Barry Jenkins, 2017 p.12).

A princípio, apenas terra e pedras, pedaços de grama entrando na vista intermitentemente à medida que nos movemos sobre essa paisagem. Uma batida, então... o som de passos pesados, doze a quinze meninos (com idades nove aos quatorze anos e de vários formatos e tamanhos, todos negros) frutos de um passado trovejante. (Tradução nossa)

Em determinados momentos do roteiro de *Moonlight: Sob a Luz do Luar*, somos jogados como primeira pessoa dentro de uma ambientação descrita sensorialmente. A colocação de palavras como “a medida que nos movemos sobre essa paisagem”, dá a sensação de mergulho na atmosfera, como se a intenção do escritor não fosse só descrever aquele cenário visualmente, mas de também arquitetar o espaço como algo real, de envolver quem está lendo aquelas palavras para uma realidade além do texto, mais próxima de um detalhamento de memórias.

A maneira como o sonoro é detalhado na situação colabora com essa imersão. Mais do que isso, essa indicação é substancial para também não nos perdemos apenas no imaginário, e para não vagarmos rumo a uma situação impossível de visualizar. Há então uma união entre uma abstração sensorial e uma conexão com o que pode ser visto, para além da descrição da natureza, há indicações sobre as batidas que entram e que demarcam uma transição lúdica para os garotos negros, resquícios de lembranças, frutos de um passado que atordoia o presente. A cena está descrita com elementos visuais e sonoros, e mesmo assim, com um pouco mais de substância, algo que vai além do que pode ser ensinado.

Para Éri Sarmet, pesquisador que vem se dedicando a escrita não pragmática dos roteiros, “quando falamos de traduzir a linguagem do filme, isso significa analisar o modo como as expressões literárias são dotadas da capacidade de expressar uma ideia visual e sonora, bem como construir um engajamento com o leitor espectador” (SARMET, 2020, p.6). O roteiro de Barry Jenkins é um grande exemplo nesse sentido, visto que na cena acima relatada podemos perceber não só toda a concepção imagética e sonora de sua abordagem, mas também um contato direto com o leitor que interage com o espaço.

atarefada. Todos esses elementos podem ser compreendidos sem saber o contexto do filme: eles estão ali, bem posicionados, captando não só o que pode ser visto, mas o que está escondido nos olhares.

“O roteiro, como estrutura que deseja tomar corpo como outra estrutura, deve ser capaz de indicar como o leitor pode visualizar as cenas, construindo, textualmente, uma atmosfera filmica que pode ser traduzida para uma linguagem audiovisual” (SARMET, p.19, 2020). No texto de Jenkins podemos observar como há uma condução detalhada visando o filme a seguir, é um entendimento do roteiro como efêmero mas ao mesmo tempo como uma sinalização para a construção do todo, envolvendo o que será entendido no produto final.

Nesta cena o roteiro busca os detalhes na medida em que convém à trama os seus aspectos mais minuciosos. É detalhado o tipo físico do homem à frente de Little e a impressão vaga que ele dá associado a um estereótipo trabalhador. O ambiente próximo da cozinha mas ao mesmo tempo apertado demais, onde a pequena mesa é disposta fora dela por uma questão de necessidade. Os pratos e talheres pegos por Paula, sendo alguns detalhados e outros tidos como “coisas curiosas que não podemos ver bem”. Essa escolha arbitrária do que será importante ou não na descrição de uma cena também conversa sobre o que virá a ser futuramente a função do diretor: direcionar o que pode ser ou não essencial para aquele momento narrativo, decidir o que será mostrado naquela determinada circunstância.

98.

As we observe this movement of water and dance of light,
shoulders appear, bare, gaunt: LITTLE from our opening
episode.

Calmly, methodically, Little moves across the sand,
approaching the water. A beat more of Little easing up to the
surf, then...

...he looks back: his dark skin moistened in the ocean spray,
moon catching him same as its catching the surface of the
Atlantic.

And those eyes: looking right at us, staring plaintively,
plainly, nothing requested, no expectation: just a clear,
undisturbed openness.

Hold this gaze, then...

...Little turning from us, his form and movement slowly,
steadily melding into the flow of light and waves as we heads
out into the ocean and we...

FADE TO BLACK.

Ao observarmos esse movimento da água e a dança da luz, ombros aparecem, nus, magros: Little, de nossa primeira parte do filme.

Calmamente, metodicamente, Little se move pela areia, aproximando-se da água. Mais um passo de Little se aproximando das ondas, então... ele olha para trás: vemos sua pele escura, umedecida pela espuma do oceano, a lua o contempla da mesma forma que contempla a superfície do Atlântico.

E aqueles olhos: olhando diretamente para nós, melancolicamente, claramente, sem expectativas: apenas uma clara e imperturbável abertura.

Segura esse olhar, e então...

Little se afasta de nós, sua forma e movimento lentamente, fundindo-se constantemente no fluxo de luz e ondas à medida que avançamos para o oceano, e então nós... (Tradução nossa)

Dividido em três partes – infância, adolescência e vida adulta – o filme *Moonlight: Sob a Luz do Luar* retorna ciclicamente ao seu início, na última cena da obra. Como o objeto desse capítulo se focou na primeira etapa do roteiro, no qual o jovem protagonista ainda é chamado de “Little”, o trecho acima foi separado para análise por conta da ligação com o primeiro ato, e do impacto emocional que o realizador busca ter ao finalizar o roteiro de uma vez por todas com um tom não convencional.

Na escrita da última página do roteiro do filme, se sobressai um clima de suspense que pressupõe um exercício de montagem e decupagem. A cena do jovem protagonista na praia não é revelada de maneira abrupta, mas sim de maneira sutil, etapa por etapa. Primeiro o ambiente é descrito, posteriormente seus ombros, e então sua apresentação, como uma grata surpresa. Não há uma indicação direta sobre como os planos devem se sobressair, mas há uma formulação de como a cena pode ser conduzida, metodicamente. Esse ritmo conduzido persegue pelos últimos parágrafos.

Na sequência da introdução do personagem, os movimentos de Little são detalhados com calma, alertando a importância de não apressar uma cena que tem o interesse em causar a reflexão do espectador. O retorno à infância reafirma uma narrativa de que os pequenos gestos vividos na primeira etapa da vida tem influências diretas em quem seremos no futuro, e a última cena, apoteótica, tem o potencial de gerar esse tipo de elucidação. Por isso, é descrito no roteiro a necessidade de continuar sempre calmamente, detalhando o espaço em conjunto das mínimas ações do garoto na praia.

Em entrevista, a diretora e roteirista francês, Céline Sciamma, afirmou que “fazer roteiros é sobre resistir aos prazeres fáceis, resistir à tentação de pertencer”, ao mesmo tempo em que é “construir uma arquitetura de múltiplos desejos (...) a idéia de imagens e de fazer

imagens”⁸. Ao longo dos últimos parágrafos de seu roteiro, Barry Jenkins parece flertar com a tentação de pertencer, mas a segurando por uma linha fina, a do suspense. Há uma encenação com a divagação, com os pensamentos intransigentes, com o que existe além do roteiro mas que também pertence à imagem.

Quando descrito o olhar de Little se virando aos espectadores, novamente se reafirma seu modelo de escrita como o de alguém que imerge o leitor em sua própria narrativa. Mesmo sem imagem alguma, é possível visualizar um olhar direto, melancólico. Por fim, o protagonista tem, líricamente descrito, uma união com o cenário, se perdendo em meio aquilo que o compõe como ser. Todavia, Jenkins não finaliza se entregando ao pertencer, e sim aos desejos. As reticências que marcam o fim da escrita revela um não fechamento, uma ânsia por continuar refletindo, o sutil suspense em aberto da narrativa de uma vida comum.

4. Considerações finais

O estudo acima foi realizado com o objetivo de elucidar os caminhos históricos do roteiro até a estruturação atual para então podermos repensá-la em moldes de uma escrita mais livre. Para isso, a necessidade do detalhamento do formato Master Scenes para um futuro destrinchamento do roteiro de *Moonlight: Sob a Luz do Luar*, que serve como exemplo de um roteiro aceito no mercado audiovisual e que se sobressai por suas qualidades de descrição que cruzam a linha daquilo que é ordenado em manuais e oficinas de roteiro.

Se, até o momento, pouco ou nada foi elaborado sobre como a sensação pode ser construída desde o roteiro, é também porque na tradição do pensamento teórico cinematográfico adotou-se uma perspectiva crítica dominante centralizada no paradigma da direção e da autoria (SARMET, 2020, p.5).

Pensando no comentário acima, o objetivo dessa reflexão gira em torno de um entendimento maior do roteiro, como uma escrita possível de evocar sentimentos e sensações que virão futuramente a serem objetivos finais da obra audiovisual.

É válido notificar que, ao longo desta experiência analítica, foi possível perceber com maior profundidade como cada peça de roteiro é única dentro de suas próprias características. Para alguns realizadores, haverá maior identificação com a escrita perpetuada pela indústria,

⁸ Disponível em:
<https://erisarmet.medium.com/sobre-deixar-os-desejos-ditarem-a-escrita-por-c%C3%A9line-sciamma-43b7e391fd3b>

mais direta nos quesitos visuais e sonoros. Para outros, o roteiro poderá condensar outros aspectos do que virá a ser o filme, com uma janela maior de possibilidades.

Acho que explicar como escrevo até agora sempre foi contraditório com o fato de que acredito que meus filmes deveriam ser protótipos e inventar sua própria linguagem (SCIAMMA, 2020).

Sendo assim, não há de existir uma perspectiva de que autores deveriam se comprometer a um determinado modelo de escrita. O próprio modelo analisado escrito por Barry Jenkins pode ser visto como algo único de suas características literárias. O que foi proposto é uma maior liberdade no processo de escrita, o entendimento do roteirista como um artista livre para poder compreender sua função com autonomia dentro de uma lógica cinematográfica, mesmo que dentro dos moldes de escrita do formato predominante na indústria.

Toda essa reflexão e análise sobre outros modos mais líricos da escrita audiovisual podem vir a favorecer cada vez mais o surgimento de obras cinematográficas com maior densidade narrativa e consistência poética, visto que quando se possui maior presença dos sentimentos que buscam ser evocados através do filme já em sua etapa inicial, aparenta ser dada maior prioridade a esses para que sejam desenvolvidos de maneira mais harmônica com a estrutura geral como um todo. Com isso, poderão ser pensados roteiros mais livres e autorais, pensando além de uma simples descrição visual e sonora, mas também refletindo sobre o lirismo como elemento de transição para as sensações alcançarem as telas.

REFERÊNCIAS

CAÚ, Maria Castanho. **O roteirista como escritor, o roteiro cinematográfico como literatura**. UNESP. São Paulo, 2015.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**. Editora Objetiva. Rio de Janeiro, 1995.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel. **Como Contar um Conto**. 3º Edição, Rio de Janeiro, 1997.

- GARDNIER, Ruy; MONASSA, Tatiana et al. **Cinema contemporâneo em debate – o drone cinema, as novas imagens e os novos comediantes**. Contracampo, n. 78, jan, 2006.
- GONÇALO, Pablo. **Quando Filmes São Palavras: Uma introdução aos estudos de roteiro**. Universidade Federal de Grandes Dourados, 2017
- JENKINS, Barry. **Moonlight Script** (2017)
Disponível em... <https://www.dailyscript.com/scripts/MOONLIGHT.pdf>
- JENKINS, Barry. **Moonlight: Sob a Luz do Luar** (2017)
- MANTOVANI, Bráulio. **Cidade de Deus** (2001).
Disponível em... <http://www.roteirodecinema.com.br/banco/cidadededeus12.pdf>
- McCRAVINE, Tarell Alvin. **In Moonlight Black Boys Look Blue** (2003)
- McKEE, Robert. **Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro**. Editora Arte & Letra. Curitiba, Paraná. 2017.
- MENDONÇA FILHO, Kleber. **Três Roteiros: O Som Ao Redor, Aquarius e Bacurau**. Editora: Companhia das Letras; 1º Edição. 2020.
- MOSS, Hugo. **Como Formatar o Seu Roteiro**. 1998. **Disponível em...** https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4473939/mod_resource/content/1/MOSS-Hugo-Como-formatar-seu-roteiro-copy.pdf
- SARMET, Eri. **O ROTEIRO INVISÍVEL: melodrama e sensação em “A vida invisível”, de Karim Aïnouz**. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande. 2020.
- TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. Editora Martins Fontes; 1º Edição. 1998.
- XAVIER, Ismail APUD MENDONÇA FILHO. **Três Roteiros: O Som Ao Redor, Aquarius e Bacurau**. Editora: Companhia das Letras; 1º Edição. 2020.