



SEÇÃO: CINEMA

## Arqueologia especulativa: metodologia e tipologia de roteiros não filmados

*Speculative archaeology: methodology and typology of unfilmed scripts**Arqueología especulativa: metodología y tipología de guiones no filmados***Pablo Gonçalo<sup>1</sup>**[orcid.org/0000-0002-3745-161X](https://orcid.org/0000-0002-3745-161X)[pablogoncalo@gmail.com](mailto:pablogoncalo@gmail.com)**Recebido em:** 22 maio 2023.**Aprovado em:** 20 abr. 2024.**Publicado em:** 22 jul. 2024.

**Resumo:** O artigo realiza uma investigação conceitual e metodológica sobre o papel dos roteiros não filmados nos estudos de cinema. Ao se concentrar nas temporalidades retrospectivas e prospectivas dos roteiros não filmados, o ensaio propõe uma arqueologia especulativa como metodologia. Na parte final, há uma proposta de uma tipologia de roteiros não filmados, chamando a atenção para o roteiro *blueprint*, os argumentos e os roteiros fragmentados; os traços autorais dos roteiros inéditos; e o círculo vicioso dos roteiros que são filmados em um contexto de produção diferente do original.

**Palavras-chave:** estudos de roteiro; história do cinema; arqueologia das mídias; ficção especulativa; roteiros não filmados.

**Abstract:** This article proposes a conceptual and methodological investigation of the role of unfilmed scripts in film studies. By focusing on the retrospective and prospective temporalities of unfilmed scripts, the essay points out to a speculative archeology as a methodology. In the final part, there is an approach for a typology of unfilmed scripts, drawing attention to the blueprint script; the fragmented arguments and scripts; the authorial traces of unproduced scripts and the vicious circle of scripts that are filmed in a production context different from its original historical moment.

**Keywords:** screenwriting studies; film history; media archaeology; speculative fiction; unfilmed screenplays.

**Resumen:** Este artículo propone una investigación conceptual y metodológica del papel de los guiones no filmados en los estudios cinematográficos. Al centrarse en las temporalidades retrospectivas y prospectivas de los guiones no filmados, el ensayo apunta a una arqueología especulativa como metodología. En la parte final, se aborda una tipología de guiones no filmados, llamando la atención sobre el guión *blueprint*; los argumentos y guiones fragmentados; las huellas autorales de guiones no producidos y el círculo vicioso de guiones que se filman en un contexto de producción diferente a su momento histórico original.

**Palabras clave:** estudios de guiones; historia del cine; arqueología de los medios; ficción especulativa; guiones no filmados.

### Roteiro, escrita e arqueologia: à procura do não realizado

Ao contrário do que se supõe, roteiros não filmados possuem uma constante presença na história do cinema. Editada em 1998, na ocasião da efeméride do centenário do "nascimento" do cinema, a *Antologia do cinema invisível: 100 roteiros para 100 anos de cinema*, organizada por Christian Janicot e Jean-Michel Place, compartilha precisamente cem roteiros inéditos. Ali se encontram argumentos, ideias e escritos filmicos



Artigo está licenciado sob forma de uma licença  
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

<sup>1</sup> Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF, Brasil.

nunca realizados, mas concebidos por diversos escritores como Antonin Artaud, e.e. cummings, Antoine Saint-Exupéry, Garcia Lorca, Salvador Dali, entre tantos outros influentes artistas do século XX (Janicot; Place, 1995). Ao ter contato com esses roteiros, percebe-se que mais do que uma "história invisível", há índices de imaginários cinematográficos, com evidências estéticas e históricas que não migraram à tela.

Notável, a antologia editada por Janicot se concentrou em um esforço de pesquisa e de levantamento empírico bastante direto: os organizadores vasculharam as fontes das obras completas dos escritores, abrindo um novo flanco nos diálogos possíveis entre literatura, arte e cinema, ousando um debate que mira para além das adaptações cinematográficas. Junto a esse empenho, deve-se salientar que roteiros não filmados foram – e continuam sendo – arquivos com forte presença nos meios cinematográficos. Eles podem ser encontrados em departamentos de estórias de estúdios de cinema, que armazenaram as propostas de narrativas enviadas para executivos de televisão e no rol de obras inéditas de roteiristas, diretores e produtores cinematográficos (Fenwick; Foster; Eldridge, 2022). Embora haja rastros de um constante contato com roteiros não filmados em diversos âmbitos da realização audiovisual, esses objetos de pesquisa e de força histórica ainda padecem de rara e pouquíssima reflexão nos estudos de cinema, incluindo os estudos de roteiro.<sup>2</sup>

Roteiros não filmados, portanto, nos convidam a uma aventura por inúmeras provocações. Em termos conceituais, percebe-se que o campo da "ontologia dos roteiros" apenas marginalmente lida com essa lacuna. Os conceitos de roteiro, tais como formulados por Ted Nanicelli, Steven Maras e Steven Price, abarcam o problema ontológico do roteiro a partir da sua realização, da constante

perseguição que um filme assistido incide em nossas memórias e em nossa imaginação.<sup>3</sup> Mas há outros desafios, de natureza metodológica, além de possíveis revisões historiográficas que os roteiros não filmados permitem. É importante inverter, provisoriamente, a forma como lidamos com o roteiro, o nosso contato, nosso estudo e leituras de roteiros – mesmo nos estudos de roteiros<sup>4</sup> – e talvez seja possível sintetizar essas perturbações com indagações simples, e desdobrá-las em uma série de outros questionamentos afins.

Não seria *todo* roteiro sobretudo um roteiro "não" filmado? Por que essa ênfase na negativa? Não se caracteriza, por exemplo, uma peça de teatro como "não" encenada, ou que estaria prestes a ser encenada. Ninguém enfatiza que a partitura de uma sinfonia, de um concerto, ou de uma sonata foi ou não tocada. Mesmo na literatura, quando se lê parte da obra incompleta de Franz Kafka, ou de Robert Musil –, ela é lida como uma obra autônoma, a despeito de não ter sido efetivamente *publicada* durante a vida dos seus autores. Seus livros tornam-se clássicos, mesmo que sejam obras *póstumas*.

No cinema – e por consequência, nos estudos de roteiro – o acontecimento filmico ocupa uma renitente centralidade. O *set*, as filmagens, a montagem e o arquivo audiovisual; as fotos de *set*, as poses dos atores diante dos *papparazzi*, os lançamentos em festivais, os tapetes vermelhos nas premiações, as coletivas de elenco e diretores, a bilheteria, o público, as críticas e os comentários nas redes sociais – uma amálgama de acontecimentos imbricados tornam o texto, o roteiro, em um arquivo menor, de mínima importância.

Mais recentemente, emergem pesquisas que se preocupam em estabelecer os parâmetros fora do espectro do acontecimento cinematográfico mais "central". Há historiadores – e cineastas –

<sup>2</sup> Sobre a pesquisa de obras cinematográficas não realizadas ver: Jeanelle (2015), Fenwick, Fostes e Eldridge (2022) e Macdonald (2013). Essas são algumas das pesquisas mais recentes concentradas em investigar projetos filmicos incompletos, que não migraram às filmagens e que, por algum motivo, fracassaram. Todavia, essas pesquisas se limitam e descrevem o papel de roteiros não filmados dentro de uma autoria, ora não consideram o roteiro como um vetor importante da obra que estava por vir. Nossa contribuição tende a se concentrar na metodologia em geral da pesquisa com roteiros inéditos.

<sup>3</sup> Sobre os conceitos de roteiro e o seu debate ontológico, ver Maras (2009), Price (2010) e Nanicelli (2013).

<sup>4</sup> Os estudos de roteiro são um campo de estudo que, desde 2010, buscam uma maior institucionalização. Estudos teóricos e históricos revisam os diálogos entre cinema, literatura e as práticas de escrita às telas. Para acompanhar melhor os estudos de roteiro sugiro acompanhar o *Journal of Screenwriting* e, no Brasil, o Seminário Temático Estudos de Roteiro e Escrita Audiovisual, da SOCINE.

preocupados com as revelações históricas vindas do cinema amador.<sup>5</sup> Há pesquisas que iluminam sobre filmes que foram perdidos, e que, embora vistos por uma vasta audiência, acabaram por ter cópias desaparecidas. O que se encontra são artigos, reportagens, fotos, cartazes, vestígios, traços e apagamentos da passagem pelo acontecimento de um filme que só pode ser reconstruído a partir dessas sobras esparsas.

Direta ou indiretamente, os roteiros não filmados se alinham a essas preocupações sobre acontecimentos marginais aos eventos mais canônicos da história tradicional do cinema. Algumas publicações recentes levam em conta os roteiros não realizados ou desaparecidos como aspectos relevantes para compreender o conjunto da obra de um roteirista ou de um cineasta. É o caso da análise de Luis Alberto Rocha Melo (2022) sobre os roteiros *Tumulto, Estouro na Praça* (1957) e *Moleque Tião*, que foram escritos por Alinor Azevedo. Os dois primeiros roteiros não foram realizados, enquanto o terceiro roteiro é um índice arqueológico de um filme perdido.

Luis Felipe Labaki, ademais, realiza inúmeras traduções de projetos cinematográficos de Dziga Viértov, influente cineasta russo, que possui uma pletora de projetos filmicos escritos, capazes de iluminar momentos cruciais da sua carreira, sua imaginação estética e a força ficcional dos seus personagens. Há, também, projetos mais minuciosos, que se dissolveram por razões as mais diversas. Entre as muitas forças ficcionais que os roteiros manejam, é importante compreender como aquilo que (ainda) não foi filmado impele para uma relação entre um acontecimento cinematográfico e a escrita, que ultrapassa o contexto histórico "original" do seu tempo de concepção. Essas inquietações perpassam a tipologia de roteiros não filmados que será proposta ao final deste ensaio.

Por ser um arquivo genuinamente vinculado ao papel – e às tecnologias decorrentes do *papiro*, das trocas via papéis datilografados, memorandos e correspondências – o roteiro também possui características bastante específicas. Não me refiro apenas aos arquivos enquanto força política e tecnológica, alinhados às reflexões de Jacques Derrida.<sup>6</sup> Embora essas circunscrições de poder do arquivo sejam essenciais para entendermos o roteiro – filmado ou não – no âmbito de cinematografias historicamente delimitadas, ressalto aqui as forças de temporalidades que os roteiros, sobretudo os inéditos, podem disseminar ao tangenciar ou resvalar em outros arquivos. Um roteiro filmado, por exemplo, transforma-se na sombra, no índice primeiro de um filme realizado. Um roteiro não filmado, por sua vez, pode ser bastante revelador do seu momento histórico de produção, e proporcionar informações do imaginário cinematográfico do seu tempo histórico.

Roteiros são, em outras palavras, arquivos moventes, que migram de tecnologias, da página à tela, e que realizam diferentes viagens temporais, convidando a outras experiências históricas, características do arquivo audiovisual. Nas suas considerações sobre a necessidade de compreendermos a história do cinema a partir de uma perspectiva arqueológica, Thomas Elsaesser chama a atenção para ensaiarmos uma compreensão não linear da história do cinema, distante da tradição autoralista, e inquieta com as rupturas, descontinuidades e reinvenções tecnológicas do cinema (Elsaesser, 2018). Por esse prisma, uma arqueologia do cinema visa sublinhar aspectos potentes da história do cinema, que cristalizam forças às margens dos principais acontecimentos. A arqueologia especulativa como trilha possível da pesquisa com roteiros não filmados, se alinha a essas inquietações de Elsaesser. Há laivos de uma arqueologia reconstrutiva, tais como ensaiam os

<sup>5</sup> Os trabalhos de Field (2015) e Blank (2020) mostram vetores que reconstróem historiografias do cinema, abarcando ora obras desaparecidas ora amadoras, que aconteceram distantes dos lançamentos comerciais em salas de cinema.

<sup>6</sup> Pensador essencial para a teoria do arquivo, Jacques Derrida propõe considerar o arquivo mais como um lugar, um local, uma tecnologia espacial, propriamente arquitetônica, onde os documentos resguardam passados. Nesse viés, o aspecto temporal do arquivo passa a ser secundário e mais orientado a gerar futuros do que a construir tempos passados. Os arquivos são delineados por espaços privados e públicos, guardiões de uma violência inaugural nas formas como são protegidos e propiciam futuros poderes. Como tecnologias do papel, os roteiros não fogem desse aspecto, já que são resguardados nos arquivos de estúdios, nos arquivos pessoais ou estatais. Para Derrida, rastrear arquivos seus resguardos é desalinhar suas forças e violências políticas.

roteiros encontrados de filmes desaparecidos. Há índices de uma arqueologia prospectiva, que incidem nos filmes que nunca foram feitos. Para melhor compreender essas nuances, é importante percorrermos os caminhos, as diferenças, e as intersecções existentes entre a ficção, a imaginação e a especulação.

### Um roteiro é um mundo: narrativa, imaginação e ficção especulativa

Roteiros costumam ativar os mais diversos encontros entre narrativas, imaginação histórica e vetores ficcionais. Os roteiros realizados, por esse prisma, buscam entrelaçar esses campos por meio do tempo presente, no calor da hora, buscando interagir com o público e os recursos tecnológicos que são dados em um momento imediato. As refilmagens talvez sejam algumas das maiores evidências dessa atualização narrativa, tecnológica, de elenco, temas, e recortes estéticos que buscam animar um novo encontro, de uma época passada ao tempo presente.

Considere, por exemplo, o filme *Psycho* (1998), de Gus Van Sant, instigante *remake* do clássico de Alfred Hitchcock. De forma provocativa, Van Sant quis alterar o mínimo possível do filme original, de 1960. Ele não copia apenas o roteiro, o enredo, a história; ele também imita o estilo do filme. O que salta aos olhos do espectador, contudo, são precisamente as falhas daquela pretensa, e talvez impossível, imitação; o que chama a atenção são os intervalos entre a lembrança de um filme muito visto e as fricções entre as cores, os rostos, as atuações, o ritmo da montagem, o imaginário cinematográfico de uma época e esse esforço de tentar assistir a um filme distante como uma experiência cinematográfica mais próxima dos dias históricos da sua estreia.

O caso de *Psycho* (1998), de Gus Van Sant, realça as potentes movimentações das relações entre ficções e especulações, como se fossem

lentas e invisíveis placas tectônicas, subjacentes aos eventos cinematográficos. Tal caso, no entanto, não elucida, nem joga luz sobre as movimentações lacunares, de acontecimentos interrompidos, ou que não possibilitam o contato e o ciclo do espectador com um filme na tela. Boa parte das reflexões afins ao campo das ficções especulativas incidem no convívio com mundos que ainda não são dados, ou mundos perdidos.

Frederic Jameson estabelece uma importante aproximação entre as tradições da ficção científica e os debates sobre mundos futuros, sejam eles distópicos ou utópicos (Jameson, 2021). O que é um mundo? O que pode ser um mundo que ainda não aconteceu? O que seria um mundo que exclui nosso tempo presente? O que pode ser um mundo – em termos políticos e ficcionais – que ainda não migrou das ocasiões virtuais, e potenciais, para seus acontecimentos efetivos (Meillassoux, 2011)? Como podemos lidar com mundos lacunares, mundos acabados, desaparecidos?

Os mundos cinematográficos transmitidos pelo roteiro já não são mais apenas literários, tampouco alcançam a vivacidade de uma obra cinematográfica. O formato do *blueprint*<sup>9</sup> é visto como último tratamento de um roteiro antes de ser realizado. Esse padrão de escrita tende a tornar completo um mundo dramático que será transformado em um outro mundo, conclamando a um trabalho no *set*, uma forma de encenação, decisões de direção de arte, fotografia e montagem. Somente ao passar por todas essas etapas é que um roteiro *blueprint* alcançará o mundo da tela, genuinamente cinematográfico.<sup>9</sup> O roteiro oferece mundos fronteiraços que, todavia, permanecem invisíveis e não audíveis; ao menos em termos físicos. As imagens e sons que eles despertam são imagens mentais, próximas da literatura, e sons abstratos, afins à escrita musical. São, portanto, mundos potentes

<sup>7</sup> Os conceitos de mundo – enquanto realidades encerradas em si – são bem apresentados por Goldman (1978) e Viveiros De Castro e Danowick (2017)

<sup>8</sup> Cunhado durante a Hollywood clássica, principalmente após o modelo de produção focado no roteiro, que teve o produtor Irving Thalberg como um dos seus epítetos, o roteiro *blueprint* enfatiza que o filme precisa ser gravado exatamente como está escrito no roteiro. Ver: Maras (2009).

<sup>9</sup> Influenciado por Bazin e Goldman, Cavell propõe uma teoria cinematográfica que aborda uma duplicação do mundo na tela. Segundo Cavell, é essa percepção de um mundo visto – presente e ausente – que singulariza a estética cinematográfica. Ver: Cavell (1979).

e alheios aos nossos sentidos mais imediatos.

Uma das principais diferenças entre roteiros realizados e roteiros não filmados está na maneira como os mundos ficcionais adquirem forças singulares de realidades experimentadas e realidades imaginadas. O primeiro contraste é o mais evidente: o mundo de um roteiro filmado obtém evidência de imagens, sons, corpos, elencos e contato com espectadores. Se faltam essas evidências aos roteiros não realizados eles não deixam de articular um mundo ficcional completo, dado, coerente, que interpela a imaginação e aguça os movimentos especulativos dos seus leitores. Por esses motivos, consideramos os roteiros não filmados como objetos e arquivos com mais interseções, teóricas e metodológicas, com o campo da ficção especulativa do que com as tradições da análise fílmica, dos estudos de adaptação e até com as vertentes teórico-metodológicas mais presentes dos estudos de roteiro.

Mundos ficcionais futuros, mundos ficcionais que estão prestes a acontecer, mas que excluem o sujeito espectador, são mundos lacunares. Por isso, ademais, o paradigma do realismo especulativo, atento ao arquivóssil (Meillassoux, 2006) e a uma ontologia orientada ao objeto (Harman, 2013), é capaz de traduzir, com mais veemência, alguns dos paradoxos despertados pelos estudos e as pesquisas com roteiros não filmados. Como lidar com essa lacuna? Como vislumbrar mundos que não aconteceram?

Para Quentin Meillassoux, o tempo age como uma mídia que ativa potencialidades e virtualidades, tornando-as realidades, novidades radicais, não dadas, e que escapam de qualquer totalização (Meillassoux, 2013, p. 235). Cioso por um devir ainda por acontecer, o mundo ficcional do roteiro não filmado resvala em diferentes temporalidades, ora com a espera, ora com demora (Lisovsky, 1996), instantes em que a mídia tempo anuncia suas possíveis e virtuais realidades futuras. Portanto, o mundo lacunar do

roteiro não filmado é um mundo genuinamente ficcional, de ficções híbridas, já distante de um universo literário puro e ainda não plenamente cinematográfico.

Direta ou indiretamente, os problemas despertados pelos roteiros não filmados o aproximam de uma fração da ficção que resvala nas relações da história potencial<sup>10</sup>, campo recente, muito vinculado aos estudos negros, ou de ficção científica e de afrofuturismo. Esse vetor especulativo nasce de uma certa revolta diante do vigor de estórias que não são abarcadas pelos limites dados pelos arquivos históricos. Se, como bem lembra Derrida, todo arquivo é um gesto de poder, de violência e de violação (Derrida, 1996), uma história política de corpos e objetos que estão à margem dos arquivos de poder – dos donos dos arquivos, dos archeontes, dos guardiões da casa, da pátria, dos detentores de *copyrights* – os historiadores não podem se contentar com os evidentes limites da história narrada e disseminada por esses mesmos arquivos.

Nessa linha, Saidya Hartman faz uma ampla pesquisa histórica (Hartman, 2022). Ela coleta boletins de ocorrência, ensaios do século XIX, fotos oficiais e jornais de várias cidades que tiveram o surgimento dos guetos negros como algumas das suas principais inquietações. No entanto, Hartman não se restringe a alinhar essas histórias contidas nas fontes, porque, tal como estão arquivadas, elas não escapam de um tom depreciativo, inoculado no seu nascedouro, que reiteram um racismo de época.

As pesquisas e as imagens sociológicas me desanimaram. Essas fotografias jamais compreenderam a bela luta pela sobrevivência, vislumbraram os modos alternativos de vida ou iluminaram a ajuda mútua e a riqueza comunal do gueto. Os retratos da reforma e as pesquisas sociológicas documentaram apenas a feiura. Tudo de bom e digno ficou nas ruínas dos modos de afiliação e formas de vida proscritos: o amor não reconhecido pela lei, lares abertos para estranhos, a intimidade pública das ruas e as predileções estéticas e excessos capri-

<sup>10</sup> Em *PotentialHistory: unlearning imperialism* (AZOULAY, 2019), Ariella Azoulay enfatiza como a desconstrução de discursos imperialistas e violentos da história passa por reatualizar arquivos apartados da narrativa histórica. Dessa forma, o não-acontecimento, ou o acontecimento derrotado e fracassado – como são os roteiros não filmados – apontam para a emergência de outros futuros possíveis, que são históricos, que são potenciais. Na nossa visão, a ficção especulativa, tal como realizada por outras historiadoras como Sadyia Hartman, são métodos de ativar imaginação para evidenciar esse passado potente.

chosos dos jovens negros. Os mundos sociais representados nessas imagens foram alvos de extermínio e eliminação (Hartman, 2022, p. 39).

Como alcançar a insolência vital – e histórica – das pessoas do gueto? Como transmitir a potência subjetiva das suas vidas? A máquina de arquivagem, para voltar a Derrida e Walter Benjamin, acaba por triturar, por centrifugar as forças das vidas arquivadas, sobretudo quando o racismo é o viés do arquivo. Como não se conformar com as ruínas engendradas pela violência do arquivo? Pode-se, em uma primeira aproximação, resvalar essas mesmas questões para os roteiros e os roteiros não filmados. Será que a potência estética que eles resguardam foram, de fato, captadas e transmitidas? Será que os arquivos dominantes assimilaram a beleza e a força ficcional escrita por influentes roteiristas, mas que não migraram às telas?

Para Hartman e outras autoras da história potencial, a ficção é um método, um caminho e um percurso para se resvalar em realidades históricas. Imaginação, ficção e especulação tornam-se – portanto – formas, instrumentos, meios de alcance. Voltemos ao roteiro. Que tipo de arquivo é o roteiro? Quem o arquiva? Como ele sobrevive ao arquivo? Como um filme ativa, extravasa, desvirtua e deprecia a força ficcional de um roteiro?<sup>11</sup> Nos estudos de roteiro, o próprio roteiro é visto como um índice estático, pouco mutante, acomodado, raramente assustado – como ele é – com o índice de precariedade que marca sua ontologia. Mesmo quando se reconhece teoricamente esse *status* transitório e fugidio, os estudos empíricos de roteiros tendem a resvalar em análises estáticas, sincrônicas, que apenas ocasionalmente se lançam à força e potência de revelação historiográfica despertada pelos roteiros.

Essa pouca atenção ao arquivo roteiro não se limita aos pesquisadores. Assim como tende a ocorrer com vários jornalistas perante as reportagens que assinam, os próprios roteiristas raramente são preocupados em arquivar seus

roteiros. Há mais roteiros, por exemplo, nas mãos da Warner Bros, ou em um estúdio de David O. Selznick, do que nos arquivos pessoais dos roteiristas (Gonçalo, 2022). Para os estúdios de Hollywood, da Netflix, e de uma grande produtora ou de uma emissora de TV que também produz conteúdo ficcional, os roteiros ali financiados são organizados sob a égide do *copyright*. O imaginário ficcional de uma determinada época – no caso dos estúdios clássicos – está resguardado em uma forma de arquivagem que tem o *copyright*, o direito ao abandono ou à reprodução das histórias contidas em um roteiro, como um dos seus pilares fundantes.

Por isso um roteiro não filmado muitas vezes permanece não realizado por estar mais suscetível a questões econômicas, morais e políticas do que costuma acontecer – no nosso velho contraste – com as peças de teatro, os romances ou mesmo as performances musicais.<sup>12</sup> As forças de arquivagem de um roteiro – para quem se inclina a escrever a história do roteiro – não pode se contentar com esse descarte, assim como Hartman não se diz satisfeita, como historiadora de vidas negras no gueto afro-americano, com os arquivos policiais que documentam e perseguem fragmentos da vida daqueles indivíduos. É muito interessante fazer um estudo genético e processual do fluxo de um roteiro que foi abandonado. Em algum momento se encontra uma fricção entre anseios estéticos, inquietações autorais com forças de constrição dos poderes arquivantes.

Escrito em 1946, *A divina Sarah* é um roteiro inédito, de autoria de Ben Hecht, que seria produzido por David O. Selznick. Trata-se de um filme biográfico da Sarah Bernhardt, atriz francesa que é retratada por Hecht como uma figura iconoclasta, uma "judia orgulhosa" (Gonçalo, 2022, p. 86). Ao enviar o roteiro ao escritório do Código Hays, os censores não admitem que haja uma cena de afronta à corte inglesa e, sobretudo, que Sarah se case duas vezes no filme, o que seria um desacato ao código moral. São inúmeras as

<sup>11</sup> Em uma concepção radical, Steven Price (2010) argumenta que a maioria das obras fílmicas resulta de uma adaptação de um roteiro.

<sup>12</sup> Ver Nanicelli (2021).

revelações contidas nesse roteiro inédito, como arquivo potencial que não migrou à tela.

O primeiro aspecto é o campo ficcional: a força dramática de Ben Hecht, nesse roteiro, é cativante da primeira à última cena. O segundo é o imaginário histórico. Ler esse mesmo roteiro – e toda a correspondência acerca da sua tentativa de realização fílmica – aponta para o antissemitismo, o machismo e as formas de controle moral típicos da Hollywood dos anos quarenta. O campo especulativo, que seria o terceiro aspecto de revelações desse roteiro, resvala em questões inevitáveis. E se o roteiro de *A divina Sarah* tivesse sido realizado? Que tipo de filme seria? Que tipo de impacto e recepção ele suscitaria? O que leríamos à história do cinema? Como acontecimento, como mídia temporal de um futuro não ocorrido naquele período, *A divina Sarah* se contenta em nos oferecer um rico mundo especulativo, que congrega autores, pesquisadores e leitores um embalo ficcional: oferece uma escrita e uma leitura de um mundo ainda em aberto, um mundo de falta e lacuna.

O principal desafio de pesquisar roteiros não filmados é se deparar com inquietudes ficcionais que não se cristalizaram nas histórias da ficção cinematográfica. São vontades reais. Quando se escreve um roteiro, brota um desejo de ver, imaginar, supor, construir, e criar, uma vontade que gera frustrações entre as cenas mentais e sua realização. Os roteiros, portanto, estão próximos dos experimentos mentais feitos por físicos e matemáticos que precisam da ficção e da especulação, com um acanhado pé na metafísica – do famoso “e se...”- para sair das armadilhas dos preceitos e das premissas das suas equações.

Para Pasolini, o roteiro deve ser compreendido como uma estrutura que quer ser outra estrutura (Pasolin, 2021, p. 17). Nessa mera frase Pasolini se ancora em duas palavras seminais. O verbo “querer” realça a vontade de um ente – no caso, o roteiro – querer ser outra coisa. Nessa chave,

Pasolini enfatiza um desejo, uma vontade de transformação, esse anseio de metamorfose, como sendo dois eixos da força e da ontologia do roteiro.<sup>13</sup>

Essa formulação incide diretamente no debate dos roteiros não filmados. Se os roteiros, segundo Pasolini, são estruturas que aspiram outra estrutura, os roteiros não filmados compartilham dos mesmos desejos, mas são fracassados nesse ímpeto de transformação. São mundos ficcionais ansiosos sem alcançar mundos cinematográficos; por isso, são provisoriamente malsucedidos. Por outro lado, essa frustração é uma característica evidente dos roteiros não filmados. Sua ontologia acaba ceifada por esse desapontamento.

É precisamente nesse ponto da frustração que nos aproximamos da ficção especulativa. Roteiros não filmados entrelaçam diferentes índices de frustração, porque ativam formas distintas de imaginação, de ficção e de especulação. Na sua abordagem fenomenológica sobre as estruturas antropológicas do imaginário, Gilbert Durand salienta como a imaginação, segundo psicanalistas, pode ser compreendida sendo o “resultado de um conflito entre as pulsões e o recalçamento social, enquanto, pelo contrário, ela aparece na maior parte das vezes, no seu próprio movimento, como resultando de um acordo entre os desejos do ambiente social e natural” (Durand, 1997, p. 39).

Seguindo uma linha epistemológica próxima a de Durand, Edgar Morin observa como a linguagem cinematográfica ativa sua realidade no e com o espectador. Para Morin, o cinema desperta um fenômeno tão mágico quanto objetivo. Por propiciar uma realidade exterior, e objetiva, o cinema seria uma linguagem essencialmente vinculada ao imaginário, que atuaria como a força mediadora entre a realidade e a irrealidade desencadeada pelo contato com o espectador. Nessa linha, Morin afirma que no cinema a realidade fictícia não é outra que a irrealidade imaginária (Morin, 1956, p. 168) e que, no cinema, o realismo é a aparência objetiva da fantasia, mas

<sup>13</sup> O conceito de roteiro de Pasolini não é só inquietante naquilo que traz em termos teóricos. Sutilmente, ele também evoca uma noção latina de vontade futura – uma verve do desejo, uma potência figural. Parte-se de um conceito que tem o desejo como força motriz e é algo muito, mas muito distante mesmo da tradição anglo-saxã que ainda predomina nos conceitos de roteiro dos estudos de roteiro.

que na ficção ela assume sua estrutura subjetiva (1956, p. 172).

Essa dialética entre a realidade e a irreabilidade, mediada pelo imaginário, também recai na leitura de um roteiro e, mais agudamente, de um roteiro inédito. Quando se aponta para uma imaginação, se evoca, sobretudo, a imaginação histórica. Um roteiro inédito como *Heil Darling*, é um bom exemplo. Escrito em 1938, Wilder oferece uma comédia romântica e histórica sobre a anexação da Áustria por Hitler e os nazistas, no calor do fato histórico. Ao lidar com esse roteiro, contudo, é quase inevitável transportá-lo para as circunstâncias da sua época: o elenco, a linguagem técnica, os ritmos das tiradas verbais, as semelhanças guardadas com uma obra como *To Be or not To Be* (1942), de Ernst Lubitsch, a forma de direção altamente irônica que marcou o estilo de Billy Wilder.

A imaginação histórica que os roteiros não filmados nos propõem diz muito de uma vontade contemporânea – um anseio do cinema falar do seu próprio tempo imbuído do calor da hora. Se o cinema é ávido por esse *timing*, os roteiros não filmados nos inserem em uma espera, em uma demora, em uma lentidão que também não deixam de ser uma forma potente de resistência história (Lisovsky, 2009). Eles apontam e gesticulam para projeções prospectivas e retrospectos da depreciação de sua escrita "original".

Ler bons roteiros não filmados também é um exercício ficcional. Muitas vezes se deixa de perguntar a primeira impressão que emerge quando nos deparamos com essas obras abandonadas. A especulação, por esse viés, é um método que ensaja concretude historiográfica, juntando conexões possíveis, afinidades eletivas e acontecimentos provisoriamente frustrados. A palavra especulação exige parte dos exercícios ficcionais e da força movente da imaginação para lidar com histórias que esqueceram de acontecer. Elas não aconteceram por aí – como costuma acontecer na historiografia tradicional – e por isso pairam

nos roteiros não filmados.

Sempre terá algo do roteiro que escapa porque as ideias filmicas dizem respeito ora a um filme futuro, ora a um filme passado. Surge uma imagem, uma figura: um centauro nessa condição ontológica do roteiro. Da cintura para cima, uma projeção prospectiva. Da cintura para baixo, suas ruínas. Querendo ou não, o filme que repousa no roteiro – essa estrutura por vir, para Pasolini – terá o acontecimento filmico como sua sombra, ou sua projeção.

### Uma tipologia de roteiros não filmados

Como mundos incompletos, ou fracassados, ansiosos por transformações em outros mundos, roteiros não filmados engendram uma série de indagações e possibilidades simultâneas. Nessa seara, a ficção especulativa nos auxilia e guia, já que propõe, como modo estético de criação de universos futuros, um conjunto de jogos de perguntas, onde impera a expressão "e se...". Destaco quatro perguntas centrais que são inevitáveis a todos aqueles que pesquisam ou leem roteiros não filmados:

- a) E se esse roteiro inédito tivesse sido realizado em um período próximo à sua criação?
- b) E se esse roteiro não tivesse sido censurado, não tivesse sido barrado pelos *gatekeepers*,<sup>14</sup> se não tivesse sofrido impedimentos, como ele seria recebido?
- c) E se esse roteiro tivesse sido realizado, quais temas, aspectos estéticos e cinematográficos ele traria como intervenção no seu período histórico?
- d) E se esse roteiro não filmado tivesse sido realizado, qual seria o seu impacto dramático e estético em outros filmes do mesmo período e dos mesmos autores ou colaboradores?

É preciso enfatizar, por outro lado, que roteiros

<sup>14</sup> Para a pesquisa com roteiros não filmados, os *gatekeepers* possuem um importante protagonismo. Executivos de estúdios, censores, agentes econômicos, distribuidores e os agentes que decidem financiamentos, são responsáveis pelas decisões dos roteiros que possuem sinal verde ou vermelho para irem à etapa de produção. Sobre teoria dos *gatekeepers* ver Shoemaker e Vos (2009). Sobre *gatekeeping* no cinema, ver Gonçalves (2022, p. 25).

não filmados tampouco são iguais entre si. Raramente estão inseridos nos mesmos modelos de produção audiovisual, de um determinado período histórico, cultural, de um modo de escrita de um certo país. É necessário, portanto, elaborar uma tipologia de roteiros não filmados que se mostra sensível a temporalidades e desafios metodológicos radicalmente diferentes. A tipologia que propomos possui alguns vetores que se interseccionam, que geram diálogos e fricções entre si. Os quatro tipos de roteiros são guiados pelo formato do roteiro, a temporalidade do seu processo, as possíveis contribuições a conceitos mais clássicos como autoria e obra que incidem nas forças das suas revelações históricas, teóricas e metodológicas.

### *O roteiro blueprint ou o tratamento final*

É muito difícil um roteiro ser de fato abandonado nessa etapa, já que, na maioria dos casos, um roteiro *blueprint* e em tratamento final (na etapa do chamado *final draft*) surge no último instante de escrita e criação audiovisual, poucas semanas ou a poucos dias antes da realização cinematográfica. Geralmente, o abandono de roteiros no formato *blueprint* tende a ocorrer por questões econômicas drásticas, acasos fatais, como a morte de David Lean antes de filmar *Nosotromo* (Macdonald, 2013) ou, ainda, questões de censuras que incidem mais diretamente no impedimento das filmagens.

Esses roteiros completos, por outro lado, são um riquíssimo material de pesquisa. O roteiro *O Sono sobre a Areia*, por exemplo, de Mário Peixoto, é quase a cópia arqueológica do que seria o segundo filme do célebre cineasta brasileiro de um filme só. Após as brigas com Carmen Santos, o filme original de Peixoto acabou intitulado *Onde a Terra Acaba*. Embora esse roteiro tenha guiado cerca de setenta por cento das filmagens, a cópia do filme que fora lançado encontra-se hoje totalmente perdida, pois foi queimada.<sup>15</sup>

O roteiro não filmado de tipo *blueprint* abre caminho para possíveis filmagens futuras. Esse é

o tipo de roteiro que permite um amplo trabalho de curadoria e de inserção editorial do tópico do roteiro não filmado em livros, assim como se tornou um imperativo publicar peças teatrais, a despeito de terem (ou não) estreado.<sup>16</sup> Outro exemplo interessante é o *El Sol Secreto*, de Luís Buñel. Escrito em 1979, esse roteiro seria realizado após *Esse Obscuro Objeto de Desejo* (1977), considerado o último filme do diretor espanhol. Ademais, ele representa um retorno às paisagens mexicanas, às críticas ao catolicismo desse país e aos costumes cristãos dos seus personagens.

Como se percebe, o roteiro *blueprint* se orienta para mundos ficcionais quase prontos, ou quase acabados. São, em outras palavras, mundos ficcionais completos, fechados, com personagens, tramas, finais, sensações e cadências dramático-literárias já satisfeitos em suas propostas, que aguardam uma viabilidade cinematográfica. A arqueologia especulativa de pesquisadores e leitores de roteiros *blueprint* é uma forma de se aproximar desses mundos encerrados em si, possibilitando diversas interpretações diante dos mundos descobertos pela sua leitura.

### *Roteiros fragmentados, abandonados, argumentos e ideias filmicas*

Esse é o tipo mais comum de roteiro não filmado que se costuma encontrar em estúdios ou em ideias autorais, como nos escritores que se aventuram pela escrita filmica. Elaborados no formato de contos ou novelas, os argumentos tendem a ser uma primeira aproximação dos roteiristas e cineastas diante da estória e da narrativa que buscarão, posteriormente, detalhar. A maioria dos dezesseis roteiros escritos por Mário Peixoto, por exemplo, resvalam nessa categoria de ideias, argumentos, projetos, delineamentos de personagens, mas que ainda não tinham todo aprofundamento necessário à produção cinematográfica. No entanto, o próprio Peixoto chamou esses textos como argumentos e roteiros cinematográficos, salientando que acreditava conter ali, naqueles breves textos, histórias

<sup>15</sup> Sobre os roteiros de Mário Peixoto, ver Gonçalo (2020).

<sup>16</sup> Sobre as relações história, escrita, edição e encenação teatral, ver Chartier (2021).

potentes, histórias com força, originalidade e mundos estéticos que, embora ainda carecessem de maiores detalhamentos, se transformariam, tranquilamente, em bons filmes futuros.

Roteiros fragmentados apontam para projetos incompletos, mesmo que essa incompletude não seja tão homogênea. Alguns roteiros de Billy Wilder, Luís Alcoriza, Manoel de Oliveira e Frances Marion são argumentos bastante consistentes,<sup>17</sup> com enredos desenvolvidos, que esboçam potentes filmes futuros, muito próximos dos contos ou narrativas breves. Ainda reivindicariam versões mais apuradas, e processos de criação preocupados com o estilo e a linguagem cinematográfica. Mas os temas, a linguagem, o gênero, os arcos dramáticos dos personagens, e as inovações propostas estão todas lá. Há uma latência nos roteiros fragmentados, que é extremamente instigante, e muitas vezes eles articulam ideias genéricas, quase explícitas, que permitem aos pesquisadores deslindar com mais vagar o processo criativo dos roteiristas e cineastas.

*America Nuestra* é um roteiro inédito de Glauber Rocha, que guarda diversas semelhanças e diálogos com *Terra em Transe*, filmado em 1967 (Avellar, 1995). Ele está mais próximo de um argumento ainda aberto, com personagens que não possuem cenas detalhadas e que apontam para fortes ideias filmicas, cenas, sequências, e a exploração de conflitos. Essa incompletude do argumento, contudo, pode ser extremamente generosa. Em uma célebre interpretação desse roteiro, José Carlos Avellar escreve a introdução de *A ponte clandestina*, livro que analisa os manifestos dos cinemas latino-americanos dos anos sessenta, embarcando na ideia contida nas páginas de *América Nuestra*, ou seja, uma forma de realizar uma obra cinematográfica transfronteiriça, uma alegoria que buscasse diálogos entre os países latino-americanos.

Friso essas características da potencialidade dos argumentos porque os roteiros fragmentados

e incompletos desdobram esse estado lacunar em um convite mais evidente à especulação. Se a arqueologia especulativa dos roteiros *blueprint* é a passagem de uma estrutura à outra, do texto ao filme, nos roteiros fragmentados esse exercício especulativo convida o leitor a também completar as peças faltantes. Trata-se, portanto, de uma interpretação ainda fragmentada que induz a pesquisa a juntar as ideias presentes nos argumentos com informações vindas de outras fontes, como filmes dos mesmos períodos, roteiros anteriores, posteriores, cartas, pareceres, artigos publicados em jornais e outras fontes potentes que confirmem, com maior firmeza empírica, as sugestões contidas nos argumentos.

### *Roteiros submersos: os traços autorais*

Ao pesquisar a história dos roteiros, e dos roteiristas, percebe-se que os roteiros inéditos e não filmados revelam algumas características estilísticas dos roteiristas. Roteiros inéditos como *A Traição* e *As Correntes*, de Frances Marion, ambos escritos nos anos 40, avivam, diretamente, alguns temas que eram obsessivos nos seus roteiros, mesmo quando esses fossem adaptações, e estivessem um tanto camuflados pelas necessidades de gênero e de urgência comercial dos roteiros que ela assinou.<sup>18</sup>

Em um vértice obsessivo da sua construção do enredo de suas narrativas, as protagonistas de Marion reiteradamente se apaixonam duas vezes em seus roteiros, e tendem a matar os personagens masculinos que, machistas, impedem a vivência dos seus mais genuínos desejos. Esse mote está em duas adaptações escritas por Marion, nos anos vinte, como *O Vento* (1928), dirigido por Victor Sjöström, e *Tudo por amor* (1929), uma adaptação de Anna Karenina. Todos os seus gestos de adaptação reiteram algo que Frances Marion expressa de forma mais frontal nos seus roteiros originais, ainda que tenham permanecido inéditos.

<sup>17</sup> Refiro-me ao roteiro *Heil Darling*, de Billy Wilder, *Correntes e A traição*, de Frances Marion (Gonçalo, 2022); *Vila Cabalga* (1980), de Luis Alcoriza, pesquisado na Cineteca do México e os roteiros de Manoel de Oliveira publicados em Oliveira (1988).

<sup>18</sup> Autora de mais de trezentos roteiros, precursora do gênero chamado de *Women's film*, e duas vezes laureada com o Oscar de roteiro, Frances Marion é considerada uma das roteiristas mais influentes da Hollywood clássica, sobretudo nos anos trinta, quando também atuou como chefe do Departamento de Estórias da MGM.

Surgem constatações similares ao lidar com os roteiros não filmados de Dziga Vertov, Alinor Azevedo, Ben Hecht, Billy Wilder, Mário Peixoto, Joaquim Pedro de Andrade, Peter Handke, Gabriel Garcia Márquez e Luis Alcoriza; os temas mais obsessivos retornam de forma cristalina, sobretudo quando esses roteiros, sejam eles *blueprints* ou argumentos, revelam-se texto de uma criação autoral anterior às intervenções da indústria cinematográfica. Roteiros, afinal, também são peças em que a realização, a direção, as atuações e as produções acabam por encobrir, ou dispersar, boa parte das ideias mais genuínas contidas no roteiro inédito. Algo similar ocorre, por exemplo, quando lemos uma peça da qual nunca vimos a encenação. De certa forma, montamos mais livremente os diálogos, prescindimos das escolhas e interpretações do elenco e temos um contato mais direto com as sugestões ficcionais desses textos.

Esses traços estilísticos e autorais dos roteiristas, portanto, têm nos roteiros não filmados um importante manancial de pistas que, sobretudo para quem se inclina a estudar a autoria nos roteiros, precisa ser levado em consideração. Em *Tales from the script* (2009), antigo documentário composto por entrevistas com roteiristas de Hollywood, a maioria deles afirmava que cerca de noventa por cento dos roteiros que eles escreviam não foram (nem nunca serão) realizados. É por isso que se pode chamar esse tipo de aproximação com o conjunto de roteiros escritos (que inclui os não filmados) como a ponta de um profundo *iceberg*. Há todo um mundo submerso – os traços estilísticos, as obsessões de cada autor – a ser descoberto a partir da comparação entre autoria literário-cinematográfica e os roteiros não filmados.

Conseqüentemente, há uma metodologia completamente nova a ser explorada pelo cotejo entre autoria e roteiros inéditos. De um lado, é importante buscar linhas de comparação e comprovação de estilos entre os roteiros realizados e os que permanecem não filmados. Por outro, a própria noção de autoria de roteiros, que é sempre eivada por polêmicas (Maras, 2009; Price,

2010), já que o roteiro também é um trabalho colaborativo e coletivo, possui nos encontros de roteiros não filmados várias evidências interessantes. Ao contrário do que se supõe, autoria e criação coletivas não são antípodas e podem, como costuma acontecer, andar juntas, de mãos dadas, superando maiores atritos.

Ben Hecht e Billy Wilder, por exemplo, são roteiristas que fizeram suas carreiras no seio de poderosos estúdios da Hollywood clássica, como MGM, Warner Bros e Paramount. Ao ler seus roteiros não filmados constata-se que temas como o antissemitismo nos Estados Unidos, no caso de Hecht, os personagens em fuga e entre a Europa e os EUA, no caso de Wilder, estavam bem presentes nas suas criações originais e eram, paulatinamente, descartados. Seja na teoria de roteiros ou mesmo na prática de roteiristas, os apagamentos dos estilos são justos reclames que ecoam, com constância, em artigos, entrevistas, discursos de premiações, lutas por reconhecimento de créditos, pautas sindicais e outros eventos sociais (Banks, 2016). Ao pesquisar roteiros não filmados se chega à conclusão de que há instantes de criação que permanecem reais, estilos e formas de construções dramáticas que podem, pela pesquisa, deslindar autorias que não se cristalizaram totalmente nas telas. Roteiros não filmados ofertam vetores de resistência autoral diante da trituração e dos constantes apagamentos e sobreposições característicos da indústria cinematográfica.

### *O círculo virtuoso de alguns roteiros não filmados*

O primeiro tratamento de *O Estranho caso de Angélica*, do diretor português Manoel de Oliveira, data de 1954. Nessa versão, o roteiro chamava-se apenas *Angélica* (Oliveira, 1988). Em 1988, aquele mesmo tratamento foi publicado no livro *Alguns projetos não realizados e outros textos de Manoel de Oliveira*. À época da publicação, supunha-se que o cineasta não mais filmaria aquele argumento, pois já estava com oitenta anos. Com uma prolífica e longa carreira, Oliveira não tinha ainda desistido do roteiro que escrevera

nos anos cinquenta. Em 2010, Oliveira filma e lança *O Estranho caso de Angélica*, em um inédito e irônico ato de retomar um projeto escrito há meio século.

*O Estranho caso de Angélica* ilustra com precisão o que chamo de *o círculo virtuoso dos roteiros não filmados*; ou seja, o tipo de criação audiovisual que, depois de um tempo, passa a ser realizado, saltando o contexto original histórico e de produção audiovisual em que fora concebido. A esse tipo de roteiro pode-se, à primeira vista, criar-se uma objeção. Se são roteiros já realizados, por que entrariam nessa tipologia? Na ampla maioria dos casos, no entanto, os roteiros são escritos para lidar com uma circunstância imediata, uma produção que está prestes a ocorrer. O que interessa nesse tipo de roteiro é o amplo pulo temporal que eles propiciam, alterando, modificando e criando novas camadas aos contextos originários do seu modo de produção e do seu processo criativo.

Outro exemplo é o roteiro de *Medeia*, escrito nos anos quarenta pelo diretor Carl T. Dreyer, e retomado quase meio século depois por Lars Von Trier. Contudo, é no caso brasileiro de *Inocência*, uma adaptação de Visconde Taunay, que vejo um eloquente episódio do círculo virtuoso dos roteiros. Inicialmente, o roteiro parte de um argumento – um roteiro fragmentado e incompleto – escrito por Humberto Mauro, nos anos trinta. Pouco tempo depois, Vitor Lima Barreto, ainda no contexto do sucesso de *O Cangaceiro*, tem contato com esse roteiro de Humberto Mauro e, inspirado nas ideias e linhas mestres de Mauro, decide ele mesmo escrever uma adaptação sobre o *Inocência* (Mattos, 2002; Gonçalves, 2020).

Todavia, Lima Barreto nunca mais realizaria nenhum filme. No início dos anos oitenta, Walter Lima Jr. fica sabendo da penúria passada por Barreto e, ao visitá-lo em um asilo, decide utilizar a verba que havia na Embrafilme para comprar os direitos autorais desse roteiro, escrito décadas antes. O resultado dessa transmissão de ideias filmicas é a obra *Inocência*, de 1983, que Walter Lima Jr. realiza com Edson Celulari e Fernanda Torres nos papéis principais.

É claro que por se tratar de uma adaptação, o

próprio Walter Lima poderia prescindir das versões de Humberto Mauro e Vitor Lima Barreto. No entanto, em suas entrevistas sobre o caso, ele manifesta sua intenção de se filiar, pelo roteiro, às tradições desses dois cineastas. Muitas vezes, a historicidade do cinema não precisa se restringir à história das realizações filmicas. No caso do círculo virtuoso dos roteiros não filmados, o que vemos é algo mais do que a imaginação, o pacto ficcional e a especulação. Agrega-se outro gesto: a interpretação de um roteiro inédito que visa consolidar-se em uma obra futura.

### **Potência e virtualidade: as temporalidades dos roteiros não filmados**

A arqueologia especulativa e a tipologia propostas nestas linhas são atentas às minúcias temporais inerente a cada caso e a cada roteiro. Há situações em que se exige mais uma compreensão e imaginação ficcional. Há momentos em que ocorre uma especulação mais franca, como nos roteiros fragmentados, e há, por fim, instantes que os roteiros realizados já embaralharam as temporalidades possíveis de interpretações de roteiros progressos cristalizados em uma obra realizada. A arqueologia especulativa gesticula para formas de desatarmos nós e portais que estão somados dentro das temporalidades criativas de cada roteiro. Essa metodologia se fia como um olhar intruso no seio de temporalidades e ontologias ainda abertas, ainda em fluxo.

A narrativa, segundo Paul Ricoeur, é uma forma de tornar o fluxo temporal algo essencialmente próximo à experiência humana (Ricoeur, 1983). Os roteiros não filmados se situam nessa peculiar fronteira. Parece que não aconteceram como narrativas e quedam à margem, quase fora, do tempo histórico. Se há uma temporalidade narrativa – literária – inerente a cada roteiro inédito, ela não migra, nem se sedimenta, nas roldanas do acontecimento cinematográfico, deixando-o historicamente deslocado. Potentes e virtuais, todos os roteiros não filmados acabam por confirmar um paradoxo: nenhum roteiro será integralmente realizado – nem pleno – mesmo

ao se consolidar em uma montagem e acontecer como evento cinematográfico. Esteja ele filmado ou não, a força estética de um roteiro reside na forma que ele se estraga e se deteriora diante do acontecimento fílmico.

Os roteiros, quando apurados no seu vigor de potência ficcional vislumbram uma prévia – e precária – utopia, a da perfeição fílmica. Em *Decameron*, Pasolini interpreta um artista que fracassa ao tentar pintar os afrescos de uma igreja. O ator-pintor-escritor-diretor parece sempre frustrado com o que vê nas paredes. Na sua cabeça, as imagens são mais vividas, pulsam e pululam com tanta força que já são suficientemente estéticas para ele. Todo roteiro – toda obra estética que se furta a uma transformação, de uma estrutura a outra – carrega consigo o sabor da transformação, e o amargor da frustração. Roteiros não filmados tampouco escapam desse destino.

## Referências

AVELLAR, José Carlos. **A Ponte Clandestina**: Birri, Glauber, Garcia Espinosa, Sanjines, Alea: teorias do cinema na América Latina. São Paulo: Editora 34, 1995.

AZOULAY, Ariella. **Potential History**: unlearning imperialism. New York: Verso, 2019.

BANKS, Miranda. **The Writers**: a history of American screenwriters and their guild. New Jersey: Rutgers University Press, 2016.

BLANK, Thais. **Cinema Doméstico Brasileiro (1920 - 1965)**. Rio de Janeiro: Appris Editora, 2020.

BUÑEL, Luís. **O Sol Secreto**. México: Cineteca de México, 1979.

CAVELL, Stanley. **The World as Viewed**: reflections on the ontology of film. Boston: Harvard University Press, 1979.

CHARTIER, Roger. **Do Palco à Página**. São Carlos: Edufscar, 2021.

DECAMERON. Direção: Pier Paolo Pasolini. *Produzione Europea*. Itália, 1971.

DERRIDA, Jacques. **Mal d'Archives**. Paris: Gaillé, 2008.

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ELSAESSER, Thomas. **Cinema como Arqueologia das Mídias**. Compilação de Adilson Mendes. São Paulo: Edições SESC, 2018.

FENWICK, James; FOSTER, Kieran; ELDRIDGE, David (org.). **Shadow Cinema**: the historical contexts of unmade films. New York: Bloomsbury Academic, 2022.

FIELD, Alisson. **Uplift Cinema**: the emergence of African American cinema and possibility of black modernity. Durham: Duke University Press, 2015.

GOLDMAN, Nelson. **Ways of World Making**. London: Hackett Publishing Company, 1978.

GONÇALO, Pablo. **Hollywood de Papel**: roteiros não filmados de Ben Hecht, Billy Wilder e Frances Marion. Rio de Janeiro: Editora Zazie, 2022.

GONÇALO, Pablo. **Fábulas sem Olhos**: os roteiros não filmados na filmografia do cinema brasileiro. **Ecompós Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**, Brasília, v. 23, p. 1-23, jan./dez. 2020.

JANICOT, Christian; PLACE, Jean-Michel (org.). **Anthologie du Cinema Invisible**: 100 scénarios pour 100 ans du cinema. Paris: Artes Éditions, 1995.

JAMESON, Frederic. **Arqueologias do futuro**: o desejo chamado Utopia e outras ficções científicas. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2021.

JEANNELE, Jean-Louis. **Films Sans Images**: une histoire de scénarios non réalisés de "la condition humaine". Paris: Seuil, 2015.

HARMAN, Graham. **Bells and Whistles**: more speculative realism. London: Zero Books, 2013.

LISSOSVKY, Maurício. **A Máquina de Esperar**: origem e estética da fotografia moderna. Rio de Janeiro: Mauad, 2009.

MACDONALD, Ian. **Screenwriting poetics and the screen idea**. London: Palgrave MacMillan, 2013.

MARAS, Steven. **Screenplay**: history, theory and practice. New York: Wallflower, 2009.

MARION, Frances. **The Betrayal**. Los Angeles: Margaret Herrick Library, 1948.

MARION, Frances. **Chains**. Los Angeles: Margaret Herrick Library, [1940 ou 1942]

MATTOS, Carlos Alberto. **Walter Lima Jr.: viver cinema**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

MEILLASSOUX, Quentin. *Potentiality and Virtuality*. In: BRYAN, Levy; SRNICEK, Nick; HARMAN, Graham. **The Speculative Turn**: continental materialism and realism. Melbourne: pe.press, 2011.

MEILLASSOUX, Quentin. **Après la finitude**: essai sur la nécessité de la contingence. Paris: Seuil, 2006.

MORIN, Edgar. **Le Cinema ou L'homme Imaginaire**: essai d'anthropologie. Paris: Éditions duminuit, 1956.

NANICELLI, Ted; NANICELLI, MONTEIRO, Lúcia Ramos. *Seria o roteiro uma obra de arte?* Tradução de Pablo Gonçalves. **Revista Esferas**, Brasília, ano 11, v. 2, p. 28-46, maio/ago. 2021.

OLIVEIRA, Manoel. **Argumentos Não Realizados**. Lisboa: Cinemateca de Portugal, 1988.

PASOLINI, Pier Paolo. O Roteiro como Estrutura que Quer Ser Outra Estrutura. Tradução de Alex Calheiros. **Revista Esferas**, Brasília, ano 11, v. 2, p. 17-27, maio/ago. 2021.

PEIXOTO, Mário. **O Sono sobre a Areia**. Rio de Janeiro: Arquivo Mário Peixoto, 1932.

PRICE, Steve. **The screenplay**: authorship, theory, criticism. London: Palgrave MacMillan, 2010.

PSYCHO. Direção: Alfred Hitchcock. Paramount Pictures. Estados Unidos, 1960.

PSYCHO. Direção: Gus Van Sant. Universal Pictures. Estados Unidos, 1998.

RICOEUR, Paul. **Temps et Récit**. Paris: Éditions du Seuil, 1983. t. I

ROCHA MELO, Luis Alberto. **Alinor Azevedo e o Cinema Carioca**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2022.

SHOEMAKER, Pamela; VOS, Thimoty. **Gatekeeping Theory**. London: Routledge, 2009.

TO be or not to be. Direção: Ernst Lubitsch. United Artists. Estados Unidos, 1942.

TUDO por amor. Direção: Edmund Goulding. MGM. Estados Unidos, 1927.

VENTO e areia. Direção: Victor Sjöstrom. Produção de MGM. Estados Unidos, 1928.

VERTOV, Dziga. **Cine-olho**: manifestos, projetos e outros escritos. Tradução de Luis Felipe Labaki. São Paulo: Editora 34, 2022.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo; DANOWSKI, Deborah. **Há mundo por vir?**: ensaio sobre os medos e os fins. Rio de Janeiro: ISA, 2017.

---

## Pablo Gonçalo

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), no Rio de Janeiro, RJ, Brasil; foi Fulbright Visiting Scholar na University of Chicago, EUA. Professor adjunto do curso de Comunicação Social / Audiovisual e professor cadastrado do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação, (PPG-Com) da Universidade de Brasília (UnB) e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da mesma instituição, em Brasília, DF, Brasil. Curador, crítico e roteirista.

---

## Endereço para correspondência

### PABLO GONÇALO

SQN 405 Bloco K, apto. 105

70846-110

Brasília, DF, Brasil

*Os textos deste artigo foram revisados pela SK Revisões Acadêmicas e submetidos para validação do(s) autor(es) antes da publicação.*