

# O Roteiro de Cinema

Huldyana Lopes de Paiva

Bruno Sérgio Franklin de Farias Gomes

## Resumo

Estuda o roteiro audiovisual em sua utilização no cinema. Aprofunda-se na técnica de roteirização, apontando definições, os tipos de roteiro e as diferenças estruturais de sua utilização na televisão e no cinema. Por fim, adentra no corpo do roteiro cinematográfico de ficção, analisando a narrativa e seus principais elementos, a estrutura dramática, suas etapas de construção, bem como a classificação geral em relação ao gênero. Utiliza-se essencialmente da pesquisa bibliográfica como fonte e método de realização do trabalho em questão, tendo como referencial teórico os autores Doc Comparato, Syd Field, Hermes Leal e Roberto Guimarães, para analisar a construção dos roteiros cinematográficos.

**Palavras-chave:** Narrativa. Ficção. Audiovisual.

## Abstract

It studies the audiovisual script and its use on cinema. Goes deep in the scripting technique, pointing definitions, the kinds of scripts and the structural differences of its use on television or cinema. Finally, it goes through the body of the fiction cinematic script, analyzing the narrative and its stronger elements, the dramatic structure, the construction steps, as well as the general classification related to the genre. Uses mainly the bibliographic research as a method for accomplishing this work, having as theoretical referencial the authors Doc Comparato, Syd Field, Hermes Leal and Roberto Guimarães, to analyze the construction of cinematic scripts.

**Keywords:** Narrative. Fiction. Audiovisual.

## Introdução

Escrever para cinema não é o mesmo que escrever para a TV. Obviamente o roteirista deve estar atento a isto e reconhecer as diferenças inegáveis existentes entre essas mídias, no que diz respeito, principalmente, às diferenças tecnológicas, diferenças no âmbito do emissor e do receptor, a programação do veículo e os gêneros (COMPARATO, 2000).

Tanto a TV quanto o cinema são indústrias que produzem e veiculam cultura de massa, estando ambos sujeitos a três elementos básicos: emissor, receptor e meio. Vale considerar o conceito de indústria cultural apontado por Giovandro Marcus Ferreira, ao afirmar que ela “encarna e difunde um ambiente em que a técnica arremata poder sobre a sociedade reproduzindo e assumindo o poder econômico daqueles que já dominam a sociedade” (LIMA, 1982 *apud* FERREIRA, 2010, p. 110).

Entendido este contexto, pode-se passar à rápida análise das diferenças básicas desses meios de comunicação. Na televisão, o emissor é o concessionário do canal – já que no Brasil a exploração do serviço de radiodifusão sonora e de sons e imagens é monopólio do Governo Federal, competindo ao Poder Executivo as outorgas, consoante o artigo 223 da Constituição Federal Brasileira –; o meio possui características técnicas diferentes, quando comparado ao cinema, e especialmente uma linguagem diferente, que nela se caracteriza pelo discurso entrecortado ou interrompido, executado de forma a preservar a continuidade antes e depois dos intervalos comerciais, além de ser polimórfica (em uma hora de programação pode exibir diversos tipos de linguagem, como novelas, telejornais, publicidade, filmes, entre outros).

No cinema, o emissor pode ser identificado por produtores independentes, grandes produtoras, e por também concessionários de TV, pois muitos expandem suas atuações em produtoras, gravadoras, veículos impressos, entre outros (realidade de monopólio no Brasil). Em relação à linguagem, o filme pode preservar o discurso contínuo, sem interrupções; sua linguagem é monomórfica, pois se mantém durante a projeção. Entretanto, há que se considerar os filmes feitos especialmente para TV, os quais já têm previsões de pausas para a publicidade.

Em relação ao receptor, há certa semelhança entre a TV e o cinema, no que tange à inserção do receptor/espectador na indústria cultura e ao fato de que ele já estar acostumado e familiarizado com esses meios, diante das facilidades de acesso e da disseminação do alcance destes. Na televisão, para melhor adequar um produto ao seu público-alvo conta-se com os estudos de audiência; já o cinema, nesta ótica de indústria, exige que os filmes tenham um caráter universal, apto para agradar os diversos públicos.

Ainda analisando o receptor, chama à atenção a forma como a palavra pesa de maneira diferente para cada meio de comunicação. Doc Comparato (1983) aponta que o tempo de atenção do espectador na televisão é de três minutos; se ao final deste tempo o

programa não tiver conquistado sua atenção, ele mudará de canal. Já no cinema, este tempo aumenta para cerca de 20 minutos.

Ciente dessas diferenças e especificidades de cada meio, o roteirista tem os instrumentos primários para criar e roteirizar uma boa história, adequando o seu produto de trabalho – o roteiro – às exigências e ao formato ideal para o meio ao qual o produto – desta vez, a obra audiovisual – se destina.

Tratando-se especificamente do roteiro para o cinema, para se produzir este instrumento de trabalho há que se considerar, grosso modo, o formato, os elementos da estrutura dramática, e as partes que o compõem. Ressalte-se que este trabalho visa estudar somente o roteiro em seu formato clássico ocidental, em seu âmbito literário (*screenplay*), e não o roteiro técnico (*shooting script*). Para tanto, utilizou-se a pesquisa bibliográfica, tendo como referencial teórico os autores Doc Comparato, Syd Field, Hermes Leal e Roberto Guimarães, além de outros que serviram de aporte para os apontamentos aqui expostos.

## **1. Etapas do roteiro**

Em “Da criação ao roteiro”, Doc Comparato (2000) propõe seis etapas base que devem ser seguidas para a composição de um roteiro. São elas: ideia, conflito, personagem, ação dramática, tempo dramático e unidade dramática. Obviamente esta não é uma fórmula absoluta para se escrever uma história; estas etapas servem para guiar o roteirista até ao roteiro final.

Um roteiro começa sempre a partir de uma ideia que provoca no autor a vontade de escrever, de relatar. Escolher uma ideia, lapidar e transformá-la em um roteiro exige dedicação, treino e uma dose de talento. A ideia parte de algo abstrato, mas logo deve ser convertida no que se chama de conflito-matriz, concretizado em palavras através da *story line* (a qual será abordada mais especificamente no tópico seguinte deste trabalho). É a partir desta etapa que se inicia o processo de escrever; o roteirista faz um esboço e começa a imaginar a história e o que vai desenvolver.

O passo seguinte é criar os personagens, a começar pelos principais, os quais irão viver o conflito-matriz. É através da elaboração do argumento ou sinopse que se desenvolvem os personagens, colocados em determinado tempo e espaço, agindo de acordo com suas personalidades. O que já chama a quarta etapa do processo, que é a construção da ação

dramática, na qual se estabelece como será contado o conflito básico. Assim, tem-se até agora o “o que”, “quem”, “quando”, “onde” e o “como”, que são as perguntas-base para estruturar a história.

Em seguida, deve-se pensar no tempo dramático. Comparato citando Paul Jackson diz: “o tempo é o segredo, não só para uma boa comédia, mas também para qualquer bom texto dramático” (JACKSON, 1990 *apud* COMPARATO, 2000, p. 26). Cada cena tem, em si, uma ação dramática que se passa em determinado tempo – por exemplo: lento, rápido, ágil – que define o “quanto” tempo terá cada cena. Esta etapa evoca também a unidade dramática – a cena – na qual deve-se estruturar os diálogos. Assim, cada cena terá seu tempo dramático e sua função dramática (o objetivo dramático). A esta altura o roteiro passará por tratamentos (outro termo que será especificado mais a diante) até chegar a sua versão final, pronto para ser gravado.

## **2. As partes do roteiro**

Neste tópico, abordar-se-á de forma sucinta e didática os elementos que são responsáveis por compor um roteiro cinematográfico, quais sejam: argumento, *story line*, escaleta, sinopse e tratamento. Entende-se por argumento o conteúdo do filme escrito de forma literária. Nas palavras de Roberto L. D. Guimarães, “é o material a partir do qual o roteirista organiza a narrativa audiovisual. [...] A partir dele se desenvolve o roteiro.” (GUIMARÃES, 2009, p. 93); em seu conteúdo estão a temporalidade, localização, perfil dos personagens e o decurso da ação dramática (COMPARATO, 2000).

Já a *story line* é a forma concisa de contar a história, de enunciar seu desenvolvimento. Ela diz de onde partir e aonde chegar; é a forma mais objetiva de adentrar na estrutura dramática. Para desenvolvê-la, deve-se seguir e descrever os cinco pontos principais do enredo: a preparação (o personagem e seu mundo inicial); o ponto de ataque (o primeiro *plot point* que desencadeará o conflito); o conflito (confronto entre a força principal e a força opositora); o clímax (momento de rompimento entre as forças dramáticas, momento de maior tensão); a resolução (superação do conflito e reorganização do mundo).

A escaleta é a relação das cenas e sequências do futuro filme. Nela consta a indicação do local e do sentido geral da ação de cada uma delas. Alguns autores, como, por exemplo, Syd Field (Manual do Roteiro, 2001), recomendam que se usem fichas onde cada

uma representa uma sequência; novas fichas podem assim ser acrescentadas no decorrer da construção do roteiro. Como através da *story line* o roteirista já tem o ponto de ataque e o clímax (dois *plot points*), parte-se disso para a construção das primeiras fichas. Assim, tem-se a base da história e os detalhes vão sendo acrescentados, tudo estruturado na escaleta.

Em relação à sinopse, cabe uma curiosidade. Alguns autores costumam defini-la como sendo igual ao argumento, vide Doc Comparato. Outros definem como um instrumento à parte – texto curto, geralmente com duas páginas – que serve para resumir o filme, muito útil para financistas e produtores que precisam avaliar rapidamente se um roteiro lhes interessa ou não. Ressalte-se que na televisão os argumentos são chamados de sinopses. Vale diferenciar do tratamento que é algo mais completo que a sinopse; é o primeiro esboço do roteiro, o qual passará por outros tratamentos até adquirir sua versão final (último tratamento).

### **3. Elementos da estrutura dramática**

O roteiro de cinema, enquanto texto, pertence ao gênero dramático, o qual faz parte da divisão tripartite do gênero poético (épico, lírico e dramático). Esta divisão surgiu na Alemanha no século XVIII; pode-se encontrar as definições desses três gêneros na obra *Estética* de Hegel, que define o gênero dramático como:

O terceiro gênero de poesia reúne os dois precedentes [épico e lírico], para formar uma nova totalidade que comporta um desenvolvimento objetivo e nos faz assistir ao mesmo tempo a manifestação dos acontecimentos da interioridade individual, de modo que o objetivo se apresenta como inseparável do sujeito, enquanto que o sujeito, pela sua realização exterior e pela maneira como é entendido, faz surgir as paixões que o animam como sendo uma consequência direta e necessária do que o sujeito é e faz. (HEGEL, 1980 *apud* GUIMARÃES, 2009, p. 30)

O dramático acontece diante de nós e é narrado no presente, na segunda pessoa; por isso as ações do roteiro devem ser narradas desta forma. Para melhor compreender a estrutura dramática do roteiro de ficção, este tópico apresentará os elementos que a compõe, quais sejam: os atos (I, II e III); pontos de ataque; a normalidade e a crise; o personagem agente da ação dramática; o conflito; a cena obrigatória; *plot points*; premissa dramática.

Inicialmente, parte-se do pressuposto de que um filme é composto por planos, cenas e sequências. O plano é um trecho filmado continuamente, já a sequência é uma unidade de ação fílmica, e é constituída por um bloco de planos e cenas que mantém a unidade da ação. A cena é definida como unidade de espaço e tempo. Entendido isto, passa-se à análise dos elementos da estrutura dramática, começando pelos atos.

Os três atos são os grandes elementos dessa estrutura; cada um deles tem uma função específica dentro da narrativa e formam a estrutura básica da ação: o antes, o durante e o depois. Assim, o primeiro ato (exposição) mostra como é o mundo do personagem antes que qualquer coisa interfira nele; neste ato o espectador é trazido ao universo da ação dramática. Em seguida, é deflagrado um processo de mudança, o que dá início ao segundo ato (conflito); o ponto de ataque é o limite teórico entre o primeiro e o segundo ato.

Neste novo momento, há a conjugação de um verbo especial dentro da história, colocando o personagem (aquele que conduz a ação dramática, o personagem central) diante da necessidade de agir, de fazer certa coisa, enfrentando uma série de obstáculos e resistências. Percebe-se, então, a instauração de uma crise no que antes era um estado de normalidade/equilíbrio; esta crise marca a entrada para o segundo ato, o qual durará o tempo necessário para que o personagem/herói consiga conjugar plenamente o verbo, ou seja, realizar a sua ação principal.

O terceiro ato (resolução) só se inicia quando o personagem consegue superar a oposição à ação principal. Nele será descrito o resultado das coisas após a superação do conflito (força principal – protagonista – conflitando com a força opositora - antagonista). Ressalte-se que o clímax – o desfecho da história – é parte do resultado do conflito, não é uma causa do desfecho; ele é o ponto de máxima tensão dramática que chega ao seu pico com o “confronto final”, depois do qual vem a “bonança”.

Percebe-se, então, que a linha dramática é dividida em três momentos: o ato I, que é o momento de exposição, o ato II, no qual ocorre o conflito entre protagonista e antagonista (este último pode ser um personagem ou situações opositoras), e por fim o ato III, no qual ocorre a resolução e superação do conflito, a reorganização do mundo. A passagem do ato I para o ato II é marcada pelo ponto de ataque; sobre ele Roberto L. D. Guimarães (2009) afirma:

Ele é instaurador de uma série de elementos da estrutura dramática, é uma espécie de macro elemento, deflagrador de muitos outros. [...] Revela, ou aponta, também aquilo que se chama de bem desejado: o que o herói pretende ganhar para si ou para alguém, quando chegar a bom termo na sua aventura. (GUIMARÃES, 2009, p. 51)

Diante dessa estrutura, é oportuno falar acerca da cena obrigatória. Ela é a consumação dos objetivos do protagonista, tendo este vencido os conflitos e oposições, de acordo com o desejo do espectador que se identifica com ele. É a forma que o espectador tem de testar a eficácia da ação, em face daquilo que ele acredita ou deseja que aconteça no desenlace da história. Roberto Guimarães reafirma sua função:

A função da cena obrigatória no processo de construção da história é dar ao autor uma imagem concreta do que começa a povoar as mentes e corações dos espectadores para que, em função dessa consciência, ele possa elaborar o seu enredo, de forma a tirar o maior proveito possível do estado emocional da audiência, seja qual for sua intenção. (GUIMARÃES, 2009, p. 53)

Por fim, cumpre analisar os *plot points*, cuja função é evitar que a história fique enfadonha; eles vão abrindo ciclos dramáticos que conduzem a história até seu clímax. Assim, eles são “incidentes” que revertem a ação em outra direção. Há dois *plot points* fundamentais em uma história: o que estabelece o início do conflito, também chamado de ponto de ataque, e o clímax, onde acaba o conflito. Em uma história pode haver inúmeros *plot points* desenvolvendo pequenas ações, configurando conflitos de menor extensão, mas que também possuem início, meio e fim.

Uma boa história é capaz de engendrar todos esses elementos, de forma a compor uma unidade dramática; ou seja, todas as partes da obra voltadas para a consumação do clímax, o que John Howard Lawson (1964) chama de “unidade em função do clímax”. Ele também é responsável pela introdução do termo “premissa dramática”, que vem a ser uma espécie de princípio filosófico por trás da obra, “a tradução conceitual do clímax” (LAWSON, 1964 *apud* GUIMARÃES, 2009, p. 55).

Assim, ao assistirmos um filme, no decorrer dos três atos, experimentamos diversas sensações. O primeiro ato serve para a iniciação de um processo de empatia do espectador com a história e os personagens. No segundo ato há um aprofundamento desta identificando, levando o espectador a altos níveis de tensão, culminando com uma tempestade

emocional no clímax, seguido de uma descarga de energia e de um relaxamento, no terceiro ato; por fim, há a apreensão de uma mensagem sobre a vida.

#### **4. A narrativa de ficção**

As narrativas podem aparecer em vários meios e planos, como, por exemplo, no plano verbal, figurativo, em quadrinhos, no cinema ou na televisão. A narrativa ficcional ocorre no plano literário e se realiza por meio da palavra; ela é “uma articulação de elementos recriados no plano verbal, que expõe acontecimentos contados por alguém e vividos por pessoas, animais ou coisas, passados num determinado lugar e com certa duração, numa atmosfera própria” (ATAÍDE, 1974, p. 13).

Entender a narrativa proporciona ao roteirista desenvolver uma boa história, pois o roteiro de ficção obedece aos conceitos da estrutura narrativa. Hermes Leal afirma: “O que é o roteiro de ficção senão um conjunto de cenas, sequências, diálogos, isotopias, manipulações, programas narrativos, percurso gerativo do sentido, pausas e elipses, todos se relacionando em uma grande rede chamada ‘narrativa’?” (REVISTA DE CINEMA, 2011)<sup>1</sup>.

Assim como na narrativa, o roteiro também pode ser visualizado sob os níveis do discurso e da história, e é esse, inclusive, o primeiro desafio do roteirista: tratar do desenvolvimento da história (cenas e diálogos) e de como a história será mostrada (o discurso). A narrativa é formada pelo cruzamento desses dois níveis, tendo o tempo como eixo central; essa junção de elementos formará o texto do roteiro, o qual, por sua vez, descreve em texto aquilo que se tornará em imagem e som.

#### **5. Os principais elementos da narrativa**

Entre outubro de 2011 e agosto de 2012, Hermes Leal – escritor e documentarista, mestre em cinema pela USP – publicou na Revista de Cinema uma série de cinco artigos tratando da narrativa a serviço do roteiro cinematográfico, analisando-a em dois níveis: a história e o discurso. Neles o autor apresentou a narrativa e seus principais elementos, associando estes com a história contada em um roteiro. Entre os elementos destacados por

---

<sup>1</sup> LEAL, Hermes. **Afinal, o que é a narrativa?**. Revista de Cinema, 2011. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2011/10/afinal-o-que-e-a-narrativa-parte-2-2/>>. Acesso em 14 de maio de 2014, às 4 horas.



Leal, encontram-se: manipulação; percurso do sujeito ou percurso narrativo; pausa; elipse; ação; sequência; focalização; isotopia.

Para traçar sua análise, Hermes Leal (2011) se baseia nos estudos de V. I. Propp, que começou sua teoria narrativa em 1923 ao definir uma série de funções narrativas que sempre se repetiam nos contos analisados por ele, quais sejam: um herói e um anti-herói; uma missão a ser cumprida e uma recompensa. E também utiliza o aprofundamento dessa teoria narrativa trazido por A. J. Greimas que apontou, ainda, as figuras do oponente (algo ou alguém que atrapalha o herói), do destinatário (que ou quem empurra o herói em direção ao objetivo), receptor (que ou quem recebe o objeto de valor) e o coadjuvante (auxilia o herói na conquista do objetivo).

Acerca da manipulação, pode-se dizer que este elemento está no nível da história e trata da relação entre os personagens; é a forma como se evidencia a relação de um personagem sobre o outro, ou seja, exige a presença do manipulador e do manipulado, envoltos em um jogo de valor e cumplicidade. É através deste elemento que o roteirista pode analisar a performance de seus personagens; entre as formas clássicas da manipulação estão intimidação, provocação, sedução e tentação (LEAL, 2011).

O percurso do sujeito ou percurso da narrativa, por sua vez, “representa a aquisição de novos conhecimentos que permitem a ele fazer uma mudança: não basta apenas ele querer, ele precisa de poder e de fazer” (LEAL, 2012). Entende-se o sujeito como aquele que quer o objeto – definido como correlato ao objeto e, portanto, “objeto” é definido como aquilo que o sujeito quer – e abrange tudo aquilo relacionado a personagens; estes últimos entendidos como sujeitos imbuídos de valores, em busca de objetos e com objetivos a serem alcançados.

Outros elementos citados por Hermes Leal (2012) são as pausas e as elipses, estes pertencentes ao nível do discurso. A pausa enseja uma supressão do tempo da história e a continuação do tempo do discurso – por exemplo, a utilização de um clipe musical dentro do filme –, enquanto que na elipse ocorre uma suspensão do tempo do discurso e a continuação do tempo da história, como, por exemplo, quando aparece na tela durante um filme a frase “um ano depois...”. Esta articulação entre tempo da história e tempo do discurso é chamada de ordem temporal, e serve para entender os eventos do discurso dentro da história.

No tocante à ação, trata-se do nível da história. Este é um componente essencial da narrativa e ela “deve ser entendida como um processo de desenvolvimento de eventos e

executada por sujeitos” (LEAL, 2012). A ação ocorre a partir da interação de três componentes, quais sejam: um ou mais sujeitos empenhados na execução da ação; o tempo determinado para que ela se desenrole; as transformações dos estados.

Outro elemento apontado é a sequência, que pertence ao nível do discurso. Um roteiro é formado por sequências de tempo e espaço; essas sequências são subdivididas em cenas, que por sua vez se dividem em falas e ações. É através da extensão das sequências – curtas ou longas – que se dão o ritmo e a velocidade do filme.

A focalização, também na ordem do discurso, é apontada por Hermes Leal (2012) como um dos principais elementos de formação da narrativa. Ela é o que se costuma chamar de “ponto de vista”, e pode ser interno (observação de um personagem para outro) ou externo (oculto ou de um narrador).

Por fim, no nível da história tem-se a isotopia, termo introduzido na narrativa por A. J. Greimas, e que, nas palavras de Leal, “consiste, fundamentalmente, na reiteração sintagmática de elementos semânticos idênticos, contíguos ou equivalentes” (LEAL, 2012), ou seja, a isotopia é uma repetição.

## **6. Classificação geral dos roteiros**

Há uma classificação geral dos roteiros que os coloca em categorias e em subdivisões. Conhecer o tipo de história pretendida é importante para a elaboração de um bom roteiro e para a utilização das referências do gênero ao qual pertencerá a futura obra audiovisual.

Sabe-se, entretanto, que essa classificação de gênero é uma discussão sempre presente entre os especialistas e que a definição clássica é voltada ao pragmatismo industrial. Doc Comparato (2000) traz a classificação dada pelo *Screen Writers Guide* (distribuído por *Writers Guild of America*), a qual coloca os filmes em seis itens com subdivisões, quais sejam: Aventura, Comédia, Crime, Melodrama, Drama e a categoria Outros. A seguir, o quadro explicativo.

A classificação por gênero fornece um esboço e uma carga prévia de influências estilísticas para aqueles que participam da elaboração de um filme, e também um horizonte de expectativas para o público que irá assisti-lo depois de pronto. Uma cena de amor, por

exemplo, não é filmada da mesma forma em uma comédia, em um filme de ação ou em um filme verista destinado ao circuito de cinema de arte.

Não há uma regra para saber a qual gênero pertence um determinado filme. O que se pode fazer é compará-lo a uma obra “protótipo”, a qual seja considerada em consenso como um modelo indiscutível do gênero pretendido e então analisar em que medida o filme em questão se assemelha a ela. É importante ressaltar que as etiquetas de gênero são normalmente utilizadas referindo-se ao conteúdo – contexto histórico ou a história em si – e não ao estilo – a forma como é mostrada (JULLIER, 2009).

Percebem-se várias contradições nessa divisão, especialmente diante das obras contemporâneas, as quais fazem uma miscelânea de gêneros dentro de um mesmo filme. O recomendável é, portanto, que o espectador e/ou estudioso da área observe os traços do gênero predominante, segundo os quais poderá classificar a obra cinematográfica.

Contudo, a noção de gênero ainda é um útil rótulo popular, especialmente falando-se em cinema. Basta observar as sinopses de sites especialistas em divulgação de estreias, ou as prateleiras de antigas locadoras e locais de venda de DVDs dos filmes e de livros dedicados à análise de certos gêneros. Nas rodas de conversa de finais de semana sempre há comentários acerca da nova “comédia romântica da Jennifer Aniston”, ou do “filme de terror” lançado próximo à data de uma sexta-feira 13.

## **7. Formato do roteiro**

O roteiro, enquanto instrumento de trabalho, deve seguir uma estrutura técnica de formato e diagramação que facilite sua compreensão por todos os profissionais envolvidos na produção audiovisual, e que permita a tais profissionais fazerem suas anotações e comentários no corpo do texto, para facilitar sua atuação. De modo geral, um roteiro precisa ter capa ou folha de rosto, espelho, e um cabeçalho para cada cena; cada uma destas partes conterá informações essenciais para a realização do filme (GUIMARÃES, 2009).

Na capa, devem constar as seguintes informações: título do filme; nome do autor roteirista e colaboradores; telefone e endereço do autor; uma indicação de reserva dos direitos autorais; quantidade de cenas ou sequências; a duração do filme; o número de páginas; nome da pessoa ou empresa a quem se entrega o roteiro; o tipo de trabalho (se é adaptação ou roteiro original, qual o tratamento ou se é roteiro final) e o gênero (COMPARATO, 2000).

A segunda folha, o espelho, conterá os personagens; cenários; locações; figurantes. Nesta folha deve-se escrever também o resumo da história. Na folha seguinte, começa o filme, com as descrições de cada cena, começando cada uma com um cabeçalho, seguido das rubricas e falas.

O cabeçalho serve para identificar a cena, já as rubricas dão indicações das ações e descrição do cenário (apenas o necessário para contextualizar a cena). Cada cena deverá começar com um número e uma indicação de lugar (local específico, interno ou externo) e tempo (dia, noite, entardecer, amanhecer); recomenda-se que os números das cenas só sejam dados ao final, quando o roteiro estiver em sua estrutura definitiva.

As rubricas são comentários do roteirista, os quais ele julga essenciais para a compreensão da intenção do texto. Nelas não deve conter descrições extremamente detalhadas ou informações que ultrapassem a função da história e cheguem às funções técnicas do diretor. Ele pode, por exemplo, dar o sentido geral da cenografia, sem descrever cada objeto; se a cena deve ocorrer em uma sala escura estilo rococó, basta que ele informe isto e caberá ao cenógrafo fazer as pesquisas necessárias.

As indicações sonoras também podem ser colocadas nas rubricas, seguindo a praxe de utilizar apenas as informações essenciais. As ações dos personagens também devem ser descritas de forma sumária, conceituando claramente as pessoas e os lugares, especialmente em suas primeiras aparições.

As rubricas devem ser escritas de margem a margem, sempre deixando espaço livre acima e abaixo; normalmente se utiliza espaços duplos. Essa regra de deixar espaços livres também deve ser respeitada nos cabeçalhos e nas falas dos personagens, pois os membros da equipe normalmente têm anotações a fazer em suas cópias do roteiro, as quais lhes ajudarão na execução do trabalho.

Ressalte-se que efeitos sonoros e músicas devem sempre ser grafados em letra maiúscula, bem como os nomes dos personagens quando estes entram pela primeira vez em cena. O personagem que fala deve sempre ter seu nome grafado em letra maiúscula. O diálogo deve ser escrito no centro da página, de maneira que a fala do personagem forme um bloco centralizado (Syd Field, 2001).

## 8. Considerações finais

O roteiro audiovisual é um instrumento de trabalho que servirá para tornar visível uma ideia antes estruturada a partir de palavras. Ele servirá de guia para o diretor, bem como para os outros profissionais envolvidos nas produções. Deve, portanto, obedecer a padrões que favorecem a compreensão deste instrumento por todos os membros da equipe de produção.

Como regra geral, aponta-se um caminho-base que auxilia essa construção, o qual se inicia com a formulação da ideia posta no papel inicialmente na estrutura da *story line* e, posteriormente, detalhada em forma de argumento. O estabelecimento do conflito base, do tempo, espaço e dos personagens também compõe as etapas para a elaboração do roteiro, o qual passará por tratamentos (ou revisões) até atingir sua versão final, pronto para ser filmado.

Nesse contexto, uma discussão pertinente foi apontada, a qual diz respeito às informações técnicas de filmagens que podem constar num roteiro literário. Pelo que se observou, a maioria dos autores que discorrem acerca do roteiro audiovisual defendem que a função do roteirista é contar a história, afastando-se de interferências na atuação de outros profissionais. Assim, rechaçam a utilização extrema de detalhamentos de figurino, cenografia e, especialmente, movimentos de câmera e enquadramentos, os quais devem ser utilizados tão somente pelos profissionais pertinentes de cada função; no que tange aos recursos de câmera, estes cabem ao diretor. Ao roteirista cabe contar a história e ao diretor o “como contar”.

Tão importante quanto dominar essas técnicas de percurso e informações, são os conhecimentos narrativos e dramáticos do roteirista, sem os quais a história estará fadada ao fracasso. Conforme se pode observar ao longo deste trabalho, a narrativa de ficção está impregnada de elementos, os quais juntamente com os elementos da estrutura dramática dão corpo à história. O que seria de um filme sem o conflito, os personagens, os atos, os pontos de virada, o clímax e o desfecho? Quão sem graça seria a narrativa sem as manipulações, as pausas, as elipses, as isotopias, a ação e o percurso do sujeito.

Escrever um roteiro, seja ele pra televisão ou para o cinema, exige inspiração, criatividade, conhecimento do meio, do público, do gênero, além de uma dose de vivência, fonte primária para toda boa história. Um bom roteirista tem que ser capaz de expressar em palavras o que sua mente visualizou e, através delas, ser capaz inspirar, divertir e emocionar a outras pessoas.

## Referências

ATAÍDE, Vicente de Paula. **A narrativa de ficção**. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

COMPARATO, Doc. **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

FERREIRA, Giovandro Marcus. As origens recentes: os meios de comunicação pelo viés do paradigma da sociedade de massa. In: HOHLFELDT, Antonio *et al.* (Org.), **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010, p.99-116.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro: os fundamentos do texto cinematográfico**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GUIMARÃES, Roberto Lyrio Duarte. **Primeiro traço: manual descomplicado de roteiro**. Salvador: EDUFBA, 2009.

JULLIER, Laurent; MARIE, Michel. **Lendo as imagens do cinema**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

LEAL, Hermes. **Afinal, o que é a narrativa?** Revista de Cinema: 2011. Acesso em 14 de maio de 2014, às 4 horas. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2011/10/afinal-o-que-e-a-narrativa/>>.

LEAL, Hermes. **Afinal, o que é a narrativa? (Parte II)**. Revista de Cinema: 2011. Acesso em 14 de maio de 2014, às 4 horas. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2011/10/afinal-o-que-e-a-narrativa-parte-2-2/>>.

LEAL, Hermes. **A história e o discurso na narrativa e no roteiro**. Revista de Cinema: 2012. Acesso em 14 de maio de 2014, às 4 horas. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2012/06/a-historia-e-o-discurso-na-narrativa-e-no-roteiro/>>.

LEAL, Hermes. **A narrativa a serviço do roteiro cinematográfico**. Revista de Cinema: 2012. Acesso em 14 de maio de 2014, às 4 horas. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2012/08/a-narrativa-a-servico-do-roteiro-cinematografico/>>.

LEAL, Hermes. **O percurso do sujeito**. Revista de Cinema: 2012. Acesso em 14 de maio de 2014, às 4 horas. Disponível em: <<http://revistadecinema.uol.com.br/index.php/2012/01/o-percurso-do-sujeito/>>.

Huldyana Lopes de Paiva é Bacharel em Direito pela Universidade Potiguar (UNP), Bacharel em Comunicação Social - Rádio e TV pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Mestranda em Estudos da Mídia – PPGEM/ UFRN.

Bruno Sérgio Franklin de Farias Gomes é professor do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Mestre em Ciências Sociais (UFRN), pesquisador do Círculo de Estudo em Cultura Visual.