

Refletir, ler e participar: o argumento para além da escrita

Alexandre Fernandes Roman Bispo

Relatório
de Estágio de Mestrado em Ciências da Comunicação – Especialização
em Cinema e Televisão

Orientadora: Prof. Doutora Maria Irene Aparício

Maio, 2024

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação – Especialização em Cinema e Televisão realizado sob a orientação científica da Prof. Doutora Maria Irene Aparício

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai Marcel e minha avó Suely por possibilitarem essa jornada;
À minha mãe Marcia e minha avó Eugenia pelas histórias de Portugal;
À minha irmã Manuela por nunca ter me deixado sozinho;
Ao Diogo por nunca deixar minha irmã sozinha;
Ao meu avô Epitácio e Dilma pelas mensagens de carinho;
Aos meus familiares por me fazerem sentir em casa quando voltei;
À Princesa, Tiago e os gêmeos por me fazerem sentir em casa enquanto estava aqui;
À Adriana pela assistência em todo o processo de mudança;
Ao Luís Campos e a Ana Almeida pela oportunidade e generosidade;
À Ana Sampaio pelas trocas e pelo apoio incondicional;
Ao Lucas por ter me ajudado mais do que imagina;
À professora Maria Irene por embarcar nessa jornada comigo;
Ao professor Paolo Stellino pela oportunidade de conhecer os ídolos;
Ao Fernando pelo lar que me deu em Lisboa;
Ao Nicolas porque as palavras nunca vão ser suficientes;
Ao José pelo golpe de sorte que cruzou nossos caminhos;
À Clara Ferrer pela sabedoria e todas as demonstrações de afeto;
À Clara Motta por ser especial e trazer tantas pessoas especiais consigo;
À Maria Thereza entre tapas e beijos;
Ao anjo de aquário e o anjo de libra (ordem alfabética) por permanecerem comigo;
Ao Charbel, Gabriel, Guilherme e Sérgio por voarem milhas e me fazerem companhia;
Ao Victor por me fazer companhia quando eu voei milhas;
Para os amigos do Celae pelo vínculo que resiste ao tempo;
Para os amigos da UFF por todas as aventuras que tivemos e teremos;
Para os amigos do Marieta, que me mostraram que a escrita não precisa ser solitária;
E a Lara por me receber com um sorriso no rosto nas tardes de escrita desse relatório

REFLETIR, LER E PARTICIPAR: O ARGUMENTO PARA ALÉM DA ESCRITA

ALEXANDRE FERNANDES ROMAN BISPO

RESUMO

O presente relatório trata da minha experiência como estagiário na produtora portuguesa Matiné, gerida por Luís Campos, do período de agosto de 2023 até novembro do mesmo ano. O trabalho concentrou-se maioritariamente na 9ª edição do Festival Guiões, onde atuei no comité de leitura e na produção.

Palavras-chave: Argumento. Leitura. Produção. Festival.

ABSTRACT

The present report details my experience as an intern at the portuguese production company Matiné, managed by Luís Campos, from August 2023 until November of the same year. The work focused mainly on the 9th edition of the Guiões Screenwriting Festival, where I served on the reading committee and in production.

Keywords: Script. Reading. Production. Festival.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. SOBRE A ATUAÇÃO DOS ARGUMENTISTAS E OS FESTIVAIS DE CINEMA	10
1.1 A POLÍTICA DOS AUTORES	10
1.2 AS TRADIÇÕES DE TRABALHO DOS ARGUMENTISTAS	13
1.3 OS FESTIVAIS DE CINEMA	15
2. OS FESTIVAIS DE ROTEIRO	17
2.1 O GUIÕES	17
2.2. A MATINÉ E A JORNADA DE LUÍS CAMPOS.....	20
2.3 O CAMINHO ATÉ A MATINÉ.....	23
3. DE ESTAGIÁRIO A ASSISTENTE DE PRODUÇÃO	25
3.1 O COMITÉ DE LEITURA: A PREPARAÇÃO PARA O GUIÕES.....	25
3.1 A 9ª EDIÇÃO DO GUIÕES	31
3.2 NETWORKING BRUNCH	34
3.3. GUIÕES VS. FRAPA	39
4. CONCLUSÃO	41
REFERÊNCIAS.....	45
ANEXOS	47

INTRODUÇÃO

- As pessoas pensam que a imaginação do escritor está sempre em funcionamento, que ele está constantemente inventando um suprimento infinito de incidentes e episódios; que ele simplesmente cria suas histórias do nada. Na verdade, o oposto é verdadeiro. Uma vez que o público sabe que você é um escritor, eles trazem os personagens e eventos até você. (Anderson, 2013, 0:01:46).

Na educação infantil, é comum que miúdos sejam solicitados a desenhar sobre a profissão que gostariam de exercer no futuro. Se certos signos estéticos caracterizam alguns ofícios de imediato (como o capacete vermelho dos bombeiros), outros mostram-se mais difíceis de representar. Quando falamos sobre escrita cinematográfica, não possuímos uma visão clara do profissional da área. Caberia uma claquete de realizador ou a máquina de escrever que, apesar de ultrapassada, ainda nos vem à mente quando pensamos em pessoas que se dedicam a esse ofício?

Assim como o romancista, o argumentista tende a ser descrito como introspetivo, quase sempre recluso em casa ou no escritório, desinteressado pelas pessoas e acontecimentos ao redor. A ideia de alguém que se refugia na fantasia por não conseguir (nem querer) encarar os desafios da vida é outro preconceito comum, deslocando o sujeito e o seu trabalho a um estado de alienação e irrelevância política.

O exercício do argumento se dá em oposição a esses clichês. Na realidade, o escritor tem uma atenção diferenciada ao seu entorno, por vezes se atendo a detalhes que passam despercebidos para maioria das pessoas. A missão basilar de contar uma história através de imagens traz a atenção dele para usos não verbais de linguagem, tais como gestos, expressões e olhares, além de sons, ritmos e fenômenos da natureza.

Um argumentista, esse, vislumbra em toda a parte um filme, uma ação. E as ações decorrem em todo lado, dentro e fora de nós. É preciso debruçarmo-nos para o exterior, como para o interior. E procurar no interior dos outros, quando o nosso já não dá respostas. (Carrière, 1990, p. 46)

As escolhas por trás da construção de universos também são essencialmente políticas, mesmo que implícitas. A escrita de um guião ficcional, documental ou híbrido não só regista o trabalho de um autor, como também oferece um panorama cultural sobre

seu espaço-tempo. Em alguns casos, uma obra audiovisual pode impactar diretamente o universo a sua volta, modulando valores, aspirações, hábitos de consumo e fomentando o debate público das pautas políticas presentes na sociedade.

Mas o grande lugar-comum a respeito desse ofício, que será detalhado nas próximas páginas, é a noção de uma função menor e necessariamente subjugada às demandas de outro artista: o realizador. Levando em conta uma histografia que considera como autores os diretores em detrimento dos roteiristas, a validação da escrita cinematográfica como processo criativo autônomo enfrenta barreiras culturais e institucionais dentro e fora de Portugal.

Em língua portuguesa, as referências bibliográficas sobre o tema costumam a se concentrar na análise fílmica (com a obra já feita), ou no dos estudos da narrativa (a obra ainda por fazer), mas o foco raramente vai para os recursos necessários ao argumentista que quer se projetar na indústria. Afinal, ler argumentos, pensar estrategicamente o espaço deles e construir pontes com outros profissionais já não é uma atribuição exclusiva dos produtores.

O presente trabalho refere-se às atividades de estágio que desempenhei como parte do cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação, entre 14 de agosto de 2023 e 15 de novembro do mesmo ano. O referido estágio efetuou-se na produtora portimonense Matiné, onde foi possível ter um novo entendimento a respeito dos processos adjacentes a escrita de guiões, que são importantes para êxito comercial e artístico deles quanto um arcabouço teórico consistente ou a prática constante da escrita.

Em uma sociedade cujo fluxo de informações fragmenta cada vez mais a atenção do indivíduo, o exercício da leitura se mostra rarefeito mesmo entre aqueles que almejam se dedicar a esse ofício.

As audiências têm cada vez mais demandas em seu tempo e muitas alternativas para se entreterem, desde vídeos do *YouTube*, *streaming* de música e todo o espectro das mídias sociais, até jogos online e offline, livros (impressos e eletrônicos), peças de teatro ao vivo, concertos, eventos esportivos ou simplesmente relaxar no bar ou restaurante local. (Harris, 2016, p. 12)

Quando falamos sobre o guião, é frequente que até profissionais do meio audiovisual terceirizem (ou não façam) essa leitura, tratando o texto como mero documento de transição. No entanto, se distanciar dos livros é uma postura inconcebível ao roteirista profissional. Ler um guião não é só acompanhar o desenlace de personagens e eventos, é também embarcar nas soluções visuais pensadas pelo escritor para concretizar a obra com os recursos disponíveis.

É preciso aprender a ver e ouvir o filme através dessa coisa escrita, mesmo correndo o risco de enganar-se, de ver outro filme. É preciso ler, não um guião, mas no próprio ato de ler, vê-lo já sob outra forma (Carrière, 1990, p. 38).

Ao contrário do romancista, o roteirista se reporta a uma estrutura de produção que limita suas escolhas, mas também concentra sua energia criativa. A negociação com os meios de produção é a parte mais sensível do processo. De um lado, profissionais que trabalham em projetos comerciais negociam sua visão criativa com os contratantes. De outro, guionistas com ambições autorais lutam por financiamento público e/ou privado para suas obras. Em ambos os casos, a concorrência é imensa e os recursos disponíveis não abarcam a todos.

A necessidade do argumentista se lançar, seja como autor ou como mão de obra, é a espinha dorsal de festivais como o Guiões, feito em Portugal pela Matiné, e o Frapa¹, evento brasileiro no qual tive a oportunidade de comparecer durante meu período de estágio. Os dois festivais trazem atenção para projetos em fase de desenvolvimento, a fim de projetá-los para agentes do mercado audiovisual como canais, produtoras e plataformas.

A nível de bibliografia, o relatório em tela explora a fronteira entre o trabalho do realizador e do argumentista, sob revisão bibliográfica de autores como Alexandre Astruc (1948) e François Truffaut (1954). Mesmo pertencentes a outra época, eles seguem ecoando sobre esse dilema na contemporaneidade. A abordagem ao mesmo tempo lúdica e técnica do autor Jean Claude Carrière (1990) sobre o trabalho do guionista também é um referencial importante.

¹ Sigla refere-se ao Festival de Roteiro Audiovisual de Porto Alegre, evento brasileiro solidificado como o maior do género na América Latina, *O Festival*: <https://frapa.art.br/festival> (Acedido em 13/05/24)

O famoso manual do autor Syd Field (1979) contrabalança a perspetiva europeia com a norte-americana, jogando luz sobre os mecanismos do cinema comercial. Já a face do artista empreendedor na economia capitalista é revelada junto aos escritos de Charles Harris (2016), que pensa estratégias para os profissionais se destacarem em um meio cada vez mais competitivo.

A base de estrutura narrativa trabalhada ressoa com os escritos de João Constâncio (2013). O autor oferece uma série de ferramentas valiosas para análise de roteiros ao tecer um paralelo entre retórica aristotélica e escrita cinematográfica. De forma complementar, o livreto sobre formatação de roteiro redigido por Hugo Moss (1998) foi utilizado para pensar as diferenças formais entre escrita literária e cinematográfica.

Para colocar o Guiões no escopo do festival de cinema europeu, foram usados os textos dos autores Thomas Elsasser (2005) e Mark Peranson (2009), que traçam um panorama histórico e político desses eventos. E, por fim, o relatório de Lucas Rafael (2019), que estudou na mesma universidade e também foi estagiário da Matiné, foi pertinente para ajudar a pensar a evolução do festival ao longo dos anos.

Em escala micro, o objetivo do presente trabalho é explorar como competências adjacentes à escrita do guião (refletir, ler e participar) se mostraram úteis durante o período que estagiei na produtora Matiné. De modo geral, o esforço intelectual aqui produzido visa diminuir uma lacuna existente na produção acadêmica sobre roteiro em língua portuguesa, trazendo atenção aos processos para além do texto que são igualmente importantes para tirar uma ideia do papel.

1. SOBRE A ATUAÇÃO DOS ARGUMENTISTAS E OS FESTIVAIS DE CINEMA

1.1 A POLÍTICA DOS AUTORES

Para propor uma reflexão a respeito das funções de realizador e argumentista, considero que seja interessante realizar uma contraposição das minhas experiências práticas e acadêmicas com os textos dos autores Alexandre Astruc (1948), François Truffaut (1954) e Jean Claude Carrière (1990). Sob essa perspectiva, vale destacar que o maior ponto de divergência entre os autores supramencionados é que enquanto os dois primeiros acreditavam que os realizadores deveriam escrever seus próprios filmes, o último percebia o guião como um processo independente.

O crítico francês Alexandre Astruc (1948), no ensaio *Nascimento de uma nova vanguarda: A Caméra-Stylo*, abordou a descaracterização do cinema como atração de feira e sua gradual transformação em uma linguagem própria. Nesse sentido, ao defender que a sétima arte da época já conseguia dar conta de qualquer pensamento ou realidade, ele analisava com frustração o pouco imaginativo cinema de estúdio que dominava as salas do seu país, calcado maioritariamente em adaptações de clássicos da literatura.

Frente a isso, Astruc aponta que:

Os roteiristas que adaptam Balzac ou Dostoiévski desculpam-se pelo tratamento insensato que dão às obras a partir das quais eles fizeram seus roteiros, alegando certas impossibilidades do cinema em dar conta de conteúdos psicológicos ou metafísicos. (...) Ora, essas interdições devem somente à preguiça de espírito e à falta de imaginação. (Astruc, 1948, pp. 3-4)

A referida “preguiça de espírito” pode ser lida como uma iniciativa dos produtores e argumentistas, que detinham um forte controle criativo naquele contexto histórico e modelo de produção, de se valerem do prestígio anterior das obras literárias para entregar filmes pobres do ponto de vista visual e sonoro. Contudo, eles por vezes colhiam uma boa recepção do público e da crítica por serem vendidos como “densos” e “realistas”, atribuindo um verniz intelectual e burguês para uma linguagem antes conhecida como uma diversão de classe operária. (Astruc, 1948)

Anos mais tarde, o realizador François Truffaut (1954) manifestou um ceticismo parecido no artigo: *Uma certa tendência do cinema francês* publicado pela revista *Cahiers du Cinéma*. A crítica se direcionava a escola do “realismo psicológico” que não só persistia nas adaptações literárias, mas também considerava “infiláveis” certas cenas dos romances. Conforme postulado pelo referido autor, os argumentistas se valiam de um falso pretexto de fidelidade à obra original para incluir cenas didáticas e pouco elaboradas como equivalentes às que foram omitidas das adaptações.

A importância atribuída aos argumentistas nesse modelo de produção era outro fator de descontentamento para o cineasta. Este afirmava que: “todos esses filmes foram justamente reconhecidos como empreendimentos estritamente comerciais, admitiremos que, sendo os sucessos ou fracassos desses cineastas função dos roteiristas por eles escolhidos” (Truffaut, 1954, p. 258). Por serem advindos da literatura e não terem a devida formação cinematográfica, Truffaut julgava o trabalho deles como esquemático, ao invés de criativo. “Na cabeça deles (guionistas), qualquer história comporta os personagens A, B, C, D. No interior dessa equação, tudo se organiza em função de critérios conhecidos exclusivamente por eles.” (Truffaut, 1954, p. 265)

Diante disso, considero a abordagem de Truffaut sobre o ofício dos argumentistas a parte mais datada de sua publicação. Perceber a contratação de um único profissional como condicionante para o êxito de um filme é alienar a cadeia produtiva que envolve a obra desde o desenvolvimento até sua distribuição nas salas. Além disso, a denunciada dinâmica de poder se mostrou fruto de um modelo de produção (e de um contexto histórico) altamente específico, dado que “a tarefa de conceber e escrever um guião nunca teve o mesmo prestígio que a de dirigir ou realizar um filme” (Constâncio, 2013, p. 117).

A relação de trabalho entre os dois profissionais nesses que Truffaut chamou de forma pejorativa como “filmes de roteiristas” é caracterizada pelo autor como uma submissão quase unilateral dos realizadores aos argumentistas. Desta maneira, conforme elucidado pelo autor: “Depois que (os argumentistas) entregam seu roteiro, o filme está pronto. O diretor, aos olhos deles, é o cavalheiro que estabelece os enquadramentos” (1954, p. 271).

O juízo de valor de Truffaut sobre os argumentistas fica claro mais adiante em seu texto, quando ele propõe uma distinção depreciativa entre os “literatos” e os “homens de cinema”. A diferença entre esses dois grupos é que enquanto o primeiro se ocupa de forma exclusiva ao roteiro, o segundo escreve e dirige os filmes. Sob esse ponto de vista, o autor deixa de considerar que:

(...) o argumentista não busca apenas palavras, frases, ações, acontecimentos, procura também - e talvez mesmo antes de mais, em qualquer caso em simultâneo – imagens, enquadramentos, sons particulares, aliança de sons, movimentos de aparelhos, e uma abordagem tão rigorosa, tão viva quanto possível, desse fenómeno imensamente misterioso que é o desempenho dos atores. (Carrière, 1990, p. 30)

Em uma chave mais positiva, Truffaut previu corretamente que filmes de autores como *Orfeu* (1950) de Jean Cocteau e *O Diário de um Pároco de Aldeia* (1951) de Robert Bresson teriam legados mais duradouros do que os filiados à discutível “tradição de qualidade” (1954, p. 276) vigente na época de publicação do seu texto. No entanto, sua categorização, ao meu ver, menospreza não só os argumentistas, mas todos os profissionais que tornam a visão do diretor possível.

Ao concentrar a autoria das obras cinematográficas nessa única figura, o autor se filia ao pensamento de Astruc (1948) que:

O roteirista faça ele mesmo seus filmes. Ou melhor, que não existam mais roteiristas, pois num tal cinema essa distinção entre autor e roteirista não tem mais sentido. A *mise en scène* não é mais um meio de ilustrar ou de apresentar uma cena, mas uma verdadeira escritura. (p. 3)

A essa altura, já é sabido que a política de autores defendida por Astruc (1948) e Truffaut (1954) foi o cerne do movimento cinematográfico conhecido como *Nouvelle Vague*, originado na França do final da década de cinquenta, com a participação ativa de ambos. Apresentando características como narrativas não-lineares, filmagens em externas e experimentações formais, esse estilo de cinema conquistou imenso destaque nos festivais europeus que serão abordados nas próximas seções.

1.2 AS TRADIÇÕES DE TRABALHO DOS ARGUMENTISTAS

A presente seção explora as tradições de trabalho dos argumentistas de cinema e a forma como as mesmas se reverberam sobre os profissionais da contemporaneidade. Para tal, serão empregues os conceitos de "tradição norte-americana" e "tradição europeia" definidos por Jean Claude Carrière. Antes de prosseguir, é importante ressaltar que esses modelos são reproduzidos, em maior ou menor grau, em países além do recorte geográfico proposto pelo autor.

Segundo a tradição norte-americana, o produtor, o senhor absoluto do filme, pedia uma primeira versão a um autor, depois uma nova versão para outro, e assim sucessivamente até se sentir satisfeito (...) produtores independentes têm uma prática muito mais próxima da tradição europeia, em que o autor ou os autores trabalham desde o início em estreita colaboração com o realizador. (1990, p. 29)

No primeiro caso, a linha de produção se dá em uma escala industrial, como a adotada pelos grandes estúdios de Hollywood. Nesse modelo de subsídio majoritariamente privado, os recursos são extensos, mas a propensão ao risco é reduzida, especialmente em fases de recessão econômica. Na ocasião do presente relatório, com o mercado audiovisual ainda se refazendo dos efeitos da pandemia do COVID-19², aumenta a demanda por obras (ou “produtos”) que repitam padrões anteriores de sucesso, como continuações, franquias e refilmagens.

Nesse contexto, as funções de realizador e argumentista são tão demarcadas que por vezes só se comunicam por intermédio do produtor, considerando também a precarização dos vínculos trabalhistas e a rotatividade cada vez mais alta dos profissionais nas equipes. Tendo a repetição como força motriz, as estratégias de distribuição das longas-metragens valorizam o elenco e a propriedade intelectual estabelecida em detrimento do realizador e do argumentista.

Já no segundo caso, é esperado que o cineasta, dotado de maior autonomia, alie seus recursos limitados com soluções criativas, gerando um capital mais cultural do que

² A pandemia da Covid-19 foi um surto global de casos do novo coronavírus (nCoV), que foi primeiramente detetado na China em dezembro de 2019 e depois se espalhou rapidamente pelo mundo, *A doença do coronavírus: a pandemia da COVID-19*: <https://www.who.int/europe/emergencies/situations/covid-19> (Acedido em 13/05/24)

propriamente financeiro. As políticas públicas desempenham um papel-chave nesse modelo, proporcionando um aparato institucional e financeiro para obras que assumem riscos artísticos, intelectuais e políticos. Uma possibilidade que atrai não só cineastas europeus, mas todos que gostariam de experimentar uma liberdade criativa maior.

Por mais que a acreditação “um filme de” ainda seja bastante comum, se faz necessário frisar que o panorama traçado não é estanque. Há exemplo de autores europeus que desempenham ambas funções em filmes de grande orçamento, como o francês Luc Besson, e de diretores e roteiristas estadunidenses que colaboram diretamente, tais como Steven Spielberg e Tony Kushner.

Mas, mesmo no último caso, o segundo grupo se mantém na sombra do primeiro, ainda que seja responsável pelas decisões narrativas. Até porque a obra finalizada passa por uma série de processos (rodagem, pós-produção, corte final, exibição teste) que costumam não incluir o guionista. Processos que podem distanciar e mesmo contradizer as intenções dele com o texto.

Com isso em mente, fica claro que a horizontalidade entre realizador e argumentista apontada pelo autor por Carrière (1990) não é habitual. Mesmo porque a tradição europeia é oriunda da Política dos Autores sobre a qual falavam Astruc (1948) e Truffaut (1954). Na prática, ela não só endossa a soberania do diretor sobre o restante da equipe, mas também projeta uma expectativa para que ele assine seus próprios guiões.

Os festivais de cinema europeus, que constituem a principal plataforma de distribuição alternativa de filmes, cristalizam esse desejo. Na maioria deles, o realizador tende a ser tão perscrutado quanto o elenco, recebendo honras em nome de toda equipe. Já os argumentistas permanecem quase anônimos, sem sequer um lugar à mesa nas coletivas de imprensa dos filmes que escreveram.

Embora os três principais eventos do gênero (Cannes, Veneza e Berlinale) tenham premiações específicas para roteiro, a maioria dos condecorados assina também a realização dos filmes. Uma tendência que se repete nos *Óscares* - cuja seleção é influenciada pelo desempenho das obras cinematográficas nesses festivais – apesar da separação das categorias de argumento original e adaptado. (Elsaesser, 2005)

1.3 OS FESTIVAIS DE CINEMA

É tentador olhar os festivais de cinema pela ótica do glamour, com astros de roupas de gala desfilando no tapete vermelho, filmes projetados em palácios e cerimônias de premiação que lembram competições esportivas, apesar do viés altamente subjetivo das escolhas do júri. No contexto do século XXI, embora cada país tenha sua particularidade no tocante ao mercado audiovisual, a principal função desses eventos é oferecer um contraponto ao filme de estúdio hollywoodiano, que ocupa de forma predatória os circuitos exibidores ao redor do mundo.

É verdade que os festivais de cinema, na atual economia política do audiovisual, existem como uma rede de distribuição alternativa; seu propósito mais significativo é oferecer ao público a oportunidade de desfrutar de filmes comercialmente inviáveis projetados em um espaço comunitário - filmes que a maioria das comunidades, mesmo as mais cosmopolitas, não teriam a oportunidade de ver de outra forma. (PERANSON, 2009, p. 23)

No entanto, é preciso retornar às origens dos festivais de cinema, sobretudo na Europa, para compor um quadro mais amplo sobre suas configurações atuais. Nos anos trinta, os eventos carregavam uma forte conotação política e nacionalista, com o Festival de Veneza. Este, por sua vez, estabeleceu-se como um braço de propaganda e relações-públicas ligada ao regime fascista³ de Benito Mussolini. (Elsaesser, 2005)

As sementes do que viria a ser o Festival de Cannes, hoje o mais prestigiado do mundo, foram plantadas anos antes de sua edição inaugural. Na Veneza de 1939, a premiação dos filmes *Olympia* (1938), da cineasta de estética nazista Leni Riefenstahl, e *Luciano Serra, Pilot* (1938), assinado pelo realizador de inclinações fascistas Goffredo Alessandrini, gerou um clamor popular por um festival concorrente. Tensões políticas e logísticas ralentaram a estreia do evento até 1946, quando o até então chamado “Festival Internacional de Cinema” aconteceu pela primeira vez na cidade homônima, em meio ao pós-guerra. (*The history of the Festival - Festival de Cannes*, s.d.)

³ Muitos especialistas concordam que o fascismo é um movimento político de massa que enfatiza o nacionalismo extremo, o militarismo e a supremacia da nação sobre o indivíduo, *O que é fascismo?*: <https://education.cfr.org/learn/reading/what-fascism/> (Acedido em 13/05/24)

Apesar de ter sido cunhado como um concorrente do Festival de Veneza, Cannes e o referido evento chegaram a um acordo mais cordial nos anos que sucederam a Segunda Guerra Mundial, sendo acompanhados pela *Berlinale* a partir de 1951. A tríade serviu como plataforma de lançamento para cineastas como Jean Luc-Godard e François Truffaut, além de movimentos cinematográficos como a citada *Nouvelle Vague* e, anos mais tarde, o Dogma 95. Sob o domínio dos festivais europeus, especialmente Cannes, o diretor autoral se tornou o novo padrão-ouro do cinema mundial. (Elsaesser, 2005)

Desde então, Cannes expandiu-se para além de um parque exibidor, tornando-se o principal mercado cinematográfico do mundo. Uma vez por ano, produtores, distribuidores e agentes de vendas viajam de diversos países para tentar comercializar seus projetos, geralmente atrelados a realizadores estabelecidos ou em ascensão. Por mais que o espaço reservado aos argumentistas seja limitado, Harris (2016) argumenta que é uma chance para novos autores que querem dar visibilidade aos seus guiões.

Se possível, agende uma reunião. Você pode buscar online por mais produtores que tenham confirmado presença e adicioná-los à sua lista. Também recomendo fortemente que você marque encontros com distribuidores e agentes de vendas. Geralmente, você não conseguirá vender um roteiro para eles, a menos que tenha um pacote que inclua um diretor, elenco principal e pelo menos algum financiamento inicial, mas eles serão capazes de dar informações inestimáveis sobre o quão comercial seu filme poderá ser. (2016, pp. 104-105)

Por mais que ofereçam uma perspectiva interessante sobre a indústria do cinema, as sugestões do autor implicam custos que a maioria dos argumentistas independentes não consegue arcar. Como resposta a crescente demanda por espaços onde profissionais com esse perfil, especialmente na América Latina e Península Ibérica, possam apresentar seu trabalho (e mão de obra) para produtoras, canais e plataformas de *streaming* nasceram festivais como o Frapa, no Brasil, e o Guiões, em Portugal.

2. OS FESTIVAIS DE ROTEIRO

2.1 O GUIÕES

O Festival de Roteiro de Língua Portuguesa, popularmente conhecido pelo como Guiões, nasceu em 2014 para ajudar a resolver dois problemas identificados pelo cineasta português Luís Campos no decorrer de sua trajetória no audiovisual. O primeiro era os baixos índices de criação e produção cinematográfica de língua portuguesa, a quinta mais falada do mundo. Já o segundo era a dificuldade que os argumentistas falantes do idioma encontravam para chegar a agentes, produtores, e investidores, que por sua vez se queixavam da falta de histórias com potencial (CONCEITO – GUIÕES, 2023)

O festival teve sua 9ª edição em 2023 e as inscrições ocorreram entre 28 outubro de 2022 e 28 de fevereiro de 2023. As candidaturas se dividiram em duas categorias distintas: uma direcionada a argumentistas em busca de produtoras para seus argumentos de Longa-Metragem e Piloto de Série. A outra, chamada PT CO-PROD, visou produtoras com projetos em desenvolvimento ou pós-produção, que buscavam agentes de vendas, distribuidores, programadores e, evidentemente, coprodutores. Quinze projetos foram selecionados para participar do festival, onde sessões de *pitching* (apresentações curtas) foram feitas com o objetivo de conectar as partes. (CANDIDATURAS – GUIÕES, 2023)

Um dado importante sobre o Guiões é que, nas competições de Piloto de Série e Longa, o *pitching* não influencia a premiação, que se concentra nos méritos artísticos do roteiro. Já na categoria PT CO-PROD, a apresentação é determinante para a decisão do júri, tanto que ela só é revelada no segundo dia de festival. Por mais que o *pitching* não seja decisivo em todas as categorias, ele representa uma oportunidade para os finalistas acederem a uma moeda de troca tão valiosa quanto os prêmios: a atenção do público e dos atores do mercado nacional e internacional.

No mesmo ano, a parceria inédita com o Festival Motel X⁴ gerou datas coincidentes, atividades conjuntas e, por fim, a criação de um prêmio especial para um guião português de terror. O laboratório de escrita cinematográfica PLOT, que contou com proje-

⁴ O Motel X, também conhecido como Festival Internacional de Cinema de Terror de Lisboa, promove o terror português e estrangeiro e teve sua 17ª edição em 2023. Apresentação: <https://www.motelx.org/festival/apresentacao> (Acedido em 13/05/24)

tos e consultores brasileiros e portugueses, também aconteceu em simultâneo ao Guiões. Dessa forma, considera-se que por meio dessas inovações, se estabeleceram os diferenciais da 9ª edição, assentindo que esses eventos “agem como multiplicadores em relação uns aos outros” (Elsaesser, 2005, p.98).

A divulgação do evento se deu através de *e-mails* para produtoras, comunicados para a imprensa e postagens nas redes sociais para o público geral. Cartazes do festival também foram colados pelo distrito de Lisboa, onde ocorreu o festival. Dessa vez, a programação se dividiu entre a sala 2 do Cinema São Jorge, a sala Félix Ribeiro da Cinemateca Portuguesa e o auditório do Inspira Boutique Hotel. Sítios localizados dentro ou próximo da Avenida da Liberdade.

A 9ª edição do Guiões recebeu 189 candidaturas, sendo 147 do Brasil e 38 de Portugal. Representantes dos Estados Unidos, Suíça, França e Angola se juntaram a soma com uma inscrição cada (L. Campos, comunicação pessoal, 23 de abril de 2024). Os números da participação brasileira impressionam, mas Rafael (2019) aponta que essa tem sido uma constante em toda a história do evento:

Ao considerarmos a potência criativa e mercadológica que o Brasil tem dentro da indústria cinematográfica, é natural de se esperar que em um evento voltado para a língua portuguesa, o Brasil venha a ter um papel de destaque (...) Desde a primeira edição do Festival Guiões em 2014, o Brasil alcançou significativa relevância dentro do festival, seja na origem da maioria das candidaturas ou nos parceiros do Festival ao longo das quatro edições. (p. 16)

Levando em conta esse destaque, Campos (comunicação pessoal, 9 de fevereiro de 2024) buscou apoio da Embaixada do Brasil para subsidiar a vinda dos argumentistas brasileiros na 9ª edição do festival, sem sucesso. Com a economia do país se recuperando gradualmente da política de extrema-direita do governo de Jair Bolsonaro (2018-2022), bastante austero no suporte à cultura, há esperança por parte de Campos de que esse diálogo possa vir a ser reestabelecido.

A parceria inédita com o Projeto Paradiso⁵, uma rede que promove a internacionalização de talentos selecionados do audiovisual brasileiro, subsidiou a participação do realizador brasileiro Emanuel Lavor, finalista da competição de longas com o guião *A Onça*. Infelizmente, os demais selecionados do país tiveram de arcar com suas próprias despesas ou apresentar seus projetos de forma virtual.

No tocante a participação de argumentistas de países africanos de língua portuguesa, o festival enfrenta críticas recorrentes devido a sua baixa representatividade. Ao longo das nove edições, nunca um guião dessas nações integrou a lista de selecionados. A fim de diminuir essa desproporção, Campos diminuiu o valor da taxa de inscrição de autores desses territórios em 90%. A iniciativa, somada ao apoio institucional da CPLP⁶, produziu um marco histórico: pela primeira vez, um roteiro angolano (*A Escola da Vida* de Ariel Casimiro) e outro ambientado em São Tomé e Príncipe (*Nós, Terra* de Raquel de Medeiros) foram semifinalistas do festival.

⁵O Projeto Paradiso investe em formação profissional e geração de conhecimento no setor audiovisual, com programas de bolsas e mentorias, além de cursos, seminários e estudos. *O que fazemos*: <https://www.projeto-paradiso.org.br/> (Acedido em 10/05/24)

⁶ Sigla para Comunidade dos Países de Língua Portuguesa, constituída por Angola, Brasil, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Guiné Equatorial, Moçambique, Portugal², São Tomé e Príncipe e Timor-Leste, *Enquadramento*: <https://eurocid.mne.gov.pt/ue-lusofonia/enquadramento> (Acedido em 13/05/24)

2.2. A MATINÉ E A JORNADA DE LUÍS CAMPOS

Fundada em 2014, a Matiné originou de uma iniciativa da *Oliva Creative Factory*, sediada em São João da Madeira, que funcionava como incubadora de *startups* voltadas para a indústria criativa. Frente à baixa representação de produções audiovisuais de língua portuguesa no mercado europeu, Luís Campos, meu orientador de estágio, criou sua empresa com o objetivo de difundir o idioma e promover Portugal e os demais países da CPLP no setor doméstico e global (Rafael, 2019).

A empresa, gerenciada junto da diretora de produção Ana Almeida, tem em seu portfólio as premiadas curtas-metragens *Carga* (2017), *Boca Cava Terra* (2022) e a co-produção *Ponto Final* (2022). O modelo de negócios foca em poucos projetos por vez, valoriza perfis e formatos distintos e reflete as narrativas de ficção que ambos gostariam de ver na tela grande. (L. Campos, comunicação pessoal, 9 de abril de 2024).

Na altura em que comecei meu estágio, eles dividiam sua atenção entre a distribuição do filme *Monte Clérigo* (2023), a preparação para a 9ª edição do Guiões e a pré-produção da longa-metragem *Terra Vil*, estreia de Campos no formato. Percebo o meu orientador como uma personalidade multifacetada da cena artística portuguesa: realizador, guionista, professor de cinema, além de diretor do festival Guiões e fundador da Matiné. Nascido na Covilhã e licenciado em Cinema pela Universidade da Beira Interior (UBI), ele viveu dez anos fora de Portugal, passando por países como Espanha, Inglaterra e Holanda. (Capucho, 2023)

Apesar dos percalços para conseguir trabalho na área, ele garante que as experiências no exterior foram essenciais para o desenvolvimento de seus projetos pessoais, como o próprio Guiões. A primeira oportunidade profissional apareceu na Bélgica, colaborando com a produtora audiovisual SavageFilms, seguida por uma temporada no Brasil, onde acompanhou os projetos da empresa RT Features, do empresário e produtor brasileiro Rodrigo Teixeira, convidado da 9ª edição do festival. (Capucho, 2023)

Antes de retornar a Portugal em 2017, Campos participou do programa *Berlinale Talents*⁷, onde conheceu o realizador português Mário Patrocínio. A conexão deu início

⁷ O Berlinale Talents é um programa de desenvolvimento de talentos do Festival de Cinema de Berlim, Nossa Missão: <https://www.berlinale-talents.de/bt/page/c/our-mission> (Acedido em 13/05/24)

a uma frutífera colaboração profissional que teve como morada a produtora lisboeta Bro Cinema e perdurou até outubro de 2022. No mesmo ano, ele publicou sua tese de doutoramento intitulada *O Passado e o Presente de uma Cinematografia Resistente*. Esta analisa um período histórico do cinema português (de 2004 a 2019), caracterizado pela baixa quota de filmes nacionais estreados e apoios de financiamento por parte do Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA⁸). (Capucho, 2023)

O período analisado conta uma particularidade: apenas quatro filmes apoiados pelo referido instituto ultrapassaram a marca dos cem mil espectadores em sala, são eles *Variações* (2019) de João Maia, *Call Girl* (2007) de António-Pedro Vasconcellos, *Os Maias - (Alguns) Episódios da Vida Romântica* (2014) de João Botelho e *Virados do Avesso* (2014) de Edgar Pêra. No entanto, a presença portuguesa nos festivais de cinema quase duplicou. Nos concursos do instituto, o peso curricular de um projeto, medido pela participação anterior da produtora e do realizador em festivais, era muito mais determinante que o resultado da exploração comercial dos filmes. (Capucho, 2023)

Portugal tem uma cinematografia muito forte orientada para o cinema de festivais. De inovação artística, mais conceptual, não tão orientada para a exploração comercial. Mas tenho pena que não exista esse lado, porque melhorava tudo: a relação com o público, os índices de trabalho, o interesse internacional sobre a nossa capacidade de produção. (Capucho, 2023)

Apesar de compreender um recorte temporal específico, a tese de doutoramento constituída por Campos ao longo de cinco anos, identifica problemas recorrentes no audiovisual de seu país. A concentração de recursos em um número pequeno de produtoras, o pouco relevo dado aos guiões e argumentistas e a escassez de iniciativas com foco em novos realizadores e produtores são alguns deles. (Capucho, 2023)

Por fim, vale mencionar que a trajetória de Luís Campos se relaciona com o presente relatório ao demonstrar o quanto o desenvolvimento das competências de produção serviu de subsídio para a expansão de sua escrita cinematográfica. Levando em conta as barreiras institucionais no acesso às grandes produtoras e o déficit de Portugal

⁸Sigla para Instituto do Cinema e Audiovisual, um órgão público autónomo, vinculado ao Ministério da Cultura, com o objetivo de apoiar o desenvolvimento das atividades cinematográficas e audiovisuais, *Apresentação*: <https://www.ica-ip.pt/pt/o-ica/quem-somos/apresentacao/> (Acedido em 13/05/24)

na formação de profissionais da área, tais experiências permitiram que Campos adquirisse habilidades que possibilitaram a concretização de seus projetos. Mesmo que suas inclinações pendessem para outros segmentos do audiovisual.

2.3 O CAMINHO ATÉ A MATINÉ

Em 2015, quando iniciei minha licenciatura em Cinema e Audiovisual no Brasil, na Universidade Federal Fluminense (UFF), aguardava com ansiedade pela cadeira de argumento, que só poderia cursar a partir do segundo ano letivo. Infelizmente, logo que comecei a disciplina, uma greve de seis meses paralisou as atividades na universidade. Considerando que o tempo foi insuficiente para o desenvolvimento de um argumento original, decidi escrevê-lo por conta própria, baseado nos aprendizados em sala e nas diretrizes do *Manual do Roteiro* (1979) do autor norte-americano Syd Field.

Com meu guião da curta-metragem “Pedacos de uma vida qualquer” fui selecionado para a segunda edição do MetrôLab⁹, que aconteceu em 2018 e marcou o primeiro laboratório de escrita cinematográfica que participei. Na dinâmica proposta, os participantes se reuniam presencialmente em uma mesa-redonda, onde cada um dispunha de um tempo limitado para discutir seu projeto com os consultores. Tal como acontece no PLOT, evento de configuração parecida que será definido a posteriori, os colegas eram encorajados a lerem e analisarem os guiões uns dos outros.

Os estudos prosseguiram no ano seguinte durante meu intercâmbio em Portugal, na Escola Superior de Teatro e Cinema. Lá, me especializei em Narrativas e fiquei entusiasmado com a possibilidade de ter meu guião filmado durante o semestre. No entanto, a medida que o tempo passou, ficou claro que os argumentistas tinham pouca voz sobre a rodagem de seus guiões, uma vez que os alunos de realização puxavam as decisões para si e alienavam os escritores do processo criativo.

A pandemia da Covid-19 antecipou meu retorno ao Brasil, onde concluí minha licenciatura em dezembro de 2020, e aprofundei meus conhecimentos sobre argumento em oficinas e cursos ministrados de forma *online*. Quando as medidas de isolamento arrefeceram, fiz a opção de continuar minha formação acadêmica em Portugal, sabendo de antemão que gostaria de fazer da escrita cinematográfica um objeto de estudo.

Após aterrissar em Lisboa, em maio de 2022, compareci a oitava edição do Festival Guiões – um dos principais voltados para argumento em língua portuguesa – onde

⁹ O espaço de desenvolvimento de projetos de curta-metragem selecionados que antecede o Festival do Cinema Universitário Brasileiro, *MetrôLAB 2018*: <https://metrouniversitario.com.br/2018/11/02/metro-lab-consultores-2018/> (Acedido em 13/05/24)

colhi uma experiência positiva de intercâmbio cultural com escritores brasileiros e portugueses, além de conhecer a pessoa e o trabalho de Luís Campos: diretor do festival, fundador da Matiné e meu futuro orientador de estágio.

Passados dois semestres dedicados às disciplinas presenciais do mestrado, chegou o momento de decidir entre o estágio, a dissertação ou o projeto audiovisual como trabalho de conclusão de curso. Como o desejo de explorar a escrita cinematográfica em uma abordagem tanto prática quanto teórica persistia, concluí que colaborar na produtora com Luís Campos era a opção mais alinhada com meus objetivos, especialmente pela forte interlocução dele com pessoas do mercado audiovisual brasileiro.

Desde o início as condições de trabalho estavam claras: a produtora de pequeno porte não detinha de recursos financeiros para subsidiar uma bolsa e uma fração considerável das minhas responsabilidades estava relacionada com os preparativos do festival, cuja 9ª edição estava prevista para ser realizada entre os dias 13 e 17 de setembro de 2023. Em virtude disso, iniciei minhas atividades na Matiné em agosto, um mês adiantado em relação ao reinício do calendário letivo da universidade.

Considerando que a sede física da produtora está localizada em Portimão, a maioria das atividades do estágio ocorreu remotamente. Nesse sentido, espaços como o Caleidoscópio, a sala de estudos da Universidade de Lisboa e a biblioteca Palácio das Galveias se revelaram essenciais para a elaboração de uma rotina produtiva e organizada, complementando a infraestrutura da própria Universidade Nova de Lisboa.

3. DE ESTAGIÁRIO A ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

3.1 O COMITÉ DE LEITURA: A PREPARAÇÃO PARA O GUIÕES

Na produtora, minha primeira atribuição a se debruçar sobre a escrita cinematográfica foi integrar o Comitê de Leitura do Festival Guiões, a convite do próprio Luís. O objeto desse grupo era ler os argumentos inscritos, classificá-los a luz dos critérios estabelecidos abaixo e resumir a história de cada um deles em três linhas, a fim de comprovar a leitura do início ao fim.

Os vinte guiões mais bem-avaliados dessa triagem inicial foram anunciados como semifinalistas do concurso, e posteriormente reduzidos a dez, sendo cinco pilotos de série e cinco longas-metragens. Já o prêmio especial para argumentos portugueses de terror, feito em uma já referida parceria com o Festival Motel X, elegeu seus cinco finalistas de prontidão, mas contou com outro corpo de avaliadores.

Considerando meu maior interesse pelo formato do longa-metragem, Campos me pediu que atribuísse notas de 1 a 10 para cada um dos seguintes aspectos dos guiões:

- A) Técnica, sobre o domínio do formato *Master Scenes* e da estrutura narrativa;
- B) Originalidade, no que tange a novas premissas e pontos de vista;
- C) Criatividade, na aplicação eficaz da referida originalidade;
- D) Relevância e pertinência, a respeito do caráter social da obra e seu espaço no debate público contemporâneo;

A atividade representou uma oportunidade valiosa de alinhar as demandas práticas do estágio com o arcabouço teórico desenvolvido no decorrer da pesquisa. Durante a leitura de dezasseis guiões de aproximadamente cem páginas cada, aprimorei minhas habilidades de análise e identifiquei problemas recorrentes nos textos que serão apresentados com o devido embasamento bibliográfico, sem qualquer menção às obras e autores em respeito ao acordo de confidencialidade feito com meu orientador.

O problema que encabeça a lista está relacionado com a técnica e pode ser definido como uma repetição desmedida de padrões norte-americanos. O apontamento traz consigo uma carga de ambivalência, dado que a formatação basal do roteiro, o *Master Scenes*, se estabeleceu nos Estados Unidos e foi exportada com sucesso para as indústrias cinematográficas ao redor do mundo.

É observado que a padronização de roteiros impõe restrições ao escritor, dado que ele precisa se familiarizar com novas diretrizes e que a formatação padrão, o *Master Scenes*, limita alguns recursos, como ângulos de câmara e cortes de cena. No entanto, são poucas regras a serem seguidas, o que permite ao leitor mergulhar rapidamente na narrativa sem se distrair com um estilo individual. Além disso, ela facilita a compreensão da duração do filme, importante para o ritmo da história, uma vez que uma página de guião, nesses termos, equivale (em média) a um minuto de projeção. (MOSS, 1998)

Conforme avancei na leitura, percebi o quanto a compreensão de ritmo citada pelo autor desempenha um papel providencial nesse processo de avaliação. Considerando que os membros do comitê não recebem nenhum material adicional sobre os projetos, as narrativas se descortinam no decorrer da leitura, que pode ser fluída ou tortuosa, de forma mais dependente da estrutura narrativa do que do volume de páginas.

Para sistematizar a concepção de estrutura narrativa cinematográfica, Constâncio (2013) se vale da inspiração da *Poética*¹⁰, de Aristóteles, para concluir que:

Um filme tem uma estrutura narrativa quando conta uma história de modo essencialmente visual, e isso quer dizer: quando cria um ponto de vista de um espectador que assiste ao desenrolar de uma história narrada (...) que constrói através da criação de nexos temporais, espaciais e causais que dão um sentido narrativo às ações de certos personagens (Constâncio, 2013, p. 118)

A demora na criação dos referidos nexos revelou-se uma fragilidade recorrente e prejudicial em alguns dos guiões avaliados, afetando o interesse do leitor e, consequentemente, reduzindo as chances de progressão no processo seletivo. Nesse contexto, os concorrentes que estabeleceram essas ligações logo nas primeiras dez páginas (Field, 1979) se destacaram desde o início.

A figura abaixo apresenta um modelo de estrutura narrativa cinematográfica defendido por Field (1979) e notoriamente inspirado nos princípios aristotélicos:

¹⁰ Um tratado sobre a arte da literatura escrito na Grécia por volta de 330 a.C., que delinea os princípios da poesia e do drama para criar narrativas envolventes e significativas, *O que é a Poética de Aristóteles?* <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-aristotles-poetics-definition/> (Acedido em 13/05/24)

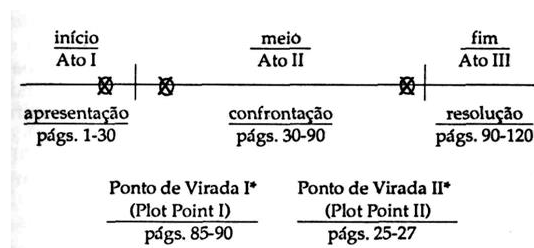


Figura 1: Modelo de estrutura narrativa cinematográfica elaborada por Field (1979, p.13).

A etapa de confrontação, compreendida na figura entre as páginas 30 e 90, concentrou a maior parte das oscilações de ritmo dos argumentos analisados. Popularmente conhecida como “barriga de segundo ato”, ela acontece quando a progressão dramática desacelera após a apresentação dos personagens e do conflito principal, criando a sensação de procrastinação até a resolução da narrativa. A fim de evitar esse problema, Field (1979) sugere que o protagonista enfrente um obstáculo após o outro durante essa fase do argumento, criando tensões que preservam o interesse do leitor.

Tendo em vista essas reflexões prévias, questões importantes surgiram durante o processo de análise: seguir à risca a formatação estabelecida não seria, ao invés de um problema, uma demonstração de destreza por parte do roteirista? Se a missão de “cativar e manter a atenção do espectador” (Carrière, 1990, p. 33) é cumprida e “não há praticamente nenhum estudo ou livro sobre 'como escrever um filme' que não seja um desenvolvimento e uma adaptação da Poética de Aristóteles” (Constâncio, 2013, p. 120), seria justo julgar um guião por usar de um modelo prévio de estrutura narrativa?

Carrière (1990) contrapõe tais inquietações argumentando que:

No que diz respeito aos preceitos proclamados pelos professores norte-americanos, é certo que eles podem levar a que se obtenha um relativo sucesso em séries de televisão de nível médio. Em caso algum darão origem a uma obra marcante, isso por definição, já que esses preceitos só cultivam o já antes visto. (p. 34)

Embora discorde da rigidez do posicionamento do autor, ele faz um apontamento pertinente sobre a tentativa de repetição de padrões de sucesso. No comitê de leitura, me deparei com alguns roteiros altamente derivativos que, embora reconhecessem suas referências, falhavam em reinterpretá-las de forma original, escancarando seu enfoque na mera reprodução dos méritos artísticos e comerciais dessas obras.

O desejo de atender as demandas imediatas do mercado, especialmente comum entre os roteiristas iniciantes, também resulta na repetição de temas e abordagens, dado a largueza de alcance da produção norte-americana e a força dela no inconsciente coletivo. Mesmo assim, o volume de informação produzido e disponibilizado nas plataformas digitais contribui para que os filmes e séries (mesmo os estadunidenses) permaneçam por cada vez menos tempo no debate público contemporâneo. Portanto, o roteirista que se concentra exclusivamente em alinhar sua obra às exigências mercadológicas encontrará um panorama distinto na altura em que seu argumento estiver pronto.

Também é comum que roteiristas de fora dos Estados Unidos acabem tangenciando textos e autores de outras origens, ainda que o objetivo deles seja a produção de conteúdo nacional. O resultado dessa falta de contraponto são obras que, mesmo ambientadas em outros países, falham em propor uma representação autêntica dessas realidades. Um exemplo são algumas comédias natalinas brasileiras que ignoram o clima tropical em favor de uma visão americanizada da festividade.

Se faz necessário dizer que minha experiência de pesquisa e escrita não é de todo condenatória ao uso de estruturas narrativas propostas por autores norte-americanos. Quando administradas com a devida parcimônia, elas podem se mostrar extremamente valiosas para roteiristas que querem disciplinar seu processo criativo e sentir com mais clareza onde seus textos demonstram ou carecem de musculatura.

A esse respeito, Harris argumenta que:

Algumas pessoas aspirantes a artistas se preocupam com técnicas e exercícios. Elas ficam ansiosas com medo de que de alguma forma possam sufocar sua criatividade. (...). Sugiro que você pense nas técnicas como receitas. Receitas não são camisas de força; são processos pelos quais você pode expressar seu trabalho muito especial e individual. (2016, p. 13)

O trabalho no comitê de leitura também evidenciou que uma premissa original nem sempre é o melhor indicativo da qualidade de um argumento. Em muitas ocasiões, narrativas com essa característica brilham em apresentações curtas e informais, mas não conseguem sustentá-la em seu desenvolvimento, chegando a causar a impressão diametralmente oposta (Carrière, 1990).

Em contrapartida, alguns guiões que trabalhavam arquétipos e partiram de situações dramáticas bem mais conhecidas (como as inseridas em algum código de género) deixaram para revelar suas nuances no decorrer da leitura, salientando que o bom manejo de elementos familiares é tão importante para a criatividade quanto a exploração de um novo ponto de partida. (Carrière, 1990)

Por mais que a maioria dos roteiros trabalhe com a concomitância entre a escolha do protagonista e a definição do ponto de vista narrativo, os que desvinculam essas duas grandezas também lançam uma nova luz sobre as referidas situações dramáticas. Contar a história de um herói pelo ponto de vista de seu oponente é um exemplo genérico de redefinição da estrutura narrativa a partir da alternância de ponto de vista.

Na falta dessa alternância, descortinar um universo ficcional pelos olhos do protagonista é aumentar substancialmente a responsabilidade do autor na construção dele. Afinal, é o personagem, especialmente o protagonista, quem sustenta a ligação emocional com o leitor ou espectador. Segundo Field (1979), a forma mais greve (e mais comum, como pude constatar na comissão de leitura) de comprometer esse elo é criar o chamado personagem passivo, que se ocupa mais da reação do que da ação.

A forma com que os personagens e cenários foram descritos também foi importante para a avaliação da criatividade dos argumentos. Um equilíbrio delicado, pois, enquanto alguns presumiram que escrever por meio das imagens é detalhar passagens sem ação, convergindo para uma linguagem mais literária do que audiovisual, outros fizeram construções excessivamente reféns dos diálogos, sem sequer uma alternância entre cenas internas e externas.

Um desdobramento comum para cenas demasiadamente calcadas em diálogo é a falta de exploração dos subtextos das personagens e situações dramáticas, resultando em uma redundância em relação à imagem ou, ainda pior, no único meio de transmissão de informação dentro de alguns roteiros. Como destacado por Constâncio, “Para a construção de uma estrutura narrativa (...) a única regra ou proibição é a de que os diálogos não se substituam a essa estrutura ou sejam eles a “contar a história.” (2013, p. 120)

Em tempos sensíveis à demanda por mais representatividade, histórias contadas sob perspectivas não hegemónicas, ou seja, assinadas por mulheres, pessoas racializadas,

e outras minorias políticas, redefiniram as estruturas narrativas a sua maneira. O festival já valorizava essa contribuição através da categoria de relevância e pertinência, mas na 9ª edição não se restringiu a isso.

Em parceria com a associação Mulheres Trabalhadoras das Imagens em Movimento (MUTIM), dedicada a promover a representação das mulheres no audiovisual português, foi criado um prêmio de mentoria profissional para o argumento que ajudasse a desconstrução de estereótipos e na reflexão sobre os novos tempos. Cada membro da comissão, inclusive eu, foi requisitado a indicar um argumento para a honraria. (*PRÉMIOS – GUIÕES, 2023*)

Em momento algum a pertinência dessas discussões se sobrepôs a necessidade de uma dramaturgia eficaz. No caso dos argumentos analisados, achei importante que o leitor fosse convidado a refletir não só sobre os temas, mas também sobre a abordagem de cada autor. Afinal, muitas obras de arte, a despeito de suas boas intenções, acabam se assemelhando os objetos de suas críticas por meio de escolhas equivocadas. Um caso clássico são os filmes de guerra hollywoodianos que afirmam transmitir uma mensagem pacifista, mas acabam entregando uma versão estetizada e sedutora do conflito armado.

Com a necessidade de balancear diversas forças em mente, ficou claro para mim que a leitura de um guião não é uma tarefa simples. Considerando que outros tipos de texto se fazem muito mais presentes no cotidiano, é comum que o contacto com argumentos seja atravessado por uma sensação de incompletude. A experiência na comissão me deu a chance de conviver harmoniosamente com essa estranheza e descobrir as belezas intrínsecas a essa forma de linguagem. (*Carrière, 1990*)

3.1 A 9ª EDIÇÃO DO GUIÕES

Na tarde de 11 de setembro de 2023, dois dias antes da inauguração do festival, Luís Campos me convidou para encontrá-lo na esplanada da Cinemateca a fim de discutir os pormenores da cerimónia de abertura da 9ª edição do Guiões. Lá chegando, conheci a atriz portuguesa Isabél Zuaa e o ator brasileiro Antônio Grassi, os talentos escolhidos para apresentar o evento. Levando em conta o forte elo entre os países desde a primeira edição do festival em 2014, achei positivo que ambas as nacionalidades estivessem representadas através dos apresentadores.

O texto de apresentação escrito por Luís Campos sintetizava o objetivo do evento de conectar os argumentistas da lusofonia com agentes do mercado internacional, enquanto explorava de forma mais ampla as possibilidades de conexão geradas pela contagem de histórias. Mantendo a transparência característica de seu modo de trabalho, o diretor do festival incentivou um diálogo sobre o texto com os atores e acolheu sugestões para melhor acomodá-los.

Apesar da abertura estar programada para a tarde do dia 13, cheguei ao Cinema São Jorge, local do evento, durante a manhã. Enquanto esperava a chegada dos atores para um ensaio geral do texto, ajudei meu orientador a carregar algumas caixas. Contudo, ao observar o ambiente preparado, notei que a presença dos cartazes do Guiões era significativamente menor em comparação com o material de divulgação do festival Motel X, que estava mais bem distribuído pelo espaço. Com um agitado cronograma pela frente, acabei não tendo a oportunidade de comentar sobre isso com Campos.

Quando os atores chegaram, recebi a orientação de acompanhá-los até a esplanada do cinema e entregar-lhes uma versão impressa do texto de abertura. Durante a revisão, duas modificações sugeridas por eles destacaram-se: uma menção mais direta aos países do continente africano e a inclusão do pronome neutro ao se referir às pessoas na plateia. Uma vez distribuídos entre os dois, os trechos foram recortados e fixados em cartolinas pretas. Enquanto isso, podíamos ouvir o burburinho das pessoas do lado de fora da sala, indicando que o local estava enchendo à medida que a hora da cerimônia se aproximava.

A abertura seguiu o molde tradicional: após as falas iniciais dos apresentadores, os finalistas foram chamados individualmente ao palco para apresentar suas histórias ao público e ao júri. Cada apresentação, popularmente conhecida como *pitching*, teve a duração de cinco minutos. Antes de prosseguirmos com uma avaliação geral da sessão, é pertinente uma breve explicação sobre a origem do termo.

O agente literário Julian Friedmann (2000) acredita que o *pitching* de filmes, tal como existe atualmente, se desenvolveu por volta do meio do século XX. Naquela época, o Sindicato dos Roteiristas da América era tão poderoso em Hollywood que nenhum roteirista escreveria uma proposta para um estúdio sem ser pago. Assim, para economizar dinheiro, um produtor poderia caminhar até onde os roteiristas estavam trabalhando e pedir que eles "contassem" uma história na hora. (Friedmann apud Harris, 2016, p. 11)

Curiosamente, a essência do *pitching* permanece avaliar com a maior brevidade possível o potencial comercial e artístico de um projeto de filme ou série. A desenvoltura com a qual alguns argumentistas encaram esse desafio está (quase sempre) mais ligada a uma preparação cuidadosa do que com a habilidade de falar em público. Ainda que o Guiões seja conhecido por sua informalidade, foi evidente o quanto a atenção aos detalhes afetou o engajamento da plateia naquele primeiro dia.

Durante as apresentações, alguns finalistas projetaram cartelas de texto no palco, criando uma disputa de atenção entre a narrativa visual e oral. Além disso, a legibilidade dos textos se mostrou problemática mesmo para os que estavam na primeira fileira. Outra fragilidade (mais sutil) de certos *pitchings* foi a falta de contato visual com a plateia, que permanecia como uma observadora distante tanto do autor como da obra.

Os roteiristas que definiram com clareza o formato, o gênero e o estágio de desenvolvimento de seus projetos se destacaram logo de início. A vinculação da narrativa à trajetória pessoal deles ou a alguma temática social urgente também causou uma impressão positiva. Contudo, nada superou a capacidade de alguns finalistas de manterem o interesse da plateia quanto contavam suas histórias do início ao fim. Nas palavras de Harris, "É aquele algo a mais que faz brilhar os olhos do ouvinte" (2016, p. 13)

Os premiados da competição principal do Guiões foram:

Prêmio MUTIM – Patrícia Moreira (PT), com o projeto *Vidas*

Piloto de Série – Juliana Colares (BR), com o projeto *Mangue Sujo*

Menção Honrosa – João Costa von Hombeeck (BR), com o projeto *Real Oficial*

Longa-Metragem – Mário Oshiro (BR), com o projeto *Tarântula*

Menção Honrosa – Emanuel Lavor (BR), com o projeto *A Onça*

Prêmio MOTEL X – Tiago Matos (PT), com o projeto *Trauma*

Quando Pedro Soulé, produtor cabo-verdiano e membro do júri, subiu ao palco para anunciar o vencedor da competição de Piloto de Série, ele destacou o progresso da indústria cinematográfica de seu país e criticou a falta de argumentistas dos países africanos de língua portuguesa na disputa. Passada a turbulência do Guiões, Campos (comunicação pessoal, 9 de fevereiro de 2024) admitiu que, apesar de seus esforços anteriores, ainda há muito trabalho a ser feito para garantir uma representação mais igualitária dessas nações dentro do festival.

Como outras sugestões de melhoria para a organização do evento como um todo, destacaria a colocação de cadeiras no palco para os apresentadores, evitando idas e vindas da plateia, a revisão do sistema de microfonia do espaço, para reduzir os ruídos durante os *pitchings*, e a inclusão de prémios tangíveis e de um tempo de discurso para os vencedores das menções honrosas.

3.2 NETWORKING BRUNCH

A manhã que sucedeu as apresentações foi marcada por um encontro agradável no restaurante do Inspira Boutique Hotel, onde a equipe do festival se juntou aos convidados e finalistas para um farto pequeno-almoço. Depois de um primeiro dia intenso, o evento conhecido como *Networking Brunch* representou uma importante oportunidade de socialização para todas as partes envolvidas no Guiões.

Na minha conceção, essa atividade representa a essência do festival por seu clima informal e descontraído. Como é o caso entre muitas produtoras independentes, a maioria das empresas representadas no evento não possuíam sede física. Por isso, o encontro mostrou uma oportunidade para os argumentistas tentarem uma interlocução com elas. Ainda que os interesses possam não ser compatíveis de todo, não deixa de ser uma expansão da rede de contatos. (Harris, 2016)

O evento também destacou uma das grandes qualidades de Campos: sua horizontalidade no trato com os colaboradores. Por mais que estivesse responsável por controlar a entrada dos convidados através de uma lista, após a chegada de todos, tive total autonomia para me juntar a eles e fazer contatos da minha maneira. A ausência de hierarquia entre convidados, participantes e trabalhadores do festival contrastou imenso com os eventos de mesmo perfil que participei no meu país.

Durante o brunch, foram anunciados os vencedores dos prémios PT CO-PROD. Ao contrário da competição principal de Longas-Metragens e Pilotos de Série, que oferecem uma importância de 1000 euros a cada um dos argumentistas campeões, as condecorações dessa categoria são benefícios que reduzem os custos do projeto. Tais como a isenção de taxa de participação no PLOT, 5000 euros em serviços no estúdio de pós-produção *Loudness Films* e seis meses de mentoria com os profissionais da empresa Colabcine.

Os vencedores da categoria PT CO-PROD foram:

Prémio PLOT – Guto Parente (BR), com o projeto *Futuro*, produção Tardo Filmes

Prémio *Loudness* – Flávio Citton (BR), com o projeto *Voragem*, produção Noturna Cinematográfica

Prémio Colabcine – Maíra Bühler e Ugisé Kalapalo (BR), com o projeto Um Casamento, produção Abrolhos Filmes

No decorrer do festival, fiquei algumas vezes do lado de fora auxiliando Ana Almeida e as outras assistentes de produção a coordenar a entrada e saída de pessoas das salas. Como todas as atividades careciam de uma inscrição prévia no site do Guiões, nós precisávamos verificar os nomes na lista e fornecer bilhetes para cada uma delas. A tarefa se tornava especialmente difícil quando uma mesa se prolongava, concentrando os inscritos da próxima em uma fila do lado de fora. Apesar disso, a maioria das pessoas foi compreensiva em relação aos pequenos atrasos.

Embora Almeida e Campos tenham sido generosos com meu desejo de participar do festival, as demandas de produção eram altas e nem sempre era possível acompanhar as atividades do início ao fim. Curiosamente, todas as mesas que tive a oportunidade de assistir na íntegra contextualizavam o audiovisual no interior de uma problemática social, seja ela ambiental, cultural ou de gênero.

Os festivais de cinema têm sido extremamente bem-sucedidos em se tornarem plataforma para outras causas, como minorias e grupos de pressão, para o cinema feminino, recetivos às agendas do cinema gay e queer, aos movimentos ecológicos, apoiando protestos políticos, tematizando cinema e drogas, ou prestando homenagem às lutas anti-imperialistas e à política partidária. (Elsaesser, 2005, p. 100)

No segundo dia de festival, a temática da “escrita de sustentabilidade” foi abordada na mesa da argumentista e produtora brasileira Carolina Dias. Com anos de experiência no audiovisual e na pesquisa, ela compartilhou seus conhecimentos sobre a integração do conceito de sustentabilidade nas narrativas ficcionais. O foco da discussão recaiu sobre a série de TV dinamarquesa *Borgen*, que aborda as tensões políticas na vida da primeira-ministra do país, cujas decisões impactam diretamente o mundo natural ao seu redor. Talvez pelo protagonismo da série ou pela própria natureza do tema, essa foi uma mesa de participação feminina proeminente. (CATÁLOGO – GUIÕES IX, 2023)

Na manhã do terceiro dia de festival, a discussão sobre gênero, tanto no sentido cinematográfico quanto identitário, ganhou força na mesa conduzida pelas argumentistas Tota Alves e Fernanda Polacow, associadas e dirigentes da MUTIM, na Sala 2 do Cinema São Jorge. A atividade consistiu em uma revisão crítica da longa-metragem *Gritos* (1996), do realizador norte-americano Wes Craven, a fim de discutir a representação da mulher no cinema de horror. (CATÁLOGO – GUIÕES IX, 2023)

Quando as moderadoras abriram para intervenções da plateia, se iniciou uma conversa sobre as cenas de sexo e nudez nos filmes de terror, que rapidamente evoluiu para uma constatação sobre como o olhar masculino ainda permeia a concepção de intimidade dentro e fora das narrativas audiovisuais. Como contrapartida, Alves e Polacow sugeriram obras cinematográficas recentes, todas dirigidas por mulheres, que propõem outras formas de representação sobre esses tópicos sensíveis, entre elas a longa-metragem brasileira *Medusa* (2021), de Anita Rocha da Silveira.

Graças a parceria com o Festival Motel X, o cinema de horror teve uma expressão significativa na 9ª edição do Guiões. Mais tarde naquele mesmo sítio, aconteceu uma sessão do filme *A Bruxa* (2017), do cineasta estadunidense Robert Eggers, que se tornou ainda mais instigante à luz dos questionamentos da manhã. Depois que as luzes se acenderam, o produtor da longa-metragem Rodrigo Teixeira conduziu uma *masterclass* sobre o processo de feitura do filme.

Em uma das atividades mais cheias do festival, Teixeira compartilhou sua jornada na produção de filmes de baixo orçamento, muitos assinados por novos autores ou cineastas em baixa. Apesar de sua posição estabelecida, ele assegurou que a batalha por financiamento é constante. Um exemplo disso foi quando colaborou com Gustavo Vinagre, um cineasta *queer* brasileiro, durante o governo Bolsonaro e não conseguiu angariar apoios junto ao poder público.

O *workshop* liderado por Teixeira foi palco de uma discussão acalorada na manhã seguinte, no auditório do Inspira Boutique Hotel. Enquanto partilhava suas experiências de trabalho no Brasil e nos Estados Unidos, o produtor sugeriu que Portugal possuía um potencial cinematográfico subaproveitado. Apesar de ditas com conhecimento de causa,

as palavras dele não foram bem recebidas por todos os presentes, com uma das participantes expressando um profundo descontentamento com a comparação entre países de realidades tão distintas.

A réplica mais comum a provação feita por Teixeira foi a ratificação de que Portugal conseguiu, ao longo dos anos, emplacar filmes em festivais de prestígio, como Cannes e a *Berlinale*. Já os portugueses que tomaram o partido do produtor, disseram que esses filmes não dialogam com o grande público. A discussão foi uma oportunidade de ver na prática muitos dos pontos trazidos por Luís Campos no decorrer das nossas interações.

Em Portugal existem muitos públicos. Tem faltado muito o meio termo. Temos propostas muito comerciais derivadas de produtos narrativos, sem grande qualidade artística, uma ou outra cara conhecida. Depois, há o outro lado: cinema muito erudito, cinéfilo, que não se comunicam tão bem com o público em geral. Tudo o que vai no meio, depende muito do guião para contar uma boa história de uma forma inovadora. (Capucho, 2023)

O enfoque no guião foi sentido de forma especial durante os dias do *Professional Script Lab*, popularmente conhecido como PLOT. Quatro projetos foram convidados para participar de um *workshop* com profissionais do mercado brasileiro e português que provocavam os autores a fim de aprofundar os projetos. Embora tenha sido designado apenas para acompanhar os argumentistas até o almoço, fiquei tão positivamente impressionado com a qualidade do debate que pedi para participar como ouvinte.

Os projetos que marcaram presença na edição 2023 do PLOT foram:

Patrícia Moreira (PT), guionista da longa-metragem *Vidas*

Martina Rupp (PT), guionista e *show runner* da série *Desterro*

Emanuel Lavor (BR), guionista e realizador da longa-metragem *A Onça*

Ariel L. Ferreira (BR), guionista e realizador da longa-metragem *Tragam-me a Cabeça de Orum Bomani*

Após uma série de encontros que me mostraram o quanto a coletividade agrega valor a escrita cinematográfica, o jantar de encerramento do Guiões ocorreu no restaurante Águas Livres, no Rato. Um clima de confraternização perpassava os trabalhadores, finalistas e convidados do festival. Campos foi um anfitrião nato que me fez sair da celebração com a certeza de ter feito a escolha certa sobre o estágio.

3.3. GUIÕES VS. FRAPA

Quando participei da oitava edição do Guiões em 2022, tive a chance de interagir de forma amigável com Léo Garcia, diretor artístico do Festival de Roteiro Audiovisual de Porto Alegre (Frapa), que estava presente como convidado. Depois de uma experiência tão positiva no evento português, fiquei curioso em saber como algo da mesma natureza poderia ser realizado no Brasil.

Minha curiosidade só foi sanada no ano seguinte, quando um apoio simbólico de Garcia (possível graças a uma interlocução com Campos) me inspirou a participar da 11ª edição do festival. Ele aconteceu de forma presencial na Casa de Cultura Mário Quintana, durante os dias 13 a 17 de novembro, exatos dois meses após o Guiões. Considerando o elevado custo do traslado Lisboa-Porto Alegre, aproveitei a conclusão eminente do estágio para passar uma temporada no Brasil.

Ao contrário do Guiões, que é maioritariamente gratuito, a participação no Frapa se dá mediante a compra de uma credencial de aproximadamente 100 euros, com exceção para os convidados e finalistas do concurso, que a recebiam como oferta do festival. Durante o evento, ouvia-se um burburinho de que mais de seiscentas credenciações foram vendidas naquele ano. Apesar do clima descontraído do festival, o sistema acabava por segmentar os participantes dos outros grupos, criando uma leve sensação de hierarquia.

Ao abordar os movimentos de união e desunião das pessoas em eventos do gênero, Elsaesser pontua que: “Apesar de seu aspeto iterativo, suas muitas hierarquias evidentes e ocultas e códigos especiais, os festivais de cinema também são comparáveis a rituais e cerimônias. Dada sua eventual excessividade (...) nas festas, no consumo de álcool e, frequentemente, no grande número de filmes - eles até têm algo da desordem do Carnaval.” (2005, p. 94)

Esse lado carnavalesco do Frapa é sentido através da intensidade da sua programação, que se estende desde a manhã até a madrugada nos cinco dias de evento. Cada um deles marcados por festas com dinâmicas de socialização regadas. Um exemplo delas é o *drinking pitch*, no qual um argumentista vira um shot de bebida e improvisa a apresentação de um projeto a fim de ganhar brindes e arrancar risos dos presentes.

A quantidade massiva de participantes também contribui para essa sensação de folia fora de época. Com diversas atividades acontecendo de forma simultânea, foi necessário se deslocar com antecedência para as mesas desejadas, sob o risco de não haver mais lugares disponíveis. Mesmo com a ansiedade de perder algo importante ou ficar de ficar do assunto, minha experiência mostrou que algumas atividades menos requisitadas se revelaram as mais interessantes. (Elsaesser, 2005)

Para além das competições de longa-metragem e pilotos de série, parecidas com as realizadas em Portugal, uma atividade interessante do Frapa são as rodadas de negócios. Elas consistem em apresentações curtas onde o roteirista autônomo pode apresentar seus projetos para produtoras e sondar possibilidades de colaboração. O modelo próximo dos festivais norte-americanos é descrito por Harris (2016) como: "(...) sessões com uma gama de argumentistas e executivos. Há menos produtores do que escritores, mas aqueles que participam estão, por definição, interessados em roteiros." (p. 103)

Apesar de ser um evento privado com altos custos de participação, o Frapa não escapou de algumas falhas técnicas. Houve problemas de projeção em algumas mesas, o auditório dos *pitchings* era escuro e ruídos de microfonia se fizeram presentes mais de uma vez. No entanto, nada que comprometesse o fluxo do festival. Inclusive: "um certo grau de disfuncionalidade é provavelmente o ponto forte de um festival, preservando o elemento anárquico não simplesmente porque muitos festivais tiveram origem na contracultura." (Elsaesser, 2005, p. 102)

O contraste é evidente em relação ao Guiões que, embora tenha tido uma edição bastante frequentada, possui uma programação comum para todos os participantes. Os rituais de socialização são menos frequentes e, salvo exceções com o *networking brunch*, acontecem após a programação do dia. O senso de pertencimento ao grupo do primeiro contrasta com as múltiplas (e mais dispersas) possibilidades de conexão do segundo.

A comparação tem inúmeros desdobramentos, mas a clareza de que o Guiões foi parte indissociável do meu caminho até o Frapa me faz concordar que: "Essencialmente, cada festival deve ser tratado com base em seus próprios pontos fortes e com o conhecimento dos limites sob os quais está sujeito". (Peranson, 2009, p. 37) Em ambos os casos, fica clara a necessidade do argumentista se fazer presente para além da escrita.

4. CONCLUSÃO

Um diretor de cinema pode pegar um grande roteiro e fazer um grande filme. Ou pode pegar um grande roteiro e fazer um filme terrível. Mas não pode pegar um roteiro terrível e fazer um grande filme. Não mesmo. (Field, 1979, p. 221)

Apesar de enfática, a citação do autor deixa uma dúvida: como surge um grande roteiro? Na minha ingênua concepção anterior, a resposta estava ligada a forças sobre as quais não se tem controle: talento e inspiração. A primeira definida como uma habilidade de nascença que pode ser contaminada com o estudo, a prática e a contrapartida de terceiros. Já a segunda remete a uma força divina que cria a imagem mental do autor sentado junto a máquina de escrever, com páginas voando ao vento.

Mas mesmo que esse autor anônimo não se conecte com o mundo exterior, não leia os pares, produza apenas quando se sente inspirado e venha a escrever um grande roteiro, surge a questão de como integrá-lo ao mundo. A obra extraordinária seria viável na realidade de produção do seu país de origem? A nível de criatividade e originalidade, ela poderia ser tão diferente do que já foi feito? Ou, mais simples ainda, como as outras pessoas teriam acesso a ela uma vez concluída? A menos que queiram sentenciar o seu trabalho à poeira, essas são questões que todos os roteiristas (independente da grandeza) precisam considerar.

Quando pensei nas competências de refletir, ler e participar como adjacentes ao processo de escrita, tencionava diminuir lacunas na impossibilidade de responder essas perguntas. Embora sempre tenha me interessado pela escrita cinematográfica, a minha visão sobre ela era mais turva antes do estágio na Matiné e a subsequente pesquisa para o presente relatório.

O primeiro passo foi descobrir que os ideais da Política dos Autores sobre os quais falavam Astruc (1948) e Truffaut (1954) exerciam uma influência forte no meu ponto de vista, que colocava o argumentista em uma posição hierarquicamente inferior à do realizador. Além de considerar seu trabalho como um documento de transição, sem valor objetivo ou subjetivo na falta de uma rodagem que o tire do papel.

Por meio da pesquisa, descobri que a política supracitada não era unânime nem entre os grandes autores da sétima arte. Constâncio (2013) cita os estadunidenses Orson

Welles e Billy Wilder como exemplos de diretores que tomaram publicamente o partido dos roteiristas. Enquanto o primeiro defendia que esses escritores tivessem a primeira e a última palavra na feitura dos filmes, o segundo pensava a escrita como grande parte do processo de criação deles.

Após conseguir enxergar o exercício do argumento como um processo autónomo, a componente não letiva também me ajudou a perceber que as “tradições de trabalho” conceituadas por Carrière pressupõe uma horizontalidade entre as funções de realizador e argumentista que, infelizmente, não é realidade na América do Norte nem na Europa. Um exemplo recente da disparidade entre as categorias se deu em Hollywood, quando o Sindicato dos Diretores (DGA) conseguiu negociar melhores condições de trabalho com os estúdios, e os roteiristas precisaram instituir uma greve¹¹ para chegar ao mesmo fim.

Falando sobre a mesma iniquidade em Portugal, Capucho (2023) diz:

A cinematografia está orientada para o realizador e não para o projecto escrito. (...) Pode escrever um guião mas a forma como filma é que determina a mais valia artística. Não é um sistema de financiamento que avalia o texto por si só. Fez com que os produtores profissionais que trabalham com o ICA não tivessem urgência na procura de guiões mas sim por realizadores.

Levando em conta que, no referido sistema, a busca por realizadores é orientada pelo desempenho deles nos festivais de cinema, percebi que esses eventos fazem parte da superestrutura que tangencia os argumentistas. Sendo assim, festivais como o Guiões e o Frapa surgem da necessidade de apaziguar essa desproporção, sem descaracterizar um modelo que: “Garante visibilidade e atenção para filmes que não dispõem dos orçamentos promocionais de Hollywood, nem de um mercado interno grande o bastante (...) para encontrar seu público e recuperar seu investimento.” (Elsaesser, 2005, p. 88-89)

Ao colocar os argumentistas em primeiro plano, a curadoria dos eventos supracitados caminha em uma corda bamba para escolher projetos que capturem uma essência nacional, ao mesmo tempo que apresentem um grau de internacionalização. No comité

¹¹ Em 2 de maio de 2023, os membros Writers Guild of America (WGA), responsáveis por escrever a maior parte dos filmes e séries de Hollywood, entraram em greve até 13 de julho do mesmo ano, *Os escritores de Hollywood estão em greve. Aqui está a importância disso* <https://www.vox.com/culture/23696617/writers-strike-wga-2023-explained-residuals-streaming-ai> (Acedido em 13/05/2023)

de leitura, aprendi que a inovação de linguagem é bem-vinda, mas concluí que um guião comercial, com mais chances de ser feito, também agrega valor ao selo do festival.

Do mesmo modo, vi que as mudanças implementadas por esses eventos são discretas e de longo prazo. Em parte, porque "quanto maior um festival se torna, menos capaz ele é de definir seu próprio espaço" (Peranson, 2009, p. 34), e outra em razão deles só terem recursos para contemplar um número enxuto de roteiristas, que podem concorrer às oportunidades uma única vez ao ano.

A cada guião que analisava no comité, eu refletia sobre as horas gastas em frente à página em branco que cada argumentista cedeu de sua própria vida para contar a sua história. Independente do valor artístico ou comercial delas, um escritor sabe do esforço que é vencer o cansaço, a insegurança e a procrastinação para permitir que a imaginação floresça. Nessa primeira experiência como avaliador, senti a ambivalência de assistir ao reconhecimento de uma quantidade reduzida (e bem selecionada) de argumentos, em detrimento de tantos outros que ficaram de fora do pódio.

É, no entanto, preciso conservar os guiões rejeitados. Nunca se sabe. Pode suceder que um dia sejam reaproveitados, por acaso ou por necessidade. Pode também extrair-se deles uma cena, uma ideia, que reflorescerá noutro filme. Fazem para sempre parte de nós, mesmo quando às vezes lhes temos rancor. (Carrière, 1990, p. 51)

O estágio na Matiné e a pesquisa para o relatório em tela também me mostraram que, além de um escrever o roteiro, é preciso considerar associações (produtoras, realizadores em ascensão) que agreguem valor ao projeto, as condições de trabalho por trás de cada contrato assinado, a circulação nos festivais para que o mundo tenha conhecimento da sua obra e, principalmente, as relações interpessoais que permeiam isso tudo. Por mais que esse acúmulo de funções seja resultado de um contexto social de precarização, é preciso se fazer presente mesmo que para advogar por um projeto de mudança.

Você pode ser um artista, mas investiu seu próprio tempo e dinheiro neste roteiro. Você pagou as contas, se alimentou e se vestiu. Você é tão empresário quanto o produtor a quem está apresentando. (Harris, 2016, p. 15)

Em última análise sobre essa vivência que permeou tantas esferas da minha vida, ousou dizer que o maior ganho foi subjetivo: o intercâmbio com outros escritores, o mergulho na interioridade deles através da palavra escrita, as discussões sobre as demandas, medos, e alegrias do processo criativo, e as colaborações que surgiram dali. Entre uma demanda e outra, aprendi que, conforme postulado por Field (1979): "Escrever traz gratificações exclusivas. Aproveite-as. E as transmita." (p. 222)

REFERÊNCIAS

BIBLIOGRAFIA

Astruc, A. (2012). Nascimento De Uma Nova Vanguarda: A Caméra-Stylo (M. Cartaxo, Trad.). Foco – Revista De Cinema. (Publicação original de 1948), Acesso em 13 de maio de 2024, <https://www.focorevistadecinema.com.br/FOCO4/stylo.htm>

Capucho, J. (2023). *Entrevista. Luís Campos. “O resultado de bilheteira não deve ser o único factor para dizer se um filme é relevante ou não.”* Comunidade Cultura E Arte. Acesso em 13 de maio de 2024, <https://comunidadeculturaearte.com/entrevista-luis-campos-o-resultado-de-bilheteira-nao-deve-ser-o-unico-factor-para-dizer-se-um-filme-e-relevante-ou-nao/>

Carrière, J. (2016). Da Escrita Propriamente Dita. In J. C. Alvim (Trad.), *O Exercício do Argumento* (1ª ed., pp. 29–51). Lisboa: Texto & Grafia. (Publicação original de 1990)

Campos, L. (2023). *Conceito; Candidatura; Prêmio; Catálogo*. Acesso em 13 de maio de 2024, <https://guioes.com/>

Constâncio, J. (2013). Estrutura Narrativa: da Poética de Aristóteles à Arte Cinematográfica. In J. M. Aparício, *Cinema e Filosofia*. (1ª ed., pp. 117–140). Lisboa: Colibri.

Elsaesser, T. (2005). Film Festival Networks: The New Topographies of Cinema in Europe. In *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (pp. 82-107). Amsterdam: Amsterdam University Press. Acesso em 13 de maio de 2024, <https://doi.org/10.1515/9789048505173-005>

Field, S. (2001). *Manual do roteiro* (Á. Ramos, Trans.). Editora Objetiva. (Publicação original de 1979)

Harris, C. B. (2016). *Jaws in space: Powerful Pitching for Film and TV Screenwriters*. Pocket Essentials.

Moss, H. (1998). *Como Formatar Seu Roteiro* [E-Book]. Rio de Janeiro: Livraria da Travessa. Acesso em 13 de maio de 2024

https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4473939/mod_resource/content/1/MOSS-Hugo-Como-formatar-seu-roteiro-copy.pdf

Peranson, M. (2009). First You Get the Power, Then You Get the Money: Two Models of Film Festivals. In R. Porton (Ed.), *Dekalog 03: On film festivals* (pp. 23–37). Londres: Wallflower Press.

Rafael, L. (2019). *Práticas da Escrita Cinematográfica: do Texto à Produção no Festival Guiões* [Dissertações de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH)]. Acesso em 13 de maio de 2024 em <http://hdl.handle.net/10362/79658>

The history of the Festival. (2021). Festival De Cannes. Acesso em 13 de maio de 2024, <https://www.festival-cannes.com/en/the-festival/the-history-of-the-festival/>

Truffaut, F. (2005). Uma Certa Tendência do Cinema Francês. In A. Telles (Trans.), *O Prazer dos Olhos* (pp. 257–276). Rio de Janeiro: Jorge Zahar. (Publicação original de 1954)

FILMOGRAFIA

Anderson W. (Realizador) (2016) *O Grande Hotel Budapeste*. Disney.

Bresson, R. (Realizador). (1951). *Diário de um Pároco de Aldeia*. Union Générale Cinématographique.

Cocteau, J. (Realizador). (1949). *Orfeu*. Films du Palais Royal.

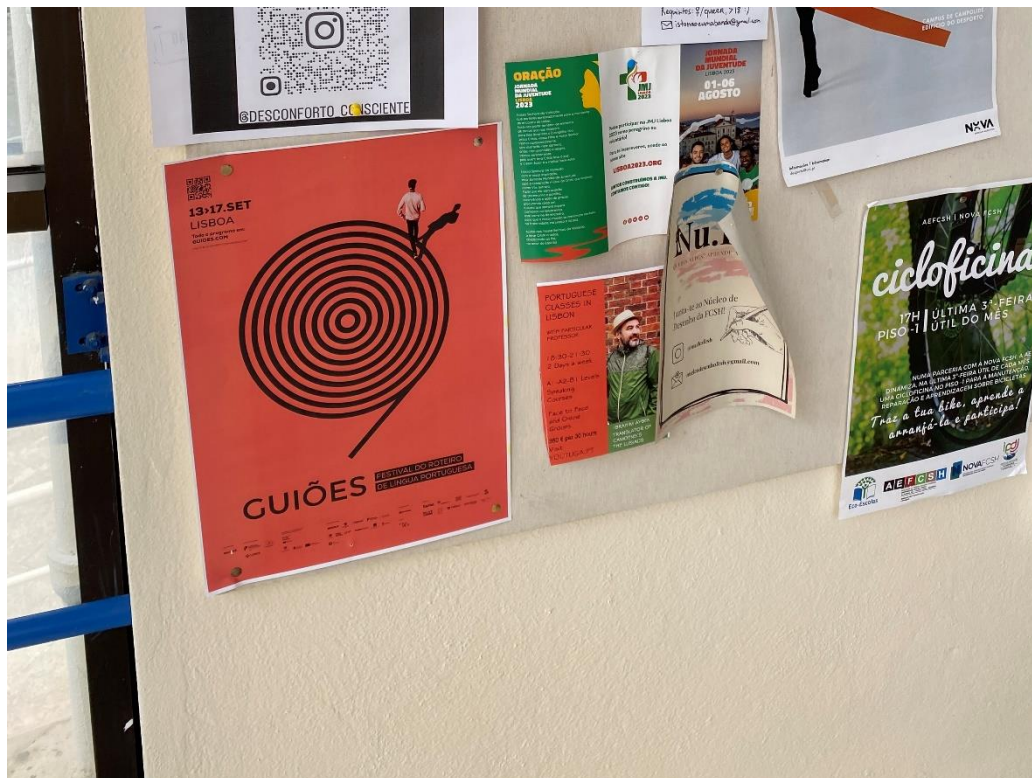
Craven, W. (Realizador). (1996). *Gritos*. Miramax Films.

Eggers, R. (Realizador). (2016). *A Bruxa*. RT Features.

Rocha Da Silveira, A. (Realizadora). (2023). *Medusa*. Bananeira Filmes.

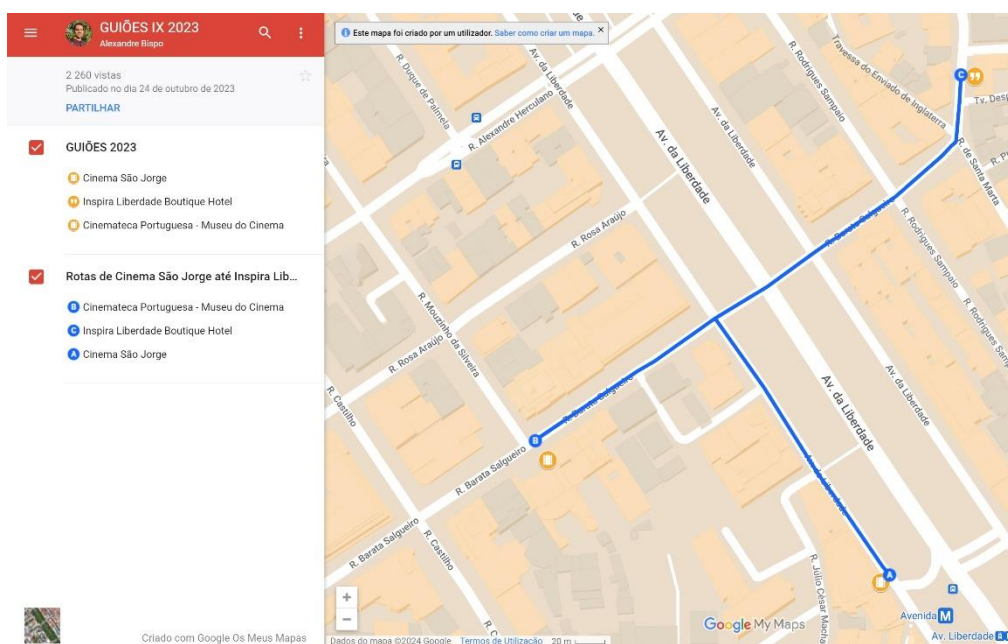
ANEXOS

ANEXO 1



Cartaz de divulgação da 9ª edição do Guiões colado no mural da FCSH, Bloco B, Registo de 5 de setembro de 2023

ANEXO 2



Mapa para os participantes da 9ª edição do Guiões; Criação minha em 8 de setembro de 2023



CONTACTOS

EQUIPA GUIÕES

Diretor:
Luís Campos

Diretora de Produção:
Ana Almeida

Comissão de Leitura:
**Alexandre Bispo, Ana Almeida, Danilo Godoy, Lucas Freire, Luísa Alvão, Luís Campos,
Luís Filipe Teixeira, Martina Rupp, Miguel Clara Vasconcelos, Tiago Inácio**

Design:
Cristóvão Matos

O GUIÕES - FESTIVAL DO ROTEIRO DE LÍNGUA
PORTUGUESA É UMA INICIATIVA DA MATINÉ

info@guioes.com
guioes.com
matine.pt
+351 913 986 429

MATINÉ

Catálogo da 9ª edição do Guiões: página 65

Distribuído a partir de 8 de setembro de 2023