



3. ROTEIRO E PLANEJAMENTO

Meu roteiro consumiu quatro dos oitos meses que levei para fazer o filme... (e) incluía todas as cenas... Descobri os atores meses antes, e procurei explicar-lhes da melhor forma possível o que era necessário para aparecer em um filme... Fazer um filme exige um esforço totalmente organizado e a única pessoa que sabe como todas as pequenas peças do trabalho se ajustam, é o próprio realizador do filme.

— de *The “Professional” Amateur Film* por Kerry Levitt

Primeiro passo: encontrar uma idéia para um filme. Segundo passo: desenvolvê-la em um roteiro — talvez vários — como guia para filmagem e montagem do filme e preparação de trilha sonora.

O valor de escrever um roteiro é idêntico ao valor de elaborar uma lista de materiais e uma planta para construir uma casa. O construtor usa a lista de materiais para empilhar madeira e tijolos — apenas o suficiente, não demais. Em seguida, consulta a planta para ver exatamente como a madeira e tijolos devem ser cortados e arrumados para produzir os corredores, armários e quartos da casa acabada. Da mesma maneira, o cineasta trabalha com base em um roteiro, para empilhar (filmar) uma metragem de filme aproveitável, apenas o suficiente, não demais. Em seguida, consulta seu roteiro para ver como a metragem deve ser cortada e arrumada (montada) para produzir o filme acabado. Um único roteiro pode servir como guia, tanto para a filmagem como para a montagem; ou o cineasta pode preferir escrever dois roteiros, um para ser usado diretamente na filmagem, análogo à lista de materiais do construtor e chamado roteiro de filmagem, e um segundo a ser usado para montagem, semelhante à planta e chamado roteiro básico.

Qualquer construtor que erguesse uma casa sem planta, certamente produziria um desastre arquitetônico. Cineastas principiantes fazem encantadores filmezinhos sem outra orientação que a do instinto e paixão; com muita freqüência, porém, o filme sem roteiro, como uma casa sem planta, simplesmente não se mantém. É muito menos do que poderia ser, e em geral custa muito mais do que deveria custar.

ABORDAGENS DO ROTEIRO

O tratamento

A mais simples espécie de roteiro cinematográfico — talvez nem chegue a ser roteiro — é chamada *tratamento*, que consiste em pouco mais do que um resumo breve e genérico do filme a ser realizado. O propósito principal do tratamento é transformar uma idéia ou premissa básica de filme em um resumo tosco de seqüências, argumento, caracterização etc. O tratamento pode também mencionar como a trilha sonora contribuirá para o filme, e que clima ou tema geral o filme apresentará.

Aqui está uma amostra de tratamento para um filme bastante leve, mas instrutivo:

Tratamento: “Uma Perseguição com um Propósito”

Um carro pára ao lado da calçada e dois homens descem. Um dos homens, sem perceber, deixa a porta entreaberta. Os dois atravessam a calçada e encaminham-se para um parque. Então, um terceiro homem, um tipo suspeito, sai de trás de uma árvore, aparentemente vê que a porta do carro não está trancada, corre até o carro, abre a porta, furta uma pasta e foge rapidamente. Um transeunte na calçada vê tudo isso e grita para os dois homens que estão agora se aproximando do parque. Todos os três perseguem o ladrão: dão a volta a uma esquina, passam por um pátio de estacionamento, atravessam um gramado e chegam a um local de construção. Finalmente, no terreno em construção, alcançam o ladrão. Dois homens seguram o ladrão, enquanto o terceiro abre a pasta. Este último tira da pasta um rolo de papel e sorri para o ladrão. O ladrão mostra-se perplexo enquanto o homem desenrola o papel para que todos vejam: UMA PERSEGUIÇÃO COM UM PROPÓSITO: MOSTRAR COMO PODE SER FILMADA E MONTADA UMA PEQUENA HISTÓRIA, BASEADA EM UMA PERSEGUIÇÃO. O som para este filme será música alegre de “ragtime” ao piano, não sincronizada. O clima total deve ser cômico, conseguido por meio de movimento exagerado de braços e pernas, etc.

Do tratamento ao roteiro básico

Por mais útil que seja um tratamento para ajudar o cineasta a dar corpo a sua idéia de filme, ainda assim é apenas um começo. O tratamento é mau guia

para filmar e montar um filme. Precisa ser desenvolvido em alguma coisa mais útil. A seguir, está justamente isso: uma descrição, cena por cena, de como o filme de perseguição, depois de montado, se desdobrará na tela — um roteiro.

Roteiro: “Uma Perseguição com um Propósito”

<i>Cena</i> (*)	<i>Descrição</i>	<i>Tempo</i> (s)	<i>Som</i>
1	PG: Carro parando	8	O tempo
2	PA: Carro pára, um homem desce e fecha a porta	3	todo: música alegre de ragtime ao piano
3	PA: Segundo homem desce e fecha a porta	3	
4	PD: Porta da cena 2 fechando-se, ainda entreaberta	2	
5	PG: Os dois homens caminham em direção ao parque: panorâmica para o ladrão atrás da árvore	8	
6	PG: Transeunte na calçada	3	
7	PD: Trinco da porta, ladrão entra correndo no quadro e abre a porta	2	
8	PA: Transeunte pára e olha	2	
9	PA: Ladrão olha dentro do carro	2	
10	PD: Pasta	2	
11	MPP: Ladrão estende a mão para a pasta	2	
12	PG: Os dois homens na beirada do parque	4	
13	PA: Transeunte olha para os homens e grita	2	

* N. do T. — Abreviaturas: GPG — Grande Plano Geral; PG — Plano Geral; PM — Plano Médio; PA — Plano Americano; MPP — Meio Primeiro Plano; PP — Primeiro Plano; PD — Plano de Detalhe.

14	PA:	Os dois homens param e olham em volta	2
15	PM:	Ladrão sai correndo	2
16	PM:	Os dois homens correm atrás do ladrão	4
17	PG:	Ladrão afasta-se do carro correndo	2
18	PG:	Transeunte junta-se aos dois homens na perseguição	3
19	PG:	Ladrão dá volta à esquina	2
20	PG:	Perseguidores dão a volta à esquina	2
21	PG:	Ladrão atravessa correndo o pátio de estacionamento; panorâmica para os perseguidores não muito distantes	4
22	PA:	Ladrão correndo pela calçada	3
23	PA:	Perseguidores correndo pela calçada	3
24	PP:	Ladrão, correndo, olha para trás	3
25	PA:	Perseguidores, decididos	3
26	PP:	Ladrão olha agora para a frente	2
27	PG:	(Do ponto de vista do ladrão) canto do edifício, cena sacudida	2
28	PG:	Ladrão dá a volta pelo canto do edifício	2
29	PG:	Perseguidores dão a volta pelo canto do edifício	2
30	GPG:	Ladrão atravessando o gramado em plano de fundo:	5

	perseguidores entram no quadro pela esquerda, vindo de trás da câmara	
31	PG: Ladrão chega ao local de construção	4
32	PG: Perseguidores chegam ao local de construção	2
33	PG: Perseguidores alcançam o ladrão; luta rápida	4
34	PA: Perseguidores lutando com o ladrão; um deles toma a pasta	4
35	PP: Ladrão, vencido	3
36	MPP: Homem ajoelha-se sobre a pasta, abre-a, vira-se e sorri para o ladrão	6
37	PP: Ladrão, olhando para a pasta	2
38	MPP: Homem tira os letreiros para que os espectadores leiam	12
39	PP: Ladrão surpreendido; agora sorri sem graça	4

Então, que temos nós? Um vislumbre da natureza do filme: uma série de cenas ou planos, na maioria bastante curtos, que oferece aos espectadores diferentes perspectivas de um assunto ou de uma ação. Cada *corte* — ou mudança de cena — tem um propósito: mostrar o assunto de uma nova distância, de uma posição melhor da câmara ou mostrar o que um personagem vê após os espectadores o terem visto olhando. E quando o propósito de uma cena é realizado — *corte* — surge uma nova cena, com um novo propósito; realizado esse — *corte* — outra cena; e assim por diante, até ser contada a história. Um cineasta desenvolve sua imaginação cena por cena, cada uma realizando uma parte da missão maior, assim como um escritor conta sua história frase por frase, com todas as frases trabalhando juntas para produzir o efeito maior unificado.

Cortar e colar

Alguns cineastas principiantes ficam surpreendidos ao saber que filmes são feitos em dois estágios: primeiro, pela filmagem de metragem maior do que se precisa; e, segundo, pelo corte, poda e colagem física de todas as cenas separadas. Isto parece muito trabalhoso. Por que não “montar na câmara” — tomar logo de início as cenas no comprimento e ordem certos, a fim de que o filme volte do laboratório exatamente como será projetado? À medida que você ler este capítulo e o resto do livro, as desvantagens de montagem na câmara deverão tornar-se evidentes. Resumidamente, por enquanto, o filme montado na câmara é em geral mais vagaroso e menos eficiente do que o filme pós-montado e as opções criativas são seriamente diminuídas no primeiro caso.

Do roteiro básico ao roteiro de filmagem

Sem dúvida, o pequeno filme de perseguição poderia ser rodado a partir do roteiro básico, que pormenoriza *meios* cinematográficos para a consecução dos fins esboçados no tratamento. Todavia, roteiros básicos nem sempre sugerem a melhor maneira de rodar um filme. Se reexaminar o roteiro do filme de perseguição, você notará que:

- Algumas seqüências de cenas vão e vêm entre duas locações. Por exemplo, a cena 6 mostra um transeunte a certa distância do carro. A cena 7 volta ao carro e a 8 volta ao transeunte. As cenas 9, 10 e 11 fazem a ação voltar ao carro, enquanto a 12 se volta para os dois homens na beirada do parque. Se o filme fosse rodado nessa seqüência, os atores e o pessoal técnico precisariam mudar de locação a quase toda cena. A filmagem seria retardada e o entusiasmo embotado. Muito tempo antes que o cineasta arrume seu equipamento e seu pessoal para mudar de locação, ocorrer-lhe-á tomar *todas* as cenas em uma locação de *uma* vez, e todas as cenas em outra locação, de outra vez. Posteriormente, quando montar o filme, poderá colá-las na sequência adequada.
- Algumas cenas separadas no roteiro poderiam ter sido filmadas como tomadas únicas de longa duração e posteriormente cortadas para serem usadas várias vezes no filme acabado. Por exemplo, estas cenas do roteiro:

- 9 Ladrão olha dentro do carro
- 11 Ladrão estende a mão para a pasta
- 15 Ladrão sai correndo,

poderiam efetivamente representar uma única cena com a duração de uns 6 ou 8 segundos, cortada em três pedaços e intercalada com as cenas 10, 12, 13 e 14. Não é apenas mais fácil e mais rápido filmar como uma longa tomada, o que finalmente se tornará: cenas 9, 11 e 15, mas isso também assegura continuidade de expressão, clima e ação. Toda vez que uma ação contínua é filmada em várias tomadas, o cineasta corre o risco de seu ator não ficar parado, não conservar o braço no mesmo lugar ou não manter a mesma aparência de cena para cena.

- Alguns cortes ou mudanças de cena no roteiro representam ação *continuada* em fluxo realístico de tempo: outros representam ação acelerada, tempo comprimido. Por exemplo, a passagem de tempo implícita entre as cenas 3 e 4 é contínua e realística. Na cena 3, um homem sai do carro e fecha a porta. O montador corta esta cena de modo a começar quando a porta ainda está se fechando — a fim de mostrar que é a mesma porta da cena 3 — e a cena começa exatamente onde terminou a 3, com a porta meio fechada. Embora a porta fechando-se seja mostrada em duas cenas, para a porta fechar-se não demora mais tempo do que demoraria na vida real. Assim, o movimento é contínuo e o tempo é realístico. Isto é chamado *corte casado*. Enquanto isso, outros cortes no roteiro representam tempo acelerado, ação omitida, como por exemplo o corte da cena 21 (o ladrão correndo por uma calçada). É bastante fácil filmar a segunda situação na qual tempo e ação são comprimidos — mas como se filma para produzir um corte casado? O roteiro não diz, embora talvez você tenha imaginado. As duas cenas simplesmente captam ação *sobreposta* e *duplicada*. O homem foi filmado fechando a porta duas vezes — fechando-a inteiramente — primeiro à distância média, depois à distância pequena, e o montador cortou a ação sobreposta, a fim de combinar tempo e ação entre as duas cenas.

É por essas razões, portanto, que o roteiro, embora excelente guia para montar e visualizar o filme acabado, nem sempre é o melhor guia para rodar o filme. É por isso que muitos cineastas escrevem um segundo roteiro, o *roteiro de filmagem*, cujo propósito é:

- relacionar todas as cenas a serem tomadas em cada locação, ou *seqüência de filmagem*;
- indicar quais cenas separadas do filme acabado devem ser tomadas como únicas, relativamente longas, a serem cortadas posteriormente e alternadas com outras;

- indicar quais cenas registrarão ação que se repete ou se sobrepõe à ação de cenas anteriores, para propósitos de montagem a fim de casar tempo e ação.

A seguir, encontra-se um roteiro de filmagem para “Uma Perseguição com um Propósito”. Note como todas as cenas do transeunte devem ser tomadas de uma vez (representando uma única seqüência de filmagem) embora no filme acabado, como vimos, essas cenas devam ser alternadas com outras. Note também a cena 2 da seqüência II, que se transforma em três cenas no filme acabado (9, 11 e 15). Finalmente, veja como as cenas 1-2 e 3-4 da seqüência I e 5-6 e 11-12 da seqüência IV, registram ação repetida ou sobreposta como previsão para a feitura de cortes casados.

Roteiro de filmagem: “Uma Perseguição com um Propósito”

Seqüência I: Deixando o carro

1. PG: Carro parando.
2. PA: (Sobreposta à cena 1) Carro pára, um homem desce e fecha a porta.
3. PA: Segundo homem desce e fecha a porta.
4. PD: (Sobreposta à cena 3) Porta quase se fecha, permanecendo entreaberta.
5. PG: Os dois homens atravessam a calçada e caminham em direção ao parque. Panorâmica para a direita, a fim de revelar o homem atrás da árvore, que esteve observando tudo isto (ou zoom out).
6. PG: Os dois homens, caminhando de costas para a câmara, aproximam-se do parque.
7. PA: Os dois homens param, viram-se, vêem o ladrão e correm atrás dele.

Seqüência II: O ladrão

1. PD: Trinco da porta do carro, ladrão entra correndo no quadro, agacha-se com a mão no trinco e abre a porta.
2. PA: Ladrão olha dentro do carro, vê a pasta, estende a mão e agarra-a; afasta-se da câmara correndo.
3. PD: Pasta no carro.
4. PG: Ladrão correndo para longe do carro.
5. PG: Ladrão dando a volta à esquina.

Seqüência III: O transeunte

1. PG: Homem caminhando pela calçada.
2. PA: Homem pára, olha para o carro e o ladrão, olha para os homens que se aproximam do parque e grita para eles.
3. PG: Transeunte junta-se aos dois homens na perseguição ao ladrão.

Seqüência IV: A perseguição

1. PG: Perseguidores dão a volta à esquina.
2. PG: Ladrão atravessa correndo o pátio de estacionamento, panorâmica para os perseguidores não muito atrás.
3. PP: Ladrão olha para trás e depois olha para a frente.
4. PA: Perseguidores, decididos.
5. PG: (Do ponto de vista do ladrão) Vê o gramado.
6. PG: (Sobreposta à cena 5). Ladrão chega ao gramado.
7. PG: Perseguidores na beirada do gramado.
8. GPG: Ladrão em plano de fundo atravessa correndo o gramado. Perseguidores entram correndo no quadro, vindo de trás da câmara (câmara baixa).
9. PG: Ladrão chega ao local de construção.
10. PG: Perseguidores chegam ao local de construção.
11. PG: Perseguidores finalmente alcançam o ladrão; breve luta.
12. PA: (Sobreposta à cena 11). Perseguidores lutando com o ladrão, dois homens seguram-no enquanto o terceiro toma dele a pasta.
13. PP: Ladrão, vencido, olha para o homem com a pasta e em seguida parece surpreso.
14. MPP: Homem ajoelha-se sobre a pasta, abre-a, vira-se e sorri para o ladrão; depois tira o rolo de papel e desenrola-o.

Preparando um roteiro para uso durante a filmagem

Se está pensando que a amostra de roteiro de filmagem para o filme de perseguição não é suficientemente diferente do roteiro básico para justificar o trabalho de escrevê-la, você pode ter razão, neste caso. De fato, o roteiro básico do filme de perseguição provavelmente poderia ter sido marginalmente anotado para sugerir como o filme seria melhor rodado, da maneira ilustrada abaixo. Numerais romanos representam as seqüências de filmagem; quadros horizontais sugerem que cenas separadas do filme acabado devem ser filmadas como tomada única e de longa duração; e quadros verticais em volta de números de cena são Lembretes para filmar ação sobreposta, duplicada, para corte casado posterior.

Seqüência de

<i>filmagem</i>	<i>Cena</i>	<i>Descrição</i>
I	1	PG: Carro parando.
I	2	PA: Carro pára, um homem desce.
I	3	PA: Segundo homem desce, quase fecha a porta.
I	4	PD: Porta fechando-se, deixada entre aberta.

I	5	PG: Os dois homens caminham em direção ao parque; panorâmica para o ladrão atrás da árvore.
III	6	PG: Transeunte na calçada.
II	7	PD: Trinco da porta, ladrão entra correndo no quadro, abre a porta.
III	8	PA: Transeunte pára e olha.
II	9, 11, 15	PA: Ladrão olha dentro do carro.
II	10	PD: Pasta.
II	11	PA: Ladrão estende a mão para a pasta.
I	12	PG: Os dois homens na beiracta do parque.
III	13	PA: Transeunte olha para os homens e grita.
I	14	PA: Os dois homens param e olham em volta.
II	15	PG: Ladrão sai correndo.

Trabalhando a partir de um roteiro de filmagem informal

Tratamento, em seguida roteiro básico, depois roteiro de filmagem. Suponha, porém, que você reconhece o valor de um roteiro, mas pensa não ser capaz de escrevê-lo. Você acha que exagerei quando disse que cada cena e cada corte deve ter um propósito. Quais são esses propósitos, pergunta você com toda razão, e como a gente os aprende? Talvez estas medidas possam ajudá-lo:

- Faça um filme muito simples antes de qualquer experiência muito ambiciosa; algo ainda mais simples do que o filme de perseguição. Elabore um roteiro completo, conserve-o curto, mas faça-o o melhor que puder. Planeje rodar apenas um rolo de filme — três minutos e meio de filme, que você montará de modo a reduzir para dois minutos mais ou menos. Provavelmente, nada ensina melhor princípios de filmagem e montagem, do que a prática conforme os padrões habituais.
- Observe filmes na televisão e no cinema, com muito cuidado, dedicando particular atenção ao entendimento do propósito de cada cena e corte. Elimine o som do televisor e concentre-se nas imagens.
- Leia os Capítulos 4, 5, 6 e 7, todos os quais detalham propósitos de cenas e cortes, antes de tentar seriamente escrever o roteiro.
- Estude os vários roteiros neste capítulo e procure absorver intuitivamente as funções de cenas e cortes. Olhe também uma seqüência de “O Desertor” e estude as três amostras de roteiro no apêndice.
- Não escreva um roteiro básico. Em lugar disso, escreva um tratamento e um roteiro de filmagem. Faça anotações para metragem extra, a fim de cobrir bem suas cenas e deixe para mais tarde as decisões específicas de montagem.

Esta última opção exige explicação. É, de fato, o processo seguido por numerosos cineastas principiantes. O roteiro de filmagem é desenvolvido à medida que o cineasta imagina seu tratamento cena por cena, e faz anotações para si próprio a respeito das várias cenas que poderá usar mais tarde ao montar. Ele não tem certeza se filmará todas as cenas que prevê ou se todas elas, filmadas, serão aproveitáveis, mas ainda assim as relaciona — como lembretes, apenas por precaução. Depois que receber de volta do laboratório o filme revelado, poderá escrever um roteiro básico ou algo semelhante, a fim de ajudá-lo a montar o filme.

O filme “O Despertar”, descrito no último capítulo, foi feito dessa maneira. Vejamos como:

Tratamento: “O Despertar”

Este filme é uma história a respeito de um bêbado. Quando começa o filme, ele está dormindo sobre um jornal em um quarto vazio. Levanta-se, caminha de um lado para outro cambaleando, põe seu esfarrapado chapéu e paletó, apanha sua bengala e sai a fim de comprar alguma coisa para beber. Até este ponto, o efeito total deve ser humorístico. Uma trilha sonora de cassete registra seus pensamentos, enquanto ele resmunga e bufa, expressando seu desejo de mais álcool. Na rua passa por uma igreja e pergunta a si próprio ironicamente, se não poderia encontrar alguma bebida lá dentro. O clima do filme deve começar a mudar aqui. A igreja deve representar uma espécie de salvação para o velho miserável, e não meramente uma fonte de álcool. Mas o bêbado despreza a igreja. Uma cena em câmara baixa de sua passagem pela igreja deve compor o campanário e a cruz da igreja no fundo do alto do quadro. Em outras palavras, ele “vira as costas” àquela forma de salvação. Até agora o cenário foi urbano. Agora o bêbado vagueia pelos subúrbios. Conseguiu de alguma maneira uma garrafa de bebida; bebe sofregamente e o monólogo interior neste ponto deve sugerir que ele deseja convencer-se de que está controlado, de que tudo corre bem. Isto deve ser engraçado, mas também comovente. Depois ele encontra um bebê, brincando em um gramado e seus pensamentos se tornam melancólicos. Ele pensa. “Esqueci alguma coisa”, etc. O bebê caminha vacilante em sua direção, fascinado. Plano de corte com primeiro plano do bêbado estudando o bebê, tentando lembrar-se de um tempo mais inocente, mais puro. Finalmente, o bebê estende a mão para a garrafa do bêbado, mas ele a esconde. Ele não está sendo egoísta: objetivo é transmitir a idéia de que o bêbado deseja proteger o bebê. Depois disso, ele diz ao bebê que vá para casa, em essência, que rejeite a ele e àquilo que ele representa. Agora, figura trágica e humilhada, o bêbado continua a descer a rua. Se possível, esta cena deve ser subexposta para que ele apareça em silhueta, talvez tendo como fundo galhos de

árvores ou o céu — para transmitir uma qualidade espiritual. Em seguida, uma cena de uma estátua de anjo — para repetir o tema religioso. Na última cena, o bêbado desaparece gradualmente no meio de uma rua movimentada (isto exigirá uma câmara com capacidade para fusão).



O bêbado passa pela igreja.

O tratamento torna bastante claro qual o propósito geral do filme: retratar um dia na vida de um pária social e apresentar o bêbado da maneira mais completa e real possível por meio de imagens e palavras, de modo a conquistar para ele a simpatia dos espectadores. Além disso, parece que o cineasta desejava apresentar alguns contrastes significativos: velhice e infância, humor e seriedade, corrupção e inocência, petulância e humildade.

Contudo, este tratamento, como todos, preocupa-se mais pelos fins do que pelos meios cinematográficos. Observe, por exemplo, estes trechos do tratamento:

- “*Levanta-se, caminha de um lado para outro cambaleando, põe seu esfarrapado chapéu e paletó, apanha sua bengala e sai...*” Como deve ser filmado isso? Como uma série de cenas? Que duração deve ter cada uma? Em que ordem devem ser emendadas? Que fará efetivamente o bêbado nesta seqüência? Que dirá ele?
- “*...o efeito total deve ser humorístico.*” Novamente, como será criado o humor? Mostrando atitudes exageradas? Mostrando a fisionomia do bêbado? Pelos pensamentos do bêbado? Cenas a curta ou longa distância?
- “*Conseguiu de alguma maneira uma garrafa...*” Nós o veremos comprando (ou furtando) uma garrafa? Ou o filme simplesmente saltará no tempo e pulará a parte onde o bêbado obtém a garrafa? Neste caso, como e quando será a garrafa revelada?
- “*Ele pensa: ‘Esqueci alguma coisa’ etc.*” O que os espectadores verão enquanto o bêbado diz isso; e que significa o “etc”? O que mais ele dirá?

A maioria desses problemas de fins/meios foi resolvida quando o cineasta desenvolveu o tratamento em um roteiro de filmagem informal, que é mostrado adiante:

Roteiro de filmagem informal: “O Despertar”

Seqüência I: No quarto

Bêbado dormindo sobre jornais. Panorâmica lenta dos pés à cabeça. Quando a câmara chega à cabeça, o bêbado mexe-se e estende a mão para a garrafa de vinho. Faça outra cena disto de ângulo mais baixo nos pés do bêbado. Plano de Detalhe de relógio. Cena do bêbado lutando para levantar-se e olhando em volta. Cena de trás: o bêbado cambaleia em direção à porta aberta do balcão. No balcão, visto de lado: bêbado olha para a rua embaixo. Dentro de casa: bêbado vira-se e volta a entrar no quarto. Do balcão: bêbado dentro de casa caminha arrastando os pés em direção ao chapéu e paletó. Dentro de casa: lutando e bufando para vestir o paletó. O chapéu cai, bêbado estende a mão, resmunga, etc. Plano Geral: finalmente põe o chapéu e o paletó. Faça Plano de Detalhe: o chapéu no chão a seus pés — aparecem chinelos velhos e usados. Bêbado finalmente sai pela porta. Faça duas cenas: de trás caminhando em direção à porta. Do terraço fora, quando a porta se abre e o bêbado aparece. Não se esqueça de cenas dentro do quarto — paredes, piso, relógio, banheiro, janelas etc. Poderá intercalar isto com o bêbado arrastando os pés.

Seqüência II: Na rua

Cenas de casas — cenas do bêbado descendo escada. Cenas de carros. Cena do bêbado sacudindo a bengala em direção aos carros que passam. Cena do bêbado atrás de cerca de tela assoando o nariz com os dedos. Cena do bêbado caminhando pela calçada ao lado da igreja. Câmara baixa. Câmara imóvel. A princípio, o bêbado encobre a cruz, mas quando passa pela câmara a cruz é revelada. Mantenha a cruz durante cinco segundos. Faça esta cena suficientemente longa (20 segundos) para que o bêbado possa dizer (pensar) alguma coisa engraçada a respeito de religião.

Seqüência III: Na rua suburbana

Plano geral do bêbado caminhando pela rua ensombrada em direção à câmara. Tira debaixo do paletó a garrafa de vinho em um saco e olha em volta. Cena mais próxima quando o bêbado se encosta a um cintilante carro, muito além de suas posses e bebe na garrafa. Plano Geral para apanhar o cenário: subúrbio, carro, bêbado. Cena mais próxima para mostrar como o bêbado gosta do vinho, ri, etc. Cena mais longa para mostrá-lo cambaleante e inseguro, encostando-se ao carro. Mais cenas do bêbado andando, ficando embriagado e sentindo-se muito bem.

Seqüência IV: No pátio

Plano geral: bêbado perde o equilíbrio e cai sobre a mureta baixa de tijolos, do pátio. Primeiro Plano do bêbado visto de dentro do pátio. Ele olha para dentro, parece curioso, etc. Cenas subjetivas: o pátio, plantas, flores, esguichos, gramado etc. Corte de volta ao bêbado em Primeiro Plano: ele começa a parecer melancólico. Corte de volta ao pátio: uma panorâmica termina sobre o bebê. Volta ao bêbado: sorri fracamente e entra pelo portão, estudando ao mesmo tempo intensamente o bebê. Bêbado senta-se (na verdade deixa-se cair) sobre a grama, ao lado do bebê. Plano Americano, mostrando o bebê que estende a mão para a garrafa de vinho. Bêbado puxa violentamente a garrafa. Este é talvez o único movimento rápido e firme do bêbado no filme inteiro. Em todas as demais cenas ele se move devagar e desajeitado. Cena em câmara baixa: bêbado levanta-se e sai do pátio. Componha esta cena com céu e galhos de árvores no fundo, para criar um efeito sensitivo e espiritual. Subexponha também a última cena para mostrar o bêbado em silhueta.

Seqüência V: Locação sem nada de particular

Cena do bêbado a longa distância, de costas para a câmara, descendo muito vagarosamente uma rua. Se possível, apanhe nuvens na cena, talvez, um sol poente. Cena de estátua de anjo, também em câmara baixa. Última cena do bêbado atravessando a rua, com fusão para a mesma cena, sem o bêbado.

Sem dúvida você notou que este roteiro de filmagem difere daquele do filme de perseguição que vimos antes. Em primeiro lugar, não tem as cenas relacionadas e numeradas, principalmente porque não foi desenvolvido a partir de um roteiro básico. Em segundo lugar, é ainda um pouco genérico em certos lugares, como se o cineasta tivesse deixado algumas decisões para o momento da filmagem real. Em terceiro lugar, começa a parecer-se um pouco com um roteiro básico, especialmente na seqüência IV, quando as anotações começam a antecipar como as cenas serão finalmente montadas. E, em quarto lugar, relaciona mais cenas do que o cineasta efetivamente tomará, como uma maneira de pensar por escrito. Em geral, este roteiro de filmagem não é tão cuidadosa e formalmente elaborado quanto aquele preparado para o filme de perseguição. Mas é muito detalhado e suficientemente completo para assegurar adequada cobertura para montagem.

Roteiro básico: “O Despertar”

Apresento abaixo o roteiro básico completo de “O Despertar”. Note como a trilha sonora — palavras sobre música — deve ser sincronizada com as cenas. A propósito, todos os sons para este filme foram gravados *depois* da montagem,

e não durante a filmagem. Este é o processo-padrão de numerosos cineastas amadores.

<i>Cena</i>	<i>Descrição</i>	<i>Tempo (s)</i>	<i>Som</i>
1	PD: Panorâmica da janela para o banheiro.	5	1. Água pingando.
2	PD: Título: "O DESPERTAR"	7	2-19. Música para estas cenas: rock-
3	PD: Créditos: por TOM CUNNINGHAM	7	jazz melancólico
4	PD: ESTRELANDO PHIL BARGAS e CHRIS NELSON (títulos e créditos filmados sobre espelho que reflete um chapéu, uma bengala e um relógio). Zoom in vagaroso para o relógio.	8	e lento, tambores e guitarra.
5	PD: Panorâmica dos pés até a cabeça de um velho bêbado deitado sobre jornais em um quarto vazio. Bêbado acorda e estende a mão para a garrafa de vinho. Descobre que está vazia.	20	5. Quando acorda, o bêbado bufa e tosse: "Meu Deus, um trago ia bem..."
6	PP: (Câmara no nível dos pés do bêbado deitado) Olha por cima dos ombros para...	5	"Garrafa vazia..." Preciso arranjar uma garrafa..."
7	PD: Relógio: 4.40	3	Tudo muito baixo e rouco. Gravado sobre blues-rock.
8	PA: Bêbado levanta-se com esforço e caminha em direção à porta do balcão.	12	8. Esforços, bufos, enquanto luta para levantar-se. Tosse violentamente. O blues-rock continua até cena 21.

9	PA: (Por trás) Bêbado em silhueta na porta, ainda andando.	5	
10	PA: (Do balcão) Bêbado aparece e cambaleia para o peitoril		
11	PA: (De trás e de baixo) Cabeça e costas do bêbado contra nuvens.	4	
12	PP: Bêbado olha para baixo, depois se vira na direção da câmara. Expressão: cansaço, sede.	4	
13	PA: (Ação casada com cena 12) Bêbado vira-se completamente e volta para entrar no banheiro.	6	
14	PG: Mesa pequena: relógio, chapéu e bengala. Bêbado entra na cena vindo de trás da câmara, cambaleia em direção à mesa, olha em volta confuso, põe o chapéu, estende a mão para o paletó, o chapéu cai, luta para vestir o paletó.	25	14. "Acho que vou ver como está o mundo hoje..." Sons de esforço quando o bêbabdo se curva para pegar o chapéu e vestir o paletó. "Que maldição, meu Deus."
15	PD: Chapéu no chão, pés do bêbado	3	
16	PG: A casa velha onde mora o bêbado.	5	
17	PA: Bêbado move-se em direção à porta.	4	
18	PG: Mesmo que cena 16. Bêbado aparece na porta aberta.	4	
19	PG: (Câmara baixa) Bêbado descendo trabalhosamente a escada. Cena subexposta, apanha-o em silhueta contra nuvens. Ele é	15	19. Resmungos e gemidos enquanto desce a

	um vulto sem feições que desce a escada cambaleando.		escada. Tosses.
20	PG: Bêbado na calçada sacudindo violentamente a bengala na direção dos carros que passam.	6	20. "Saíam da minha rua!" Desdenhosamente: "Carros!"
21	PG: Bêbado atrás da cerca de tela. Assoa o nariz com os dedos.	4	21. "Preciso arranjar uma garrafa."
22	PG: (Câmara baixa) Bêbado move-se em direção à câmara por uma calçada. Uma igreja é vista à sua direita. Move-se em direção à câmara, aparecendo cada vez maior até encobrir a igreja. Mas quando passa pela câmara, a cruz da igreja, no alto do campanário, é revelada.	22	22-34. Mudança de música, meditativa, triste, mas em tom de blue; terna. Tudo gravado junto com monólogo do bêbado. 22. "Será que não arranjo um trago ali?" Sarcástico: "Dai-me um pouco de vinho, salvai minha alma, mostrai-me o caminho, mostrai-me o caminho da igreja." Com óbvio desgosto: "Jesus Cristo!"
23	PG: Cenário muda para uma rua suburbana. O velho bêbado, obviamente embriagado, desce a rua cambaleando em direção à câmara.	7	23. "Oba, vou me sentir bem!"
24	PA: (Ação casada com cena 23)	4	

Bêbado visto mais de perto, cambaleando rua abaixo. Sorri e olha para seu paletó.

- | | | | |
|----|--|---|---|
| 25 | PA: (Ação casada com cena 24: grande angular) Bêbado tira debaixo do paletó a garrafa dentro do saco de papel; cambaleia em direção a uma perua estacionada no meio-fio. | 6 | |
| 26 | PP: Chega à perua. Encosta-se nela enquanto bebe na garrafa. Ri com vontade. | 6 | 26. Som de beber, suspiro de satisfação, risada rouca. |
| 27 | PG: (Ângulo lateral) Bêbado desce a rua ao lado da câmara. | 8 | 27. "Eu sou o rei da estrada." |
| 28 | PG: Bêbado move-se em direção à câmara na metade esquerda do quadro; a metade direita em primeiro plano, tronco de árvore com um grande e feio nó. | 6 | 28. "Mas acho que esqueci de alguma coisa. Não consigo lembrar o que é. Acho que deixei... Não sei. Faz tanto tempo." |
| 29 | PA: Bêbado inclina-se para trás a fim de beber as últimas gotas da garrafa; perde o equilíbrio e cai sobre a mureta baixa de tijolos, do pátio de um prédio de apartamentos. | 6 | |
| 30 | PA: (De dentro do pátio) Bêbado encosta-se à mureta e olha para dentro do pátio. | 2 | 30. "Hum!" |
| 31 | PM: (Câmara subjetiva) Um bebê no pátio, ergue os olhos para o bêbado. | 2 | 31. "Eh, bebê, bebê... Hum!" |

- 32 PM: Bêbado dá a volta pelo portão e entra no pátio, estudando o bebê com grande interesse. 5
- 33 PM: Bebê ainda se aproximando do bêbado. 2



- 34 PM: Bêbado senta-se na grama perto do bebê. 3

- 35 PM: Bebê caminha em direção ao bêbado. 3

- 36 PA: Bêbado olha pensativo para o bebê; tira a tampa da garrafa para um último gole. Olha para o bebê enquanto bebe. 8

- 37 PA: Bebê estende a mão para agarrar a garrafa do bêbado. 2



34. "Veja-
mos... Eu
tinha um
bebê antiga-
mente... Não
sei o que
aconteceu
com ele...
Ela me
deixou e
levou o
bebê."

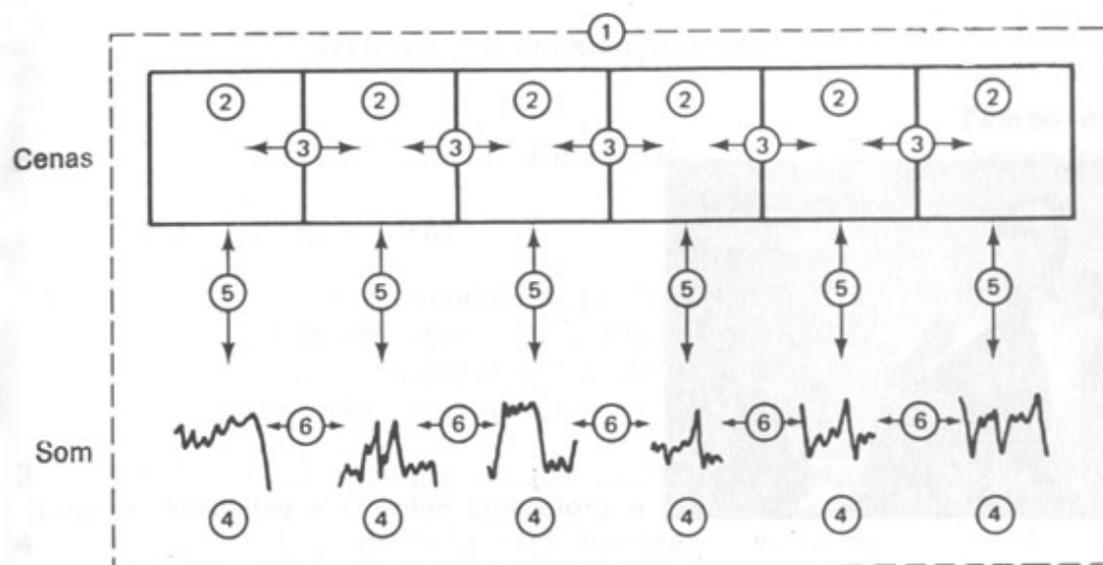
34-35.
Mudança de
núsica. A
princípio,
há longos e
solenes
acordes de
orgão como
em uma
igreja;
depois uma
emotiva
guitarra
crescendo
gradualmente
para um
ritmo mais
rápido até a
cena 42.

38	PD: Bêbado puxa a garrafa para longe do bebê.	2	38-41. "Não bebê, você não quer isso. Não é bom para você. Agora é melhor ir para casa bebê. Hum... Oh, bebê... Sim, bebê, eu sei agora o que havia esquecido... Faz muito tempo... Vá para casa... Vá para junto de sua mãe. Eu preciso descansar. Eu... eu preciso descobrir o que esqueci. Penso que é um lar. Provavelmente é um lar, em algum lugar."
39	PA: Bêbado esconde a garrafa embaixo do paletó, olha para o bebê com ar paternal.	5	
40	PA: Bebê ao mesmo tempo confuso e curioso.	3	
41	PA: (Câmara baixa) Bêbado levanta-se vagarosamente, olha para trás, para o bebê, depois sai. A cena é subexposta; o bêbado aparece em silhueta contra galhos de árvores e céu.	10	
42	PG: Sol brilhando através de nuvens, câmara inclina para o bêbado que se afasta da câmara por uma rua suburbana ladeada de árvores.	10	
43	PA: (Câmara baixa) Estátua de anjo sobre um túmulo; galhos de árvores e nuvens no fundo.	3	
44	PG: Bêbado atravessando a rua em direção à sua casa. No meio da rua sai vagarosamente da cena por meio de fusão.	12	
45	FIM, filmado sobre espelho com reflexo de chapéu, bengala e relógio.	4	

Sumário: Como o filme comunica

Talvez agora, após ter visto vários roteiros, possamos considerar o roteiro em particular e o filme em geral a partir de algumas perspectivas teóricas. O bom roteiro é sensível a pelo menos seis maneiras como o filme comunica:

1. *Através da idéia, argumento, tema ou propósito geral do filme* (por exemplo, apresentar o bêbado de “O Despertar” inteiro e simpático.)
2. *Através de cenas individuais* (do bêbado em longa distância em um cenário, de seu rosto em primeiro plano e do bebê.)
3. *Através de relações de cena para cena* (planos gerais para estabelecer cenários seguidos por planos de detalhe; um plano do bêbado olhando, seguido por um plano do que ele vê; corte do bêbado para o bebê, e de volta para estabelecer relações entre personagens.)
4. *Através de sons individuais* (música para clima, os pensamentos do bêbado.)
5. *Através de relações entre cena e som* (música, em ritmo lento, emparelhada com o tempo das imagens, também em ritmo lento; o bêbado visto e ouvido lutando com seu chapéu e paletó; a tosse do bêbado, possivelmente prenunciando o fim do filme quando o bêbado “morre” — desaparece da cena.)
6. *Através de relações de som para som* (simultâneas, como quando o jazz e os pensamentos do bêbado estão misturados, seqüenciais, como quando a tosse se segue a resmungos e gemidos.)



Um segundo filme com roteiro: “Comunicações 101”

Voltemo-nos agora para um segundo filme, que contrasta instrutivamente com “O Despertar” e consideremos como foi feito seu roteiro. Este filme, intitulado “Comunicações 101,” foi produzido como trabalho de uma classe em que eu lecionava. Ao contrário do outro filme, ele dá destaque a um tema, mais do que a uma personalidade. Tem mais ação dramática e é mais elaboradamente montado. O filme realmente é uma alegoria e propositadamente irreal. Primeiro, o tratamento do filme:

Tratamento: “Comunicações 101”

Em uma classe denominada “Comunicações 101”, um aluno chega à aula vestido em um saco preto que o cobre da cabeça aos pés. Ninguém sabe quem está dentro do saco. O saco nada diz e não se move de sua carteira. A princípio, os estudantes e a professora toleram o desconhecido. Mas, gradualmente o clima muda para desconfiança, medo e intolerância. Estudantes começam a provocar o saco e perturbar a classe. A professora perde o controle. Finalmente, violência: um estudante corpulento põe a professora fora da aula e imediatamente a classe investe contra o saco, jogando-o ao chão com socos e pontapés. O saco fica caído sem vida; os estudantes deixam a sala, perversamente orgulhosos e seguros.

Nós (minha classe e eu) pensamos que o filme poderia dizer alguma coisa a respeito de intolerância e medo do desconhecido. Poderia também dizer alguma coisa sobre o preço que se paga por ser diferente, de um lado, e por decidir não comunicar-se, de outro lado. Naturalmente, porém, esconder-se dentro de um saco e não dizer coisa alguma é uma forma de comunicação. Além disso, gostamos da maneira como essa premissa e tema foram representados na sala de aula, símbolo de autoridade e da ordem social estabelecida. Retire-se a autoridade (a professora) e a ordem social desmorona: rui a tolerância e emerge o lado mais negro da natureza humana. Não é um filme bonito, mas achamos que em certos sentidos é verdadeiro.



A professora enfrenta o estudante no saco.

Não poderíamos começar a rodar o filme a partir do tratamento que apresentei; é ainda mais genérico e anticinematográfico do que o tratamento de “O Despertar”. Por exemplo, como o estudante chega à aula vestido em um saco preto? Chega antes, durante ou depois da chegada dos outros estudantes? Como será filmado isso? Quando o tratamento diz: “Gradualmente o clima muda para desconfiança, medo e intolerância...” como esse clima será transmitido em imagens? Que ações ou expressões faciais são necessárias? Exatamente como a professora “perde o controle”? Como esse momento do filme será rodado e representado?

Evidentemente, precisávamos de mais orientação. Podíamos prever que o filme acabado exigiria montagem bastante elaborada, pois lidava com três pontos de ação — os estudantes, o saco (na realidade inação) e a professora. Por isso, reunimos nossas idéias e conhecimentos para escrever um roteiro básico completo — a fim de elaborar os detalhes do argumento e determinar como seriam montados os três pontos de ação.

O roteiro básico completo apresentado a seguir não inclui anotações para som, porque na ocasião não planejávamos som algum, exceto música genericamente sincronizada.

Roteiro: “Comunicações 101”

<i>Cena</i>	<i>Descrição</i>	<i>Tempo em Segundos</i>
1	PD: Relógio: 9.55.	3
2	PD e PP: Mão escrevendo no quadro-negro “Comunicações 101”. Panorâmica lenta para a esquerda a fim de revelar a dona da mão: uma moça.	6
3	PG: Saco sentado sozinho na sala	3
4	PA: Plano de lado para mostrar o rosto da professora. Ela continua a escrever no quadro-negro, sem tomar conhecimento do saco.	4
5	PD: Mão ainda escrevendo no quadro-negro.	3
6	PG: Do fundo da sala, com o saco em primeiro plano à direita, a professora, ainda diante do quadro-negro, no fundo, à esquerda. A professora vira-se do quadro-negro e vê o saco.	3
7	PA: A professora demonstra surpresa e ligeiro medo.	2

8	PP:	Saco, imóvel, imperturbado.	2
9	PG:	Porta da sala de aula – estudantes entram e notam o saco.	8
10	PA:	Professora desvia o olhar do saco e olha para a porta.	2
11	PA:	Porta da sala de aula – mais estudantes entram e notam o saco.	6
12	PG:	Saco, do ponto de vista dos estudantes.	2
13	PG:	De trás do saco para a porta. Saco no primeiro plano, mais estudantes entram no fundo e notam o saco.	8
14	PA:	Dois estudantes segredam e olham de relance para o saco.	2
15	PA:	(Câmara baixa) Professora no estrado olhando anotações.	3
16	PA:	Panorâmica para todos os estudantes sentados em volta do saco. Eles o estão estudando.	9
17	PA:	Câmara alta de lado – professora no estrado olhando anotações.	3
18	MPP:	Mais dois estudantes segredando a respeito do saco.	3
19	MPP:	Professora agora ao quadro-negro e escrevendo de novo: "Tarefa".	4
20	PP:	Estudante do sexo masculino olha ameaçadoramente para o saco.	2
21	PP:	Saco, do ponto de vista dos estudantes.	2
22	PA:	Saco à direita, estudante atrás à esquerda, dizendo alguma coisa ao saco.	3
23	PG:	Professora no fundo, estudante em primeiro plano à direita e saco em primeiro plano à esquerda. Professora vira-se do quadro e repreende o estudante. Quando a professora vira-se novamente para o quadro-negro, o estudante empurra	8

		com o pé a perna da cadeira do saco.	
24	PD:	(Ação casada com cena 23). Cadeira do saco escorregando alguns centímetros.	1
25	PA:	Outro estudante no primeiro plano: saco no fundo. Estudante joga um livro contra o saco.	3
26	PA:	Professora, irritada, vira-se furiosa.	3
27	PG:	Saco em primeiro plano bem próximo, cobre o lado esquerdo do quadro. Estudante do sexo feminino mostra a língua para o saco e para a professora.	2
28	PD:	Relógio: 10.30.	2
29	PA:	Duas estudantes riem do saco. Uma delas parece planejar uma brincadeira.	6
30	PD:	(Câmara baixa) Mãos masculinas amassam um pedaço de papel.	3
31	PA:	Do lado – professora ainda escrevendo no quadro-negro.	4
32	PA:	Moça da cena 29 levanta-se e caminha em direção ao saco. Abraça o saco com fingida simpatia.	7
33	PD:	Quadro-negro: "Recusa de comunicar-se". Mão da professora ainda visível escrevendo.	3
34	PP:	Moça da cena 32 tira um pedaço de goma de mascar da boca e aperta-o contra o "rosto" do saco.	5
35	PP:	Outra estudante ri.	2
36	PA:	Professora olha de novo em volta.	2
37	PA:	Um estudante no fundo joga uma bola de papel contra o saco no primeiro plano.	4
38	PD:	(Ação casada com cena 37) Saco quando é atingido pela bola de papel.	1
39	PA:	Professora não suporta mais. Vira-se e parece perguntar à classe o que	4

está acontecendo.

40 PG: Da frente da sala. Estudantes em silêncio. O saco está sentado imóvel no meio deles. 4



41 PA: (Câmara alta) Professora parece agora um pouco atemorizada. Afasta-se do quadro-negro para o estrado, como que preparando-se para dar a aula. 4

42 PG: (Da frente da sala) Dois estudantes avançam do fundo da sala e começam a cutucar o saco. 4

43 PA: Uma estudante sentada perto do saco bate nele com sua bolsa. 2

44 MPP: Professora ergue os olhos, muito aborrecida. 2

45 PG: Estudante no canto da sala levanta-se de um salto e aponta acusadoramente para o saco. 3

46 PA: (Câmara baixa) Saco em primeiro plano, embaixo, professora no fundo. Professora caminha para o saco e inclina-se sobre ele. 4

47 PP: (Câmara baixa) Professora parece estar dizendo ao saco que deve retirar-se. 3

48 PP: (Câmara alta) Saco, imperturbável. 2

49 PP: Professora faz um último apelo ao saco. 4

50 PP: Saco, ainda indiferente. 2

51 PG: Da frente da sala, a professora volta-se para a câmara, encobrendo o saco. 7
PA: Vira-se e caminha em direção à câmara. Quanto mais se aproxima mais

evidente é sua exasperação. A professora passa pela câmara, deixando ver o saco no fundo, ainda imóvel. De cada lado do saco, ameaçadores, estão sentados os dois estudantes que o cutucaram na cena 42.

- 52 PG: Do fundo da sala. Professora anda nervosamente de um lado para outro. 3
- 53 PG: Da frente da sala. Um dos estudantes da cena 51 levanta-se e caminha em direção à professora. Tem aparência maldosa. 4
- 54 PG: (Ação casada com cena 53) Fundo da sala: estudante aproxima-se da professora, que está em plano de fundo. 2
- 55 PA: Estudante aproximando-se da professora. 2
- 56 PP: Professora, assustada. 1
- 57 PA: (Ângulo lateral) Estudante agarra o braço da professora e empurra-a em direção à porta. 2



- 58 PP: (De fora da sala) Estudante empurra a professora pela frente da câmara. 1
- 59 PG: Estudantes na sala rindo. 2
- 60 PA: Estudante volta à sala e fica parado na porta. 2
- 61 PG: Estudantes ainda rindo. 2
- 62 PP: Estudante da cena 60 olha sombriamente para o saco. 2
- 63 PG: (Câmara baixa) Saco no primeiro plano à direita, estudante no plano de 3
PA:

fundo à esquerda. Estudante caminha até o saco e inclina-se sobre ele ameaçadoramente.

64	PP:	(Câmara alta) Saco.	2
65	PA:	(Câmara baixa) Estudante bate no saco, saco move-se para trás na direção da câmara em consequência do golpe.	2
66	PA:	Dois estudantes levantam-se num salto, rindo.	1
67	PA:	(Câmara baixa) Outros três estudantes levantam-se num salto.	1
68	PG:	Todos os estudantes correm em direção ao saco.	2
69	PA:	Movimento de massa dos estudantes, sacudindo braços e dando pontapés.	2
70	PA:	Cena 69 em contra-campo.	2
71	PD:	(Câmara baixa, subjetiva do ponto de vista do saco) Punhos bombardeiam a objetiva da câmara. Faces contorcidas visíveis atrás dos punhos.	3
72	PA:	Saco no chão, imóvel.	3
73	PG:	Estudantes em pé em volta do saco caído. Entreolham-se orgulhosamente.	4
74	PG:	Estudantes deixando a sala; dois olham para trás em direção ao saco, que não é visto.	4
75	PG:	(Do nível do chão) Cadeiras vazias, em sua maioria viradas. Saco não é visto.	4
76	PD:	Créditos (nomes de estudantes) escritos no quadro-negro.	8

*Desenvolvendo um roteiro de filmagem para
“Comunicações 101”*

Para rodar o filme, dividimos o roteiro em certo número de seqüências. Mas, ao contrário daquelas de “Uma Perseguição com um Propósito” e “O Despertar”, estas seqüências de filmagem não foram estabelecidas com base em locações, pois todo o filme foi rodado na mesma sala. Em lugar disso, as seqüências foram estabelecidas de acordo com quem aparecia nelas:

Seqüência I. Só a professora: Principalmente cenas da professora ao quadro-negro *antes* de chegarem os estudantes e *quando* eles provocam o saco.

Seqüência II. Só saco: Principalmente primeiros planos do saco. Também vários no chão, depois de espancado.

Seqüência III. A professora e o saco juntos: Pequeno número de cenas mostrando a professora e o saco em relação entre si, antes de chegarem os estudantes.

Seqüência IV. Estudantes e o saco juntos: A seqüência de filmagem mais longa abrangendo duas partes no filme acabado: os estudantes provocando o saco e os estudantes batendo no saco.

Seqüência V. Professora, saco e estudantes juntos: Inclui certos planos gerais durante a seqüência de provocação, quando se achou necessário mostrar professora, saco e estudantes juntos. Inclui também a seqüência em que o estudante põe a professora para fora da sala.

Nossa vantagem em *filmar fora de seqüência*, como se diz, foi que não precisamos de todos os atores o tempo todo. As últimas duas seqüências foram as mais demoradas para filmar e as mais difíceis de controlar, porque continham a maior parte da ação do filme e exigiam mais pessoas. Filmamos essas duas seqüências durante períodos regulares de aula em horário apertado. Contudo, filmamos as seqüências I, II, III depois das horas regulares de aula, pois elas só exigiam a professora e o saco, que estavam presentes depois das horas regulares de aula, enquanto muitos dos outros estudantes não estavam. Assim, nosso roteiro de filmagem refletiu não só preocupações artísticas, mas também preocupações práticas. Naturalmente, quando o filme foi montado, cenas das seqüências I, II e III foram emendadas entre cenas das seqüências IV e V, a fim de criar o efeito de ação simultânea ou contínua.

Aqui está uma lista das cenas da seqüência I, juntamente com as cenas correspondentes do roteiro básico (filme acabado), a fim de mostrar como as cenas foram cortadas e emendadas em ordem:

<i>Cena</i>	<i>Descrição</i>	<i>Cena correspondente no roteiro</i>
1	PD: Mão escrevendo no quadro-negro: e PP: "Comunicações 101". Panorâmica para mostrar a professora. Professora vira-se e descobre o saco, parecendo surpreendida.	2, 4, 7
2	PA: Professora vira-se para o quadro-negro e escreve. "Tarefa", mais algumas palavras que não podem ser lidas.	19, 31
3	PD: A mão da professora escrevendo no quadro-negro "recusa de comunicar-se"...	33
4	PA: Professora desvia o olhar do saco e olha para a porta quando estudantes chegam.	10
5	PA: (Câmara baixa) Professora no estrado olhando anotações.	17
6	PA: (Câmara alta) Professora no estrado olhando anotações.	17
7	PA: Professora, ao quadro-negro, vira-se enraivecida para olhar a classe.	26
8	PA: Professora vira-se de novo, ainda mais irritada.	36
9	PA: Professora não suporta mais. Vira-se e parece perguntar à classe o que está acontecendo.	39

Você poderá notar que as cenas 1 e 2 do roteiro de filmagem foram cortadas de modo a tornarem-se cinco cenas no filme acabado (2, 4, 7 e 19, 31). A seqüência I não exige filmagem sobreposta ou ação de duplicação em duas cenas, pois nenhum corte casado foi feito no filme. Mas as cenas 23-34 e 37-38 do roteiro são cortes casados e exigem filmagem de ação duplicada em duas

cenar — a cadeira escorregando no chão, filmada tanto de distância média como de distância curta, e a bola de papel jogada da posição da câmera e atingindo o saco em outra posição da câmera.

Um último comentário sobre roteiros básicos e roteiros de filmagem: Filmagem a partir de roteiro básico (como certamente se pode fazer) talvez seja um meio pouco prático de acumular metragem, mas como a filmagem geralmente prossegue em seqüência — a ordem em que as cenas irão aparecer na tela — é muitas vezes mais fácil manter continuidade de clima e ação. Os atores precisam de menos orientação e têm mais probabilidade de estar psicologicamente preparados para cenas sucessivas. Por outro lado, filmagem a partir de roteiro de filmagem em geral é a maneira mais prática de filmar, mas o cineasta pode pagar um preço: perda de continuidade. Filmar fora de ordem pode destruir o clima continuado, o impulso dramático que representação e filmagem “direta” criam para diretor, operador de câmera e elenco. Na prática, realizadores de filmes pessoais filmam tanto em seqüência como fora de seqüência. Filmam em seqüência sempre que podem porque, francamente, é mais divertido e os resultados geralmente são melhores. Filmam fora de seqüência, quando isso é imposto por realidades práticas. Escrever apenas um roteiro básico, apenas um roteiro de filmagem ou ambos: filmar a partir de um roteiro básico, de um roteiro de filmagem ou de ambos — essas decisões dependem de você, de sua disposição, da natureza de seu filme e dos horários de seu elenco.

ABORDAGENS DO ROTEIRO

- Primeiro, escreva um tratamento, esboce o filme do começo ao fim.
- Em seguida, escreva um roteiro básico completo, com descrição de todas as cenas e sons do filme acabado.
- Depois, escreva um roteiro de filmagem, para ajudá-lo a filmar da maneira mais prática.

OU

- Escreva um roteiro básico e faça anotações marginais para filmar da maneira mais prática.

OU

- Escreva um roteiro de filmagem informal relacionando numerosas cenas para cobertura variada e adie as decisões de montagem para depois que analisar seu filme revelado.

Desvios do roteiro

Raros produtores de filme amador seguem seus roteiros cem por cento quando filmam e nem devem segui-los. O cineasta que realizou “O Despertar” abandonou brevemente seu roteiro de filmagem, várias vezes, a fim de obter a metragem de que acreditava precisar. Minha classe e eu improvisamos várias cenas em que ninguém havia pensado antes. Algumas vezes, cenas que parecem boas no papel não dão certo, não ficam bem durante ensaios e filmagem. Muitas vezes, alguém — um ator, o diretor, o operador de câmara ou mesmo um assistente, — tem a brilhante idéia de tentar isto ou aquilo e o roteiro é posto de lado durante algum tempo. Todos os cineastas devem estar preparados para alguma improvisação. Minha tendência é trabalhar a partir de roteiro detalhado sempre que posso, mas não é preciso ser escravo dele se às vezes seus instintos parecem um guia melhor. Ao mesmo tempo, excesso de filmagem improvisada pode levar a metragem mal pensada e cobertura inadequada, assim como pode causar problemas mais tarde durante a montagem.

Determinação da contribuição da trilha sonora

Os roteiros para “O Despertar” e “Comunicações 101” representam duas abordagens diferentes do planejamento de som para um filme. No primeiro filme, o som, sob a forma de pensamentos, é muito importante — tão importante, de fato, que precisou ser planejado durante a preparação do roteiro. Notem-se estas instruções do roteiro de filmagem:

Cena do bêbado caminhando pela calçada ao lado da igreja. Câmara baixa. A princípio, o bêbado encobre a cruz, mas quando passa pela câmara a cruz é revelada. Mantenha a cruz durante 5 segundos. Faça esta cena suficientemente longa (20 segundos) para que o bêbado possa dizer (pensar) alguma coisa engraçada a respeito de religião.

Assim o cineasta previu que o som seria sincronizado com esta cena. Aqui, partindo do roteiro básico, é que o bêbado realmente pensou quando passava pela igreja:

“Será que não arranjo um trago ali?” Sarcástico: “Dai-me um pouco de vinho, salvai minha alma, mostrai-me o caminho, mostrai-me o caminho da igreja.” Com óbvio desagrado: “Jesus Cristo...”

Na realidade essas frases foram escritas e gravadas depois de montado o filme — um processo arriscado. A cena poderia ter saído curta demais para que o bêbado expressasse todos os seus pensamentos.

Em contraste, nenhum som, a não ser música genericamente sincronizada, foi planejado para “Comunicações 101”, de modo que o roteiro de filmagem não precisava mencionar som algum. Assim, se a trilha sonora vai assumir papel importante em seu filme, você deve planejá-la com tanta precisão quanto planeja suas cenas. E deve planejar a trilha sonora em três sentidos, decidindo primeiro sobre os sons individuais que seu filme acabado exigirá e depois sobre as várias relações de som para som e as várias relações entre o som e a imagem que você utilizará.

Se sua trilha sonora exigir diálogo, você precisará concebê-lo de modo a ajustar-se a qualquer sistema sonoro que pretenda usar. Se planeja preparar a trilha em fita de cassete, você não poderá sincronizar o diálogo com lábios em movimento. O diálogo deve ser ouvido fora do campo de visão da câmara, ou durante cenas à distância. Isso significa que o diálogo não precisa ser determinado palavra por palavra na ocasião em que você filma, embora você deva ter uma boa idéia do que seus atores dirão e do tempo que levará para dizê-lo, a fim de que suas cenas não fiquem curtas demais. Se planeja aplicar pista sonora magnética em seu filme, você poderá contar com a obtenção de respeitável grau de sincronização labial, não perfeita, mas geralmente perto disso, por padrões de amador. Neste caso, você deve ter seu diálogo preparado palavra por palavra antes de filmar, pois os personagens estarão falando enquanto você os filma e geralmente seus lábios em movimento serão vistos. Se você não gravar realmente as palavras faladas durante a filmagem e mais tarde os atores dublarem suas frases, o diálogo poderá ser tão longo ou curto quanto desejar. Mas, se fizer a gravação durante a filmagem e não tiver equipamento de sincronização acoplado entre câmara e gravador, sugiro que não sejam dadas, a ator algum, falas de mais de 15 segundos por tomada, pois não se pode transferir de fita para filme com pista magnética mais tempo do que esse e manter sincronização precisa.

Cor ou preto e branco?

A maioria dos filmes de Super 8mm é rodada em cores, porque o filme colorido é mais facilmente encontrado. “O Despertar” foi filmado em cores sem outra razão particular. “Comunicações 101,” foi filmado em preto e branco para simular um clima árido e desolado. Quando cineastas filmam em preto e branco, freqüentemente é para criar um clima assim. Outros cineastas preferem preto e branco apenas porque é diferente — isto é, diferente dos filmes domésticos, que, naturalmente, são quase sempre filmados a cores. “O Desertor”, descrito no último capítulo, foi filmado em preto e branco. Este filme apresenta alguns

efeitos de luz bastante incomuns que se prestavam à filmagem em preto e branco. É claro que filmes ao ar livre, apresentando cenários líricos e convidativos — flores, céu, nuvens e coisas semelhantes — provavelmente ficam melhor filmados a cores.

LOCAÇÕES

Elaboração do roteiro antes e depois da escolha do local

Muitas vezes uma idéia nua de filme não pode ser transformada em roteiro útil, sem que o cineasta determine primeiro as locações para seu filme e passe algum tempo nelas. Uma casa velha, um grupo de árvores, uma ponte, um sinal rodoviário — cada uma dessas coisas pode despertar a imaginação e sugerir cenas importantes, seqüências de ação e episódios inteiros. Objetos significativos nas locações poderão mesmo figurar de maneira tão proeminente, a ponto de levar o cineasta a adotar nova idéia para um filme inteiramente diferente, introduzir novos personagens ou mudar o final do primeiro filme que tinha em mente. Seja como for, você desejará andar pelas locações que escolheu e começar a imaginar onde os personagens serão colocados, como se moverão, para onde se moverão e com que coisas, cores ou formas serão filmados. Talvez você queira levar consigo uma câmara, bem como seus atores (ou um ou dois substitutos) enquanto medita sobre as locações. Faça os atores ficarem aqui e acolá ou moverem-se daqui para acolá — através de portas, atrás de árvores, descendo ladeiras e assim por diante — e veja que aparência eles têm no visor de sua câmara. Depois faça anotações — mentais ou escritas — para ajudá-lo a resolver pormenores difíceis em seu roteiro.

É arriscado começar a escrever pormenorizadamente o roteiro sem primeiro conhecer bem as locações — isto é, conhecê-las como ativos e passivos de filmagem. Algumas cenas que você programou podem, de fato, ser impossíveis, devido a certas limitações físicas ou técnicas da locação — um aposento pequeno demais ou muito mal iluminado ou, aparecendo no fundo, uma tabuleta que você não deseja na cena.

Descoberta de cenários visualmente significativos

Talvez esteja me repetindo aqui, mas desejo acentuar a importância de escolher locações que trabalhem a seu favor. E não digo trabalhar meramente no sentido de proporcionar-lhe espaço e objetos para filmar. Refiro-me a um cenário que trabalhe no sentido de intensificar qualquer clima ou tema que você deseje explorar. O jovem cineasta que realizou “O Despertar” mudou cenários

de locações urbanas para suburbanas, como maneira de destacar a sensibilidade variante do bêbado. Quando minha classe realizou “Comunicações 101”, escolhemos a sala de aulas mais fria e menos alegre que pudemos encontrar para rodar o filme — porque achamos que uma sala assim contribuiria para o tema do filme. Nenhum cenário é neutro. A locação de seu filme — sua impressão e seu poder de sugerir — é tão importante como meio de comunicação cinematográfica quanto a linha de sua história, o desempenho de seus atores, seu trabalho de câmara, sua montagem e sua trilha sonora.

Obtenção de permissão para filmar em certas locações

Alguns realizadores de filme pessoal esquivam-se de filmar dentro ou perto de lojas varejistas, edifícios públicos ou imóveis de propriedade, ou sob administração de pessoas que não conhecem. Geralmente, porém, basta apenas explicar aos proprietários o que você pretende fazer e obter permissão para filmar. Raramente proprietários têm recusado de maneira categórica permitir que meus alunos usem aposentos, edifícios ou terrenos para filmagem, a não ser, naturalmente, quando prevêm possíveis perturbações ou danos. Muita coisa depende de como você se apresenta. Assegure aos donos do imóvel que você respeitará pessoas e propriedades, assim como os desejos do próprio proprietário; e, naturalmente, cumpra sua promessa e mantenha boa vontade — se não o fizer, o próximo cineasta que quiser usar para filmagem aquela estranha casa velha ou aquele terreno, encontrará uma reação colérica do proprietário.

Existem cineastas atrevidos que invadem locais públicos ou propriedades privadas e começam a filmar sem pedir permissão a pessoa alguma. Algum atrevimento é desejável em um cineasta, mas não deve tomar a forma de flagrante desrespeito. Se se sentirem um pouco desajeitados por serem filmados em uma locação constrangedora sem que você tenha primeiro obtido permissão, seus atores poderão não lhe dar bons desempenhos. Todos trabalharão mais relaxados se você fizer antecipadamente os necessários arranjos.

RECRUTAMENTO DE ELENCO E EQUIPE DE PRODUÇÃO

Há duas coisas a ter em mente quando você seleciona atores para seu filme: São eles adequados aos papéis e merecem confiança? As vezes você precisa submeter a um teste os atores potenciais, fazendo com que representem uma ou duas cenas para ver se são capazes de desempenhar os papéis que tem em mente para eles. Você não precisa realmente filmar essas tentativas: limite-se a observar cuidadosamente e tentar imaginar como parecerão os desempenhos no filme. Muitos produtores de filme pessoal recrutam amigos

íntimos como atores. Ótimo, só que às vezes se torna difícil dizer a um amigo que ele não é adequado a certo papel (ou que não é sequer capaz de representar). Você poderá ter algumas surpresas. Amigos que em sua opinião seriam grandes atores podem dar-lhe desempenhos decepcionantes, enquanto alguns de seus conhecidos menos extrovertidos podem revelar um talento que ninguém conhecia.

Alguns cineastas que conheço entraram em contato com professores de escolas de arte dramática a fim de recrutar seus elencos. Algumas associações foram estabelecidas entre cineastas que desejam realizar filmes e estudantes de arte dramática ansiosos por representar. Essas associações podem não resultar em amizades, mas não é esse o ponto: associações que permanecem em nível mais formal podem mesmo oferecer vantagem, pois as relações não são nubladas por considerações pessoais.

Recrutar numerosos intérpretes para papéis pequenos — como aqueles usados em “Tarde Cinza” — pode ser um problema. Em geral, o realizador de filme pessoal entra em contato com seus intérpretes de papéis pequenos, telefonando a amigos e fazendo circular a informação de que gostaria que muitas pessoas se apresentassem em certa locação a determinada hora. As vezes, recruta intérpretes de papéis pequenos em classes que está frequentando. Quando o cineasta consegue fazer com que dez pessoas concordem em comparecer para interpretar papéis pequenos, terá sorte se na realidade aparecerem três. E os três que aparecerem tenderão a mostrar-se inquietos depois de cerca de uma hora de filmagem, queixando-se de que estão com fome ou precisam ir ao banheiro.

Este problema de conseguir que pessoas compareçam e permaneçam com você pode aplicar-se também aos atores principais, se não os escolheu com prudência. Muitos filmes pessoais potencialmente belos precisaram ser abandonados quando atores disponíveis para filmagem em um fim de semana não puderam comparecer no fim de semana seguinte (ou assim disseram), nem no seguinte ou no seguinte. O remédio: conheça seus atores; explique-lhes francamente durante quantas horas, dias ou fins de semana você precisará de seus serviços. Superestime o tempo que levará para completar sua filmagem. Não deixe que a filmagem seja uma brincadeira. É um trabalho — trabalho agradável, espero que você ache — mas ainda assim, trabalho.

Além de recrutar o elenco — atores que efetivamente se apresentarão no filme — você talvez deseje levar consigo uma ou duas pessoas para ajudá-lo a mover ou preparar acessórios, acompanhar o roteiro, segurar ou instalar luzes, ou segui-lo com a câmara e o tripé para que você possa dedicar toda atenção à direção e outras questões artísticas. Poderá também recrutar seu próprio operador de câmara e, talvez, alguém para gravar sons na locação. Com frequência o elenco ajuda; atores que não estão participando da filmagem de certas cenas podem mudar acessórios ou segurar o roteiro para você. Você realmente deve ter pelo menos um assistente, alguém que goste de coisas dessa

espécie. A filmagem, com freqüência, prossegue mais depressa e melhor se o diretor atribui tarefas específicas ao pessoal à mão, de modo que cada um saiba o que fazer e o faça, antes ou depois das tomadas.

À PROCURA DE CONSELHO

Naturalmente, gosto de pensar que dou muitos bons conselhos neste livro, mas não me é possível cobrir todos os possíveis problemas técnicos ou conceituais que você poderá encontrar no planejamento de seu filme. Seu melhor caminho para procurar conselho técnico é através da principal loja de câmaras de sua área. Faça suas perguntas ao dono ou gerente da loja ao mesmo tempo que compra seu filme. Geralmente, experientes proprietários de lojas de câmaras conhecem muita coisa a respeito de tecnologia cinematográfica e terão paciência com suas perguntas. Mas também desejam seu negócio: ficarão decepcionados se lhe dedicarem muito tempo sem que você compre coisa alguma deles.

Você poderia também procurar um professor de cinema ou um estúdio para obtenção de conselhos tanto técnicos como conceituais. Mesmo que você não esteja freqüentando cursos com esses professores, a maioria deles não se negará a dedicar-lhe alguns minutos de seu tempo. Outros professores que poderiam dar-lhe valiosos conselhos conceituais são os de criação, arte dramática e artes plásticas.

FILMAGEM DE ROLOS DE TESTE

Existem várias razões para rodar um ou dois rolos de filme antes de iniciar a verdadeira realização: 1) você pode estar usando uma câmara com a qual não esteja familiarizado e deseja ter certeza de que compreende seu funcionamento ou deseja ter certeza de que ela funciona, antes de reunir atores e equipamento em locação para uma filmagem séria; 2) você simplesmente deseja sentir a impressão de trabalhar com uma câmara — como firmá-la, como movê-la, como compor cenas, etc. — antes de iniciar a realização; 3) você tem em mente um efeito especial que pode não dar certo, por isso deseja filmar um rolo de teste para experimentar; e 4) você deseja testar exposição, tom de cor ou iluminação. Tenho visto numerosos filmes de Super 8 mm tecnicamente falhos que sairiam muito melhores — e custado muito menos em sua produção — se os cineastas rodassem rolos de teste antes de iniciar a filmagem.