

ROTEIRO DE CURTA-METRAGEM (PARA NARRATIVAS AUDIOVISUAIS DE TODOS OS COMPRIMENTOS)

SHORT FILM SCRIPT (FOR AUDIOVISUAL NARRATIVES OF ALL LENGTHS)

Álvaro André Zeini Cruz

Doutor, professor nas Faculdades Integradas de Bauru (FIB)

RESUMO

Resenha do livro Roteiro de curta-metragem, de Diogo Cronemberger, lançado pela editora Senac São Paulo em 2024.

Palavras-chave: resenha, roteiro, curta-metragem, dramaturgia.

ABSTRACT

Review of the book Roteiro de curta-metragem, by Diogo Cronemberger, published by Senac São Paulo in 2024.

Keywords: review, screenplay, short film, dramaturgy.

Roteiro de curta-metragem. É modesto o título do livro de Diogo Cronemberger — lançado neste ano de 2024 pela editora Senac São Paulo —, dado o desafio hercúleo ao qual se lança: apresentar conceitos da dramaturgia audiovisual, tramando uma revisão bibliográfica de títulos centrais à discussão do roteiro. Cronemberger revisita autores de trabalhos clássicos no campo, como o pioneiro Syd Field (2001), o popular Robert McKee (2006) e o brasileiro Doc Comparato (2018), costurando-os a trabalhos mais contemporâneos — como o de James McSill & André Schuck (2016) e A Promessa da virgem, de Kim Hudson (2010) — e referências dos estudos de dramaturgia, narratologia e escrita literária, que vão de Aristóteles (2017) a Edgar Allan Poe (1999). Assim, em 280 páginas, o leitor encontrará uma jornada ao curta-metragem, mas não apenas: o livro oferece, sobretudo, um compêndio crítico das principais discussões, consensos e dissensos acerca do roteiro audiovisual, abordando o curta-metragem, mas ultrapassando-o. Desta forma, Roteiro de curta-metragem oferece instrumentos para embasar não só roteiristas que visam a duração de 15, 20 minutos, mas também aqueles e aquelas debruçados sobre o longa-metragem e, até mesmo, a serialização.

A rota (ao roteiro) proposta por Cronemberger é organizada em dez capítulos, subdivididos em seções que progridem até as considerações finais de cada parte, quando o autor alinhava uma síntese pedagógica dos dados e discussões. Sob uma linha editorial que dialoga com um público-alvo de leitores em formação (compondo uma série universitária), o livro opta por apresentar as referências bibliográficas também aos finais de cada capítulo, compreendendo essas referências como um convite à continuidade dos estudos, e, por isso mesmo, localizando-as próximas aos respectivos temas e assuntos.

No primeiro capítulo, Cronemberger apresenta o formato do curta-metragem, tanto a partir de perspectivas criativas (no plural, pois ultrapassam o roteiro) quanto mercadológicas. A partir disso, diferencia o curta ficcional do documental e, centrando-se no primeiro recorte, propõe — a partir da classificação do Professor Dan Kleinman — três tipos narrativos ao curta de ficção: o drama, a piada e o retrato. Nesse sentido, o autor traz uma tipificação alternativa à apresentada por Jaqueline Souza (2017), ainda que com possíveis convergências: o que Cronemberger tipifica como formato “piada” se assemelha com o que Souza apresenta como “curta em dois atos”; já o curta “retrato” vai ao encontro do que a autora chama de “minimalista”.

O segundo capítulo introduz os documentos da criação que antecedem o primeiro tratamento, isto é, as linhas iniciais que progridem ao roteiro. Ao debater logline, storyline, sinopse, argumento, beat list e escaleta, Cronemberger ressalta o que costuma ser uma incompreensão entre alunos (e muitas vezes entre professores): essas escritas são ferramentas e não “fôrmas” (propositalmente acentuado), ou seja, devem ser pensadas como princípios, e não como regras (p. 30) para criarem “fôrmas”. O autor destaca ainda a necessidade do “mas” na composição de uma logline eficiente e aborda a storyline pela perspectiva de Comparato, professor incisivo na defesa dessa escrita que, em poucas linhas, delimita uma unidade dramática com começo, meio e fim. No que concerne ao argumento, Cronemberger chega às menores engrenagens desse documento ao apresentar a proposta de estruturação de Xenia Rivery: segundo a Professora, “uma frase típica de um argumento: espaço, tempo, personagem, intenção da personagem, ação (ou ação e depois da intenção)” (p. 42).

É também nos detalhes que se concentra o capítulo 3, Cena e Formatação. Nele, o autor retoma as três perguntas para se fazer uma boa cena, propostas por David Mamet (2007): “Quem quer o quê de quem?”, “O que acontece se não conseguir” e “Por que agora?”. Essas questões provocam o roteirista sentido à motivação (dos personagens) e ao conflito, elementos que Robert McKee pontua como indispensáveis a uma boa cena (na dramaturgia clássica). O destaque à importância da formatação de um roteiro se conecta ao capítulo seguinte, em que Comparato (apud Cronemberger, 2024, p. 80) volta à baila: “roteiro é o princípio de um processo visual e não o final de um processo literário”.

Em *Mostrar*, em vez de contar, Cronemberger debate uma questão que, além de estruturante, é “o maior desafio do ofício” (p. 98) — o fato de que as palavras na tela ou no papel não são um fim, mas um meio para que se produzam as imagens e sons. Nesse sentido, a contribuição mais interessante é a trazida por Robert Towne (apud Cronemberger, 2024, p. 93): “não se pode escrever um filme. Pode-se descrever um filme. E uma coisa pode ser dita sobre um roteiro realmente bom: lê-se como se estivesse descrevendo um filme realmente já feito”. Essa importância do mostrar retorna no Capítulo 7, quando, ao tratar do diálogo, Cronemberger defende que, antes de algo ser exposto pela ação do falar, deve-se tentar mostrá-lo visualmente; nesse sentido, se alinha com o entendimento de Robert McKee de que menos é mais. O autor ainda desmistifica outro mal-entendido: todo o diálogo expõe informações em prol da narrativa, a questão é que bons diálogos não devem ser “meramente expositivos”, mas “mascarar a exposição” colocando-a “em um conflito” (p. 154). Adiante, arremata: “Quando se trata de diálogos, o verbo em mente deve ser 'revelar' e não 'explicar'” (p. 156).

Um breve retorno aos Capítulos 5 e 6 traz outra desmistificação: personagem e enredo não são elementos desagregados (erro didático tão bem-intencionado quanto problemático no ensino de roteiro), mas “dois lados da mesma moeda” (p. 118). Se o desejo de um personagem é o que dispara o enredo, o enredo é o que alimenta as expectativas acerca do desejo. Nossa identificação, portanto, é menos com o personagem e mais com o personagem colocado em determinada situação de conflito — ou seja, personagem e enredo. Para pensar o desfecho dessa conjunção, Cronemberger parafraseia David Howard (2004): “o terceiro ato é a colisão de um personagem possivelmente alterado com um mundo possivelmente alterado ou a busca de um objetivo transformado ou novo” (2024, p. 133).

O capítulo 8 explora três elementos fundamentais na visualidade narrativa: espaço, tempo e gênero. Se o espaço pode ser pensado como extensão natural (ou contrastante) de um personagem e é determinante nas interações cênicas, a manipulação do tempo fílmico organiza o acesso do espectador ao mundo ficcional, interferindo diretamente na estrutura e na moldura temporal, relacionada ao desfecho. Quando avança à ideia de gênero cinematográfico, Cronemberger diz que um filme de gênero faz “um uso específico de princípios de certo gênero”, reunindo “convenções de comunidade e conflito” (2024, p. 192) Essa última dicotomia não perde de vista a participação da recepção nos estudos de gênero; para além das convenções entre forma externas (visuais ou sonoras) e internas (narrativas), como diz Edward Buscombe (2005), a expectativa do público acerca de determinado filme também faz parte do pacto com o gênero, auxiliando no reconhecimento e retroalimentação desses elementos.

No 9º e penúltimo capítulo, Cronemberger aborda a polêmica questão do roteiro adaptado, concentrando-se nas transcrições da literatura ao audiovisual. Primeiro, lembra que

as diferenças entre linguagens constituem distinções nas maneiras de narrar. Então, evoca o pensamento do roteirista e professor Guy Gallo (2012) para propor três perguntas como ponto de partida a uma desconstrução da obra original: “Em que consiste o objeto? O que o faz ser o que é? Como essa máquina funciona?” (apud Cronemberger, 2024, p. 212). Isso porque, desconstruída a obra original, pode-se enxergar a história, a fábula, para, então, reorganizá-la noutra narrativa a partir da compreensão daquilo que lhe é essencial. Nesse sentido, o autor incentiva o retorno a adaptações consideradas bem-sucedidas e malsucedidas, exercitando pensar os porquês de tais resultados.

Cronemberger dedica o 10º e último capítulo às dicas práticas acerca da profissão. Fala das negociações que envolvem um roteiro — e dos “filmes possíveis” que nascerão desses embates (p. 235) —, dos caminhos viáveis ao roteiro de curta-metragem, das tratativas e discursos que cercam a venda de um projeto (players e pitches). Por fim, chega ao conselho incontornável: a necessidade da prática persistente, da escrita “diária e infinita, enquanto dure o roteirista” (p. 254).

Esta resenha (como qualquer resenha) não tem outra pretensão a não ser a de apresentar o livro em questão de maneira horizontal, buscando prover um panorama que suscite no leitor e na leitora (roteiristas ou pretensos roteiristas) a busca pela obra original. E se a narrativa (clássica) negocia uma série de obstáculos que levam o protagonismo à mudança, este texto chega à conclusão carregando mudanças e aprendizados (alguns aqui expostos, outros, contidos em elipses), mas insistindo em manter o que está no parágrafo de abertura: o título é modesto e insuficiente. Roteiro de curta-metragem trata do objeto proposto, mas vai além, sobretudo porque compõe, em aproximações e distanciamentos, um mosaico crítico de muito do que se pensou (e se escreveu) sobre roteiro audiovisual.

REFERÊNCIAS

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro*. São Paulo: Summus, 2018.

CRONEMBERGER, Diogo. *Roteiro de curta-metragem*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2024.

FIELD, Syd. *Manual do roteiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GALLO, Guy. *Screenwriter's Compass: Character as True North*. Massachusetts: Focal, 2012.

HUDSON, Kim. *The Virgin's Promise*. Los Angeles: Michael Wiese, 2010.

MAMET, David. *Bambi vs. Godzilla*. New York: Pantheon Books, 2007.

MCKEE, Robert. *Story*. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MCSILL, James; SCHUCK, André. *Cinema: roteiro*. São Paulo: DVS, 2016.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. In: POE, Edgar Allan. *Poemas e ensaios*. São Paulo: Globo, 1999.

TOWNE, Robert. *Chinatown and The Last Detail: Two Screenplays*. New York: Grove, 1997.