

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

**A QUESTÃO DA AUTORIA NOS FILMES DE SÉRGIO SILVA:
DIRETOR E EQUIPE NA CONSTRUÇÃO DA OBRA
CINEMATOGRÁFICA**

LIÂNGELA CARRET XAVIER

PORTO ALEGRE

2006

LIÂNGELA CARRET XAVIER

**A QUESTÃO DA AUTORIA NOS FILMES DE SÉRGIO
SILVA:DIRETOR E EQUIPE NA CONSTRUÇÃO DA OBRA
CINEMATOGRÁFICA**

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial,
para obtenção do título de Mestre em Comunicação
Social, no Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social da PUCRS.

Prof. Dr. Carlos Gerbase- orientador

Porto Alegre, Janeiro de 2006

LIÂNGELA CARRET XAVIER

**A QUESTÃO DA AUTORIA NOS FILMES DE SÉRGIO SILVA: DIRETOR E EQUIPE
NA CONSTRUÇÃO DA OBRA CINEMATOGRAFICA**

Dissertação apresentada como pré-requisito parcial,
para obtenção do título de Mestre em Comunicação
Social, no Programa de Pós-Graduação em
Comunicação Social da PUCRS.

Aprovada em ____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Gerbase- orientador

Prof.^a Dr.^a Cristiane Freitas- PUCRS

Prof.^a Dr.^a Fatimarlei Lunardelli- UFRGS

AGRADECIMENTOS

Ao Francisco, meu pai querido, por sempre me incentivar a crescer e lutar orientando-me para os caminhos certos da vida. Obrigada por todo esforço. Sou eternamente grata por tudo. És o meu Mestre!

À Sirlei, minha mãe amada, por toda a paciência nos momentos de mau humor e nervosismo. Não teria conseguido sem tua força!

Ao Prof. Dr. Carlos Gerbase, meu superatencioso orientador, que sempre acreditou em mim, estimulou-me, “puxou a orelha” e teve uma megapaciência em toda essa trajetória. Valeu por tudo!

À Mirian, minha irmã de coração, pelo simples fato de fazer parte de nossa família. Estás sempre comigo!

À Mirella, pelas risadas, pelos choros, pelo ombro amigo. Valeu por ser sempre tão presente! Sentirei muito tua falta!

Ao Louzada, pela confiança, pelo companheirismo e, ultimamente, hospedagem e caronas. Valeu!

À Carmen, mais nova, mas não menos importante amiga, que me apresentou a capital e “quebrou vários galhos”. Obrigada pela força!

À Gabri, que mesmo um pouco afastadas nesse período, esteve sempre no meu coração!

À Mauren, pela parceria nas “indiadas” da vida!

Aos Guga e Henrique, pela amizade e parceria;

À Cíntia, minha colega de mestrado, nossos devaneios valeram a pena.

Conseguimos: Mestre!

À Catita, colega de apartamento, que me orientou no início desta trajetória.

Tua companhia foi muito boa e importante!

À Carol, também colega de apartamento, pela paciência e pela compreensão em um dos momentos mais “loucos” de minha vida!

Aos Deivison, Paula, Rodolfo, Ju Tarouco, Felipe, Marlise, Karol, Brasília, Rafa- colegas da faculdade de Pelotas- por todo companheirismo e amizade. Saudade de vocês, saudade de nossas viagens! Valeu por todos os momentos da nossa célebre ATC 2003-2.

A Deus, por mais essa força e, principalmente, pela oportunidade de VIVER!

“O cinema provoca respostas que substituem aspirações e fantasias sempre proteladas; oferece compensações para as vidas que perderam grande parte de sua substância. O cinema nos faz ficar tristes e nos faz ficar alegres. Incita-nos à reflexão ou nos livra das preocupações. Alivia o fardo da vida cotidiana e serve de alimento a nossa imaginação empobrecida. É um amplo reservatório contra o tédio e uma rede indestrutível dos sonhos” Jorge Furtado

RESUMO

Esta pesquisa apresenta uma base teórica, para analisar a questão da autoria cinematográfica e, com esta base, realiza um estudo sistêmico comparativo da performance do cineasta gaúcho Sérgio Silva em seus dois filmes, Anahy de Las Misiones e Noite de São João. O tema escolhido, de singular importância no âmbito da comunicação, possibilitou, principalmente, identificar nessas duas produções do cinema gaúcho, a partir de um estudo comparativo crítico, aqueles fatores determinantes da plasticidade pessoal desse autor/diretor. Tal característica permite-lhe exercitar sua filosofia, ou seja, fazer cinema é permitir a articulada manifestação cultural de uma equipe de produção. Assim, foi possível constatar, no que o cineasta Sérgio Silva combina em suas obras cinematográficas, a individualidade do autor com o compartilhamento de tarefas, ações e responsabilidades com sua equipe de produção.

PALAVRAS - CHAVES: cinema – autor – Sérgio Silva – Anahy de Las Misiones – Noite de São João

ABSTRACT

This research presents a theoretical base, to analyze the subject of the cinematographic authorship and, with this base, it accomplishes a comparative systemic study of the performance of the film director gaucho Sérgio Silva in his two films, *Anahy de Las Misiones* and *Noite de São João*. The chosen theme, of singular importance in the extent of the communication, made possible, mainly, to identify in those two productions of the gaucho movies, starting from a critical comparative study, those decisive factors of the personal plasticity of that author/director. Such a characteristic allows to exercise his philosophy, in other words, to do movies is to allow the articulate cultural manifestation of a production team. Like this, it was possible to verify in the one that the film director Sérgio Silva combines in their cinematographic works, the author's individuality with the sharing of tasks, actions and responsibilities with his production team.

KEY WORDS: movies - author - Sérgio Silva - *Anahy de Las Misiones* – *Noite de São João*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1 A QUESTÃO DA AUTORIA NO CINEMA.....	17
1.1 O Que é um autor	17
1.1.1 Autor Literário	18
1.1.2 Autor Pós-Moderno.....	20
1.1.3 Autor Cinematográfico	22
1.1.4 Antecedentes Históricos	29
1.1.5 A Política dos autores	32
1.2 Autoria e coletividade.....	46
1.2.1 Equipe de produção.....	47
1.2.2 Equipe de direção.....	50
1.2.3 Equipe de fotografia.....	55
1.2.4 Equipe de arte	62
1.2.5 Elenco.....	64
1.2.6 Pré-Filmagem	66
1.2.6.1 Roteiro	69
1.2.7 Pós-Filmagem- Montagem.....	81
2 O AUTOR SÉRGIO SILVA	82
2.1 Filmografia	84
2.2 Premiação	87
2.3 Apresentação das obras analisadas.....	90
2.3.1 Anahy de las misiones.....	90
2.3.2 Noite de São João	92
3 ANALISE	94
CONCLUSÃO	115
REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS	122
ANEXOS.....	125

INTRODUÇÃO

Jean-Claude Bernadet, na obra “O autor no cinema” (1994), compara o diretor cinematográfico a Deus, ao considerar que ambos são "causa primeira": de um filme ou do mundo.

Neste trabalho, será analisada a questão da autoria, mas sem esquecer que um filme não é feito apenas pelo diretor, pois à sua volta está o mundo. Há uma equipe e um elenco, circunstâncias econômicas, limitações de tempo, enfim, um conjunto de fatores que fazem a autoria de um filme ser bem diferente da autoria de um romance, de uma peça de teatro ou de uma música.

Dentre as várias formas utilizadas para analisar-se esta arte, uma assume, sem dúvida, aspecto interessantíssimo. Refere-se à abordagem encontrada na obra “O cinema ou o Homem Imaginário”, de Edgar Morin (Morin in Bernadet, 1994), que analisa o cinema sob o ponto de vista do imaginário, onde é possível constatar a paixão desse autor pelo assunto, o que a torna mais atrativa à leitura.

São muitas as propostas metodológicas utilizadas para analisar as multifaces do cinema, na busca de respostas para as muitas interrogações que são encontradas, quando se mergulha na complexidade dessa arte. O cinema, sem dúvida, na condição de “sintaxe de imagens”, permite ao público espectador resgatar o passado, transitar no presente e conceber o futuro de fatos envolvidos, por exemplo, na cultura de um povo.

Este trabalho tem como proposta analisar a performance dos “autores cinematográficos” no contexto dessa arte, a partir da existência de confrontos de abordagens diversas sobre o tema.

É importante começar destacando que, na primeira metade da década de 50, os franceses lançaram uma proposta de crítica cinematográfica, que ficou conhecida como a “política dos autores”, tornando-se célebre e revestida de grande significado por sua repercussão mundial, inclusive no Brasil. A obra socializou, no mundo cinematográfico, as expressões autor e cinema de autor.

Entretanto, as discussões que culminaram com a publicação pelos franceses, da política dos autores, foram antecedidas por inúmeras considerações sobre o tema. Nesse sentido, Marcel I (1943 apud Bernadet, 1994)) já afirmava que o verdadeiro autor é, na verdade, o realizador e defendeu a tese sobre autoria, como a do produtor do filme, concebido pela união das figuras do roteirista e do realizador.

Mais tarde, foi proposta a união das funções do roteirista, do realizador e do produtor, inclusive incorporada pelo cinema independente brasileiro.

Sempre que é citado o termo “autor cinematográfico”, surgem várias e diferentes abordagens. Assim, se por um lado, o autor é considerado o realizador ou o autor da história ou do filme, surge, por outro lado, a necessidade de identificar aquele personagem envolvido em criar imagens e servir o acaso plástico e formal.

Na abordagem de Jean Estiem (Estiem in Bernadet, 1994), fica claro o papel da autoria como expressão pessoal, indicando que a arte do cinema deve ser capaz de expressar, inteiramente, a subjetividade e a personalidade plena do cineasta. Por outro lado, em dado momento da história dessa arte, verificou-se uma proposta para que os autores do cinema europeu expressassem seus sentimentos em imagens, através de filmes surrealistas.

Por sua vez, a proposta de autoria cinematográfica americana passou a defender a tese de que o diretor era o autor do filme e, como tal, constituía-se na pessoa que lhe emprestava todas as suas características.

Entretanto, Carril (Carril in Bernadet, 1994) defende a idéia de que a política autoral, adotada no cinema norte-americano, incorpora as propostas dos franceses, nas raízes britânicas, embasando sua teoria em três pontos fundamentais na abordagem sobre a figura do diretor, a saber: competência técnica; personalidade distintiva e suas características e estilos pessoais.

A análise do conjunto das inúmeras e diferentes abordagens sobre autoria cinematográfica leva a crer que a palavra “autor”, utilizada pelos adeptos da política dos autores, tem sua origem no mundo literário, estabelecendo relação do cineasta com um escritor e do filme com um livro.

Na busca dos objetivos, esta pesquisa procura estabelecer uma análise comparativa de duas produções cinematográficas do cineasta gaúcho, Sérgio Silva, procurando oferecer uma abordagem fundamentada sobre a performance do autor no resultado estético dessas duas obras.

A escolha deste consagrado cineasta gaúcho, bem como de duas das suas inúmeras produções, justifica-se, em primeiro lugar, pelo destacado papel do cinema do Rio Grande do Sul no contexto do cinema nacional e, em segundo lugar, porque essas duas produções do autor apresentam como interface, o relato de aspectos da cultura e dos hábitos gaúchos. Dessa forma, tanto em *Anahy de Las Misiones* quanto em *Noite de São João*, o cineasta Sérgio Silva resgata uma parte importante da história do Rio Grande do Sul.

O trabalho aborda, ainda, do ponto de vista crítico, os fatores que levaram a transposição diferenciada dessa realidade histórica nessas duas produções. Nesse

sentido, constatou-se na pesquisa que, a começar pelos cenários, estabeleceram-se as primeiras concepções distintas para as duas produções.

Assim, em *Anahy*, o autor utilizou como cenário a longa fronteira cisplatina, as campanhas de Uruguaiana, no oeste do Estado, as grutas de Caçapava do Sul e os Campos de Cima da Serra. O conjunto desses diferentes lugares caracteriza um espaço cinematográfico indeterminado, dando a idéia de horizonte, onde tudo é possível, e foram produzidas poucas cenas noturnas.

Por outro lado, na produção de *Noite de São João*, não se caracterizou horizonte para o espaço cinematográfico e a história se passa durante a noite.

É interessante destacar a concepção do cineasta sobre as duas obras, quando relata que em *Anahy de Las Misiones*, os cenários propiciaram a Anahy, essa mulher forte, espaços sem limites, visto que ela não consegue se adaptar a viver “querenciada” ou limitada a um único lugar. Este viver em liberdade absoluta, vivenciado por Anahy no filme, confunde-se com o modo de vida do gaúcho, e foi por esta mulher forte, corporificado num viver em liberdade, sem lei e sem ordem, longe da civilização.

Na obra *Noite de São João*, verifica-se uma mensagem diversa, visto que neste filme, os personagens não têm horizontes cinematográficos, e são as interpretações das cenas que delimitam o espaço de ação, concebendo viveres pré-determinados. No filme, por mais que João – Marcelo Serrado - domine a Senhorita Júlia - Fernanda Rodrigues - ele sempre será o empregado da fazenda do pai da herdeira, ou seja, esse modo de vida nunca se modificará. Observa-se que, neste ponto, estabelece-se um contraste interessante entre as duas produções, visto que em *Anahy*, os personagens dispõem de ampla liberdade para as suas interpretações.

Ainda, destaca-se que em *Anahy*, os cenários cinematográficos foram encontrados todos no contexto oferecido pela natureza, sendo possível que o filme divulgasse lugares antes desconhecidos, mesmo para uma boa parte do povo gaúcho. Em *Noite de São João*, os cenários foram montados pelo trabalho do cineasta, compartilhado com sua equipe de produção.

Assim, constatou-se ao longo deste estudo que, para Sérgio Silva, nestas duas produções, elementos como cenário, objetos, figurino, dentre outros, já estavam concebidos no seu imaginário. Sendo assim, foi-se utilizando através do roteiro que o diretor exteriorizou suas idéias.

Em *Anahy*, a fonte inspiradora de Sérgio foi a lenda, em que aparece como figura central uma índia que, durante a guerra da Cisplatina - entre o Brasil e Argentina pela posse da Banda Oriental, hoje o território uruguaio - puxava uma carroça, carregando os filhos, em busca de despojos de guerra. Essa índia, atenta aos enalços da guerra, ao verificar que as tropas brasileiras estavam sendo massacradas, ateou fogo nos campos, forçando a retirada dos argentinos, mas não escapando das chamas. De suas cinzas, brotou uma flor vermelha da corticeira.

O filme *Noite de São João* é uma livre adaptação de *Senhorita Júlia*, de August Strindberg, feita por Sérgio Silva, Rodrigo Portela e Paulo Betton, com roteiro de Sergio Silva, auxiliado por Gustavo Fernandez. É um filme mais calmo, com menos ação, segundo o autor. Nele, o imaginário dos roteiristas fica limitado em relação à obra inspiradora.

Ao analisar comparativamente duas produções de um mesmo autor, o trabalho centraliza suas mais destacadas hipóteses no contexto da temática pesquisada, na busca dos possíveis fatores, capazes de definir os efeitos das características pessoais do diretor no resultado final das suas obras. Além disso,

deve ser concebido que autoria em cinema resulta da combinação da individualidade do autor, somada à contribuição compartilhada de cada elemento da equipe de produção.

A pesquisa utilizou como estratégias metodológicas um conjunto de procedimentos técnicos, que envolveram:

- Pesquisa bibliográfica, como vistas ao embasamento teórico;
- Análise crítica comparativa dos dois filmes: *Anahy de Las Misiones* e *Noite de São João*;
- Entrevista com o autor das obras, Sérgio Silva;
- Diálogos com a produtora das obras Gisele Hiltl.

Pesquisa Bibliográfica - Na formatação do embasamento teórico do trabalho, o foco principal da revisão bibliográfica foi voltado para a questão da autoria em cinema. Procurando construir uma adequada base teórica sobre o tema principal, representado pela discussão das diferentes abordagens sobre autoria cinematográfica, buscou-se conhecer sobre: autor literário; autor pós-moderno; autor cinematográfico; Política dos Autores e a ação da coletividade no cinema.

Análise crítica comparativa - Através desta análise, procurou-se conhecer no cineasta Sérgio Silva, sua plasticidade como autor/diretor cinematográfico, buscando identificar suas individualidades mais marcantes, que o diferenciam de outros profissionais do mesmo gênero. Buscou-se, por exemplo, contemplar em Sérgio Silva, esta plasticidade autoral, na medida em que ele considera o cinema como uma manifestação cultural de equipe.

Entrevista com o autor/ diretor – a recepção foi gentil e carinhosa por Sérgio Silva, nas dependências do Departamento de Artes Dramáticas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para uma entrevista com duração de

aproximadamente uma hora. Torna-se desnecessário destacar o enriquecimento da pesquisa pela singularidade desse encontro, que permitiu usufruir da competência do cineasta e da sensibilidade da pessoa, Sérgio Silva.

Ao longo da entrevista, cuja íntegra faz parte deste trabalho, através do Anexo A, teve-se a manifestação do autor, que se veio ao encontro da hipótese mais destacada neste estudo, quando exteriorizou seu pensamento sobre os filmes como artes cinematográficas, no sentido de considerá-las uma legítima manifestação cultural de uma equipe de produção.

Diálogos com a produtora - Utilizando vários meios de comunicação, como, encontros pessoais, diálogos telefônicos e troca de mensagens via e-mail, teve-se a oportunidade de conhecer a produtora, Gisele Hiltl, dessas duas e de outras obras de Sérgio Silva, o que proporcionou ricos detalhes técnicos sobre as produções, contribuindo sobremaneira para o resultado final deste trabalho.

Na primeira fase desta pesquisa, buscou-se embasamento sobre a questão autoral, abordando os antecedentes históricos do autor e a teoria francesa da “Política dos Autores”, através da obra de Jean Claude Bernadet, obra fundamental sobre o assunto. De acordo com tal teoria, o cineasta autor seria aquele que, além de explorar temas recorrentes, sua expressão estética apresenta também certa unidade, ou seja, características similares entre seus filmes.

Assim, ele cria um mundo ficcional com constantes temáticas e estéticas. Também é relatado, nesta fase inicial, que o autor literário atua isolado de qualquer interferência do meio, buscando inspiração em suas experiências e na sua realidade. Ocorre o inverso com o autor pós-moderno, o qual vive imerso em um mundo digital, sofrendo interferência não apenas de sua realidade, como de toda a vida virtual existente.

Porém, o autor cinematográfico possui características de ambos citados: sofre interferência de sua equipe, entretanto, não há uma fragmentação completa. Em seguida, este estudo descreve a função de cada profissional em uma realização cinematográfica, visando a esclarecer a importância de cada um, no processo criativo de um filme, a começar pela elaboração do roteiro, que pode ser considerado o início de tudo.

Em um segundo momento, é apresentada a história do cineasta gaúcho Sérgio Silva. São relatados sua trajetória, seu primeiro contato com o teatro, sua paixão pelo cinema, bem como sua formação e atividades desenvolvidas até os dias atuais. Também, são relacionados sua filmografia e prêmios alcançados ao longo da carreira, e logo após, foi feita a descrição das duas obras selecionadas, *Anahy de Las Misiones* e *Noite de São João*.

No terceiro e último capítulo, está a análise crítica comparativa das obras escolhidas, buscando comprovar que a autoria cinematográfica é o conjunto da individualidade do autor com a divisão de tarefas e responsabilidades com a equipe. Para isso, foram ressaltadas diversas características dos filmes, no intuito de verificar a contribuição autoral dos distintos profissionais envolvidos. Por fim, buscou-se comprovar que as obras de Sérgio Silva podem ser consideradas uma manifestação cultural de equipe.

1 A QUESTÃO DA AUTORIA NO CINEMA

1.1 O Que é um autor

A escrita teve sua origem durante o século VII a.C. sendo, inicialmente, utilizada para fazer o registro de propriedades e impostos, ou ainda, para prestar homenagens fúnebres. Como forma de registro de obras individuais, a escrita apareceu *“a partir da época em que Platão redigiu seu diálogo e foram fixados os textos das epopéias e dramas dos períodos anteriores”* (ZILBERMAN, 2001).

No entanto, até o final da Idade Média, não era considerado autor qualquer pessoa que redigisse um texto. O termo era reservado apenas a quem representasse certa autoridade, como era o caso dos filósofos, dos matemáticos e de outros conhecedores das ciências. Isso não ocorria porque os autores exigissem reconhecimento, e sim, pela necessidade de os leitores reconhecerem e poderem falar não somente das obras, mas também de quem as escreveu.

Para que os leitores tivessem contato com essas obras, era necessária a colaboração de uma série de personagens, cada um responsável por uma etapa da fabricação, incluindo o autor, passando pelo produtor da matéria-prima (couro, papel...) e pelo copista, até chegar ao livreiro que a distribuíria. Somente com o aparecimento da imprensa e, portanto, com a reprodução em escala industrial,

fazendo com que o livro passasse de objeto artesanal para produto industrial, é que se tornou necessário o aparecimento de redatores.

Assim, com a modernidade, surge um novo modelo de autor, não somente aquele que desenvolve seu estilo próprio de transmitir algo e ser reconhecido por isso, mas aquele que escreve seu texto e, nele, coloca toda sua carga de subjetividade, seja por sua individualidade ou seu hábito solitário de escrever, seja por buscar em todas as partes, motivação para produzir, ou ainda por encontrá-la em determinados grupos e atividades. Progressivamente, foi sendo moldada a definição moderna de autor.

1.1.1 Autor Literário

O autor literário é aquele que possui grande capacidade de, através de um único significante, apresentar vários significados. Escreve de acordo com o seu eu-poético; seu texto simboliza o estado emocional em que se encontra, e através da relação que estabelece com o que escreve, reitera a todos os signos, sua individualidade.

O autor literário não é apenas uma referência a um conjunto de manifestações da escrita, de um jogo coordenado de signos, não serve apenas para explicar e para identificar a quem pertence tal emaranhado de discursos. É, também, equivalente a uma descrição, ou a uma série delas, identificadas por seu gênero, que servirá para demonstrar a relação existente entre ele e o texto.

Foucault (2000) afirma que um nome de autor não significa apenas um nome próprio exatamente como os outros, tampouco é simplesmente um elemento do discurso. O nome do autor exerce certo papel, o de assegurar:

Uma função classificativa; um tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos. Além disso, o nome de autor faz com que os textos se relacionem entre si. (FOUCAULT, 2000, p. 44).

Este nome autor aponta para um discurso alheio ao quotidiano, algo que não se pode considerar passageiro, mas algo que caracteriza a função do autor: a de fazer funcionar e circular alguns de seus discursos no interior de uma sociedade, caracterizando um modo de existência.

Barthes afirma que, há muito tempo, o autor busca seu caminho por meio do exercício de domesticação ou de repulsa, onde ele tem de olhar, enfrentar e assumir e que, ao destruir, estará destruindo a si mesmo como escritor. Isso serve para afirmar a ligação existente entre a realidade independente da língua e do estilo, mostrando que o escritor está, de certa forma, comprometido com sua sociedade.

No entanto, indiferente a toda sociedade, está o estilo do autor literário, pois este não é produto de escolhas, mas de algo que está além de sua responsabilidade, que parte de seus mitos e rituais, carregando-o até o limite entre o poder e a magia.

Assim, o estilo a ser adotado funciona como espécie de necessidade, são metáforas de suas experiências, de suas lembranças. Tal circunstância transforma o estilo num segredo, situando-o fora do pacto que o liga à sociedade, levando o leitor a imaginar que autores preferem a segurança da arte à solidão do estilo.

Salienta-se que a individualização do autor torna-se existente, no momento em que o leitor se depara com outra realidade formal, uma realidade existente entre a língua e o estilo. Trata-se da escrita, parte de forte engajamento do autor, para dar vida a sua obra, quando ele irá dar a verdadeira identidade àqueles jogos coordenados de signos. É exatamente aí que se torna evidente a interferência do seu eu-poético, porquanto:

Reunido e fechado inicialmente numa natureza lingüística perfeitamente inocente, vai tornar-se finalmente um signo total, a escolha de um comportamento humano, a afirmação de um certo Bem, empenhando assim o escritor na evidência e na comunicação de uma felicidade ou de um mal-estar, e ligando a forma ao mesmo tempo normal e singular de sua palavra à vasta História do outro. (BARTHES, 2000, p. 13).

Enquanto língua e estilo representam objetos, a escrita representa uma função, visto que estabelece a relação existente entre a criação e a sociedade. A linguagem literária caracteriza-se como um destino social, uma vez que capta toda intenção humana e a liga às crises da história.

Diante disso, a escrita é a forma de pensar a literatura e a história, não de entendê-las. A história não possibilita ao autor utilizar uma linguagem já livremente consumida; ela propõe-lhe a utilização de outra já produzida. Estabelece-se, então, a realidade ambígua da escrita, pois ela nasce de um confronto entre o escritor e sua sociedade. Porém, da afinidade social existente entre eles, remete o escritor às fontes instrumentais de sua criação.

1.1.2 Autor Pós-Moderno

Já há algum tempo, a multimídia interativa, diferente da palavra escrita, reduziu o espaço da imaginação pessoal. E, ao contrário do autor literário, que busca em seu interior, em seu isolamento, inspiração para escrever, o autor da pós-modernidade tem, ao seu alcance, um vasto mundo digital, onde a um simples clique recebe mais informação de que necessita, para começar seu árduo trabalho de seleção e armazenamento do que irá utilizar em suas obras.

O autor pós-moderno tem a possibilidade de realizar pequenas mudanças de palavras, para evitar a reiteração total de uma obra, *“a obra não está mais distante e sim, ao alcance da nossa mão. Participando dela, a transformamos, somos em parte seus autores”*. (LÉVY, 1999, p.151).

No mundo digital, o espaço da informação não se limita às três dimensões físicas que cerceiam o mundo real. A forma de expressão de uma linha de pensamento possibilita indicar novas formulações ou argumentos em uma estrutura, na qual se pode reordenar informações, expandir frases e obter, rapidamente, definições para determinadas palavras. Tudo isso não demanda, necessariamente, ter sido colocado no texto por seu autor no momento de publicá-lo. Pode ter sido, facilmente, colocado pelos leitores ao longo do tempo.

Pierre Lévy (1998) afirma que os textos exercem o papel de interfaces, com nós mesmos, já que ele é recortado, distribuído, avaliado segundo toda a subjetividade, e dele propriamente restarão apenas alguns fragmentos na estrutura de um novo texto. Esse novo texto já estará relacionado a muitos outros textos, discursos e imagens que compõem a vasta rede digital, apresentando-se como sistemas de possibilidades de leitura e geração textual.

O acesso se faz de maneira extremamente seletiva, pois toma-se conhecimento apenas da informação procurada. Antes de tudo, seu uso é estratégico: obter informação mais confiável, o mais rápido possível, para tomar a melhor decisão. (LÉVY, 1998, p. 33)

Toda essa relação hipertextual deixa em dúvida a relação existente entre o que está escrito e seu escrito porque, talvez, não se escreva mais o que se sabe, o que se traz como bagagem cultural, mas sim, o que foi apresentado há alguns minutos; no entanto, após algumas mudanças, já se pode tomar como seu.

Logo, após essa apoderação do novo, já se pode colocar toda uma carga subjetiva no circuito, na busca pelo que se quer transmitir. Porém, a maior carga de subjetividade irá aparecer no momento da leitura, visto que só se demonstra interesse por um texto, quando ele dá acesso a outras maneiras de leitura e compreensão.

Por sua vez, a hipertextualidade do documento cria certa tendência a misturar as funções de escrita e de leitura. Isso põe em evidência a intimidade do autor e a estranheza do leitor em relação ao texto.

O navegador pode se fazer de autor de maneira mais profunda do que percorrendo uma rede preestabelecida: participando da estruturação do hipertexto, criando novas ligações. (LÉVY, 1999, p. 45).

Segundo Wolton, uma das características do sucesso das obras digitais, criadas por esses autores pós-modernos é que estão inseridas em uma rede onde não há um público pré-definido. Suas seduções consistem no fato de não possuir esse conceito já constituído e em ter-se a capacidade de transmissão sem a reflexão do receptor, uma vez que seu público pode estar em qualquer parte do mundo.

Como auxiliar permanente do autor, o computador não pode ser considerado apenas mais um meio para produção de texto, pois ele é mais do que isso:

O computador é, portanto, antes de tudo um operador de potencialização da informação... Na verdade é somente na tela ou em outros dispositivos interativos, que o leitor encontra a nova plasticidade do texto ou da imagem, uma vez que o texto em papel (ou filme em película) forçosamente já está realizado por completo. A tela informática é uma nova "máquina de ler", o lugar onde uma reserva de informação possível vem se realizar por seleção aqui e agora, para um leitor particular. Toda leitura em um computador é uma edição, uma montagem singular. (LÉVY, 1999, p. 41)

1.1.3 Autor Cinematográfico

Um diretor é – ou deveria ser – o verdadeiro e solitário criador de um filme, 'inscrevendo' seu filme sobre o celulóide. (ASTRUC, apud VIDAL, 1987, p. 73)

Nesta etapa, tratar-se-á de autor como o diretor de cinema, porque um diretor é, na verdade, o próprio autor, visto que é ele quem conta o filme, utilizando as palavras apenas como uma pequena parte do vocabulário empregado. O autor é

aquele que realiza a obra cinematográfica, que se expressa de forma a criar a ficção de um mundo e universo próprios, ligados a suas experiências e bagagens .

O roteiro é a obra do autor de cinema e significa bem mais do que texto.É, na verdade, uma construção, visto que o diretor procura o que está nas entrelinhas, busca a subjetividade do texto. *“O diretor sabe que sob a superfície do roteiro há um subtexto, uma sucessão de intenções, sentimentos e ações interiores”*.(KAZAN, 1973)

A preparação de um diretor de cinema parte não apenas da leitura, mas ainda do conhecimento literário, bem como de seus períodos, suas línguas e formas. Precisa conhecer e avaliar as diferenças existentes entre o teatro e o cinema, devido a vários elementos do cinema possuem suas origens no teatro clássico.

Toda responsabilidade do roteiro recai sobre o diretor que, além de orientar as revisões e reescrituras, elimina as falhas e tudo mais que seja desnecessário.Ainda, assegura que sua estrutura esteja correta, observando sempre a noção do tempo.

O diretor é o profissional que mais possui influência em um filme, não apenas por dirigir as cenas, mas porque é ele quem supervisiona o roteiro, o elenco e a produção, obedecendo sempre à hierarquia que compõe a equipe técnica.

Ramió e Thevenet (1985, p. 25) afirmam que o diretor pode possuir diferentes funções: ser o autor de um argumento ou apenas seu adaptador; supervisionar os textos, mas não ter seu nome entre os roteiristas nos créditos; ter uma supervisão mais sólida, quando atua também como produtor, tendo ele o capital investido ou representando o patrocinador.

Há também diretores que são responsáveis pelo roteiro, controlam a fotografia e ainda interpretam. E há, ainda, aqueles que não têm características próprias em seus filmes, seguindo as indicações e exigências dos estúdios para os

quais trabalham, demonstrando grande facilidade em realizar obras bem diferentes umas das outras.

Enfatiza-se que o verdadeiro diretor tem a criatividade de ir do drama à comédia, lidando com os dois de forma intercalada, chegando a ponto de, se preciso, quebrar a tensão com um pouco de humor. Esse profissional não compõe seu roteiro, nem executa sua obra isoladamente. Ele tem, à sua disposição, toda uma equipe de profissionais selecionados para ajudá-lo a compor o todo. É com essa equipe que ele irá discutir e entender o que precisa ser modificado, adicionando ou eliminando do contexto do filme.

É evidente que o roteirista sozinho não conseguirá colocar, por escrito, todos os detalhes que ficam subentendidos nas entrelinhas do texto. Nesse contexto, cabe ao diretor encontrar uma formulação abstrata capaz de dar a forma plástica adequada à sensação que se quer transmitir.

O diretor sempre se defronta com a idéia de criar o filme a partir de uma série de imagens plasticamente expressivas. A arte do diretor consiste na habilidade de encontrar tais imagens plásticas; na faculdade de criar a partir de planos separados pela montagem, 'frases' claras e expressivas, unindo estas frases para formar períodos que afetam vivamente e, a partir deles, construir um filme. (MAMET, 2002, p. 99)

Quando surgiu, o cinema foi desprezado pela maioria dos intelectuais da época e dos porta-vozes da cultura. Porém, hoje, é reconhecido por ser uma arte completa, possuidora de toda legitimidade cultural possível.

Isso aconteceu porque o diretor/ autor compôs sua profissão através das mais variadas formas de conhecimento. Ele possui conhecimentos multifacetados sobre pintura, escultura, cenografia, teatro, tudo que o permita compreender as várias maneiras de montar um cenário, e também para poder decidir, junto ao cenógrafo, quais elementos serão os melhores na composição da cena.

Ele precisa conhecer música, suas formas, gêneros, estilos e épocas, para poder situar o espectador e, da mesma forma, moda e maneiras das pessoas se vestirem; soma-se a isso figurino, para expressar as intenções das personagens, o que pretende ganhar a cada ocasião, como estão seus ânimos e humores. Pensando na valorização das expressões, escolhe e se utiliza dos vários efeitos que a iluminação lhe proporciona, valorizando cada detalhe e transmitindo sensações.

Um diretor se expressa através da câmera, por isso, sobre ela deve ter total conhecimento e domínio das possibilidades que essa lhe pode oferecer. Deve saber como e quais efeitos pode criar, como captar, com detalhes, as expressões dos atores, quais movimentos são possíveis de serem realizados e o que cada um permite.

Assim sendo, dirigir é ter noção das seqüências de plano e, para isso, precisa-se de habilidade técnica, o que pressupõe que o diretor aprenda a *“contar uma história, quebrando o filme de acordo com os planos e contando a história de acordo com a teoria da montagem”*. (MAMET, 2002, p. 101)

Mas para o espectador realmente acreditar no que está vendo, é necessário que a interpretação dos atores esteja perfeita. Para isso, o diretor deve conhecer as técnicas de interpretação, o que facilita o contato na direção dos atores. Segundo Mamet, o diretor, quando instrui os atores ou a câmera, deve reportar-se sempre ao objetivo da cena,

O diretor deve saber estimular e mesmo inspirar o ator. Deve fazer com que o ator pareça NÃO estar interpretando. Para isso, deve saber deixá-lo confortável em seu trabalho, levá-lo a um estado de relaxamento em que suas capacidades criativas sejam liberadas com facilidade. (KAZAN, 1973)

Constata-se, então, que a busca pelo conhecimento não auxilia apenas para fixar o diretor em sua profissão, mas também para que ele consiga lidar com todas

as situações que possam acontecer em um set de filmagem, com todas as histórias, com todos os conflitos existentes nas personagens,

Enfim, ele deve conhecer todas essas áreas o suficiente para que seus atores confiem nele completamente. Um diretor pode obter essa confiança passando a impressão de que, seja o que for que ele peça a um ator, ele próprio poderia fazê-lo ainda melhor. (KAZAN, 1973)

Todo conhecimento que adquire, de forma teórica, vem de sua busca exterior, de livros, artigos, manuais, leituras e mais leituras, mas isso de nada lhe será útil se não obtiver o maior de todos os conhecimentos para sua profissão: o conhecimento do ser humano, de como lidar com ele, identificar quando está tenso e como reagir frente a isso. Também, entender que quanto mais convive e troca idéias e opiniões com sua equipe, melhor conseguirá desenvolver sua função.

O diretor sofre influência de todo o mundo exterior, apenas para se orientar, para conseguir transmitir veracidade ao público. Entretanto, é na sua subjetividade, na troca de relações e experiências com sua equipe de trabalho, que irá obter o conhecimento necessário para sua obra dar certo.

A vida de um diretor de cinema é uma totalidade, ele aprende vivendo. Tudo é pertinente, não há nada irrelevante ou trivial. É 'um homem de sorte' quem tem essa profissão! Toda experiência deixa um resíduo de conhecimento. Todo livro que lemos se aplica ao nosso trabalho, tudo nos pertence. (KAZAN, 1973)

É na subjetividade que ele encontra a mais importante forma de conhecimento de que precisa para ser um diretor/ autor de cinema: o conhecimento de si próprio, pois é desse assunto que ele tem mais propriedade e em cada uma de suas personagens ele põe alguma de suas próprias características.

Além de todo o conhecimento necessário, e por causa dele também, é que o bom diretor tem a capacidade de reconhecer e afirmar quando está errado. É

através dessa capacidade de aceitar seus próprios erros, que consegue extrair de sua equipe o resultado preciso para a realização de um bom trabalho.

O diretor é quem deve ter as respostas para quaisquer dúvidas que surjam durante as gravações, é quem precisa tomar decisão atrás de decisão e, ainda, ter planejado tudo a ser feito no dia seguinte, pensando sempre em todos os imprevistos que poderão acontecer. Ele tem a versatilidade para exercer sua função.

A paciência, a persistência, a fortaleza de um sant, uma certa simpatia pela dor, um gosto pelo auto-sacrifício, tudo pela causa. Uma pele muito grossa e uma alma muito sensível, os dois ao mesmo tempo. Jovialidade, piadas e alegria alternadas com rigor, firmeza resoluto. Pura obstinação. (KAZAN, 1973)

Um diretor/ autor nunca está pronto, completo, com respostas para todas as dúvidas, com soluções para todos os problemas. Ele precisa estar sempre buscando conhecimento, sempre trocando experiências, sempre falando e ouvindo, principalmente ouvindo sua equipe, interagindo com ela.

Quanto mais um diretor sabe, mais ele tem consciência de quantas diferentes possibilidades há para fazer cada filme, cada cena. E mais ele se vê obrigado a encarar aquela suprema e terrível falha, não de conhecimento, mas de personalidade: os limites do seu próprio talento. Você descobre que tem limitações. E, quanto a isso não há muito o que fazer, mesmo com o tempo. (KAZAN, 1973)

Desde a Idade Média, convive-se com a figura do autor. Por longos anos, sua função, seus estilos e suas técnicas vêm sendo modificadas e aperfeiçoados. No entanto, muitas e diversificadas também são as definições encontradas para ele.

Cada um de nós define autor de forma diferente, variando através dos mais diversos focos. Cada autor - seja literário, pós-moderno ou cinematográfico - possui uma maneira individual de realizar sua obra, cada qual condizente com sua realidade, seu meio de convivência, suas experiências.

Todos se utilizam da subjetividade para poder expressar-se e com os autores não é diferente, visto que em cada personagem, em cada história que compõem colocam um pouco de si mesmos, expressam seus desejos de forma que os receptadores dessa mensagem os aceitem e os respeitem.

Diante disso, o sucesso do autor depende do seu poder de entretenimento e de sua capacidade de compreender, cada vez mais, a condição humana e de suprir suas necessidades de conhecer algo novo ou, simplesmente, fantasiar uma situação.

Dessa maneira, o que realmente torna um indivíduo autor, é a possibilidade de, através de seu nome, os indivíduos fazerem associações a textos, estilos e épocas, algumas vezes, transformados em imagens.

Disto isto, pode-se afirmar que existem algumas diferenças e relações entre as três categorias citadas. O autor literário, mergulhado em sua solidão, isolado de qualquer interferência do meio, buscando inspiração em suas experiências, em sua própria realidade; o autor pós-moderno, que vive imerso no mundo digital, que sofre interferência não apenas de sua realidade, mas também de toda vida virtual de que temos conhecimento; e o autor cinematográfico, que se situa entre o literário e o pós-moderno, pois não é tão isolado nem tão aberto ao mundo.

Esse último sofre interferência de sua equipe, mas não há uma fragmentação completa, ele comanda a equipe, sem excluir o diálogo com a produção. Porém, as três categorias utilizam-se de sua subjetividade para desenvolver suas respectivas obras.

1.1.4 Antecedentes Históricos

Na cultura ocidental, estamos habituados à idéia de que o homem faz a sua contribuição individual à globalidade da nossa identidade cultural, e não é raro encontrarem-se analogias entre o papel do realizador cinematográfico e o papel desempenhado por outros artistas criativos, mesmo sendo o cinema, uma forma de arte colaborativa.

No princípio do cinema, tal tipo de contribuição individual possuía uma explicação lógica, visto que a maioria das inovações artísticas e técnicas eram frutos de um trabalho individual. Segundo Marnier:

Se excluirmos a aparição do som e da cor, o vocabulário estético básico do cinema de hoje já aparece elaborado em 1920, devido em grande parte aos esforços de alguns homens com talento criativo, desde Méliès a Griffith".
(s.d.15)

Há duas correntes de imaginação criadora comuns a todas as formas artísticas: a clássica e a romântica manifestam-se já na primeira década da evolução histórica do cinema. Essas duas correntes encontraram a sua expressão no trabalho de dois realizadores: Edwin S. Porter e George Méliès. Pode-se dizer que Porter foi quem instituiu a forma narrativa, ao ser o primeiro a utilizar uma série de artifícios e efeitos visuais, em *The Great Train Robbery (1903)*, que mais tarde se converteram em convenções específicas do gênero. Inclusive ainda hoje, são fundamentais para que o público compreenda a seqüência narrativa da ação que se está desenvolvendo.

Já o romântico Méliès teve uma atitude radicalmente diferente em relação ao cinema. Esta, presente até hoje, apesar das diferenças nas figuras da retórica cinematográfica, no trabalho de muitos realizadores novos e independentes. Seu interesse não focou a narração, mas a experiência da imagem bidimensional. Ousou

criar uma alegria instantânea, utilizando imagens surreais, isentas de qualquer simulacro visual, tentando a ilusão de um espaço tridimensional.

Essas suas características eram conseqüências das técnicas do teatro no seu lado espetacular, e a criação das imagens bastante fantasiadas, usadas com o fim de provocar as emoções do público, abriu caminhos a realizadores posteriores, diferentes no estilo, como Buñuel e Fellini.

A criatividade do cinema americano, por volta de 1920, parece ter-se consumido a si próprio, e os grandes estúdios entraram numa etapa em que se sentiam satisfeitos tendo como único fator a forma narrativa básica, própria dos primórdios do cinema, e a complacência que o tornava facilmente consumido, conseqüentemente, altamente comercial.

Neste contexto, surgiram os grandes e poderosos impérios cinematográficos e sistemas de distribuição gigantescos. Com isso, o papel do realizador foi degradado em função do alcance total que a moderna produção significava para uma nova geração: a dos técnicos especializados que se ocuparam de uma grande parte das tarefas que até o momento tinham sido desempenhadas quase que totalmente pelo realizador. De acordo com Marnier:

É provável que o grande inovador dos anos vinte tenha sido o realizador francês Abel Gance, o qual, com seu Napoleão, causou um tremendo impacto visual ao apresentar a primeira película que ocupava três écrans simultaneamente. A causa da indiferença com que foi tratado nos Estados Unidos da América, a mesma indiferença que teve Vigo, deve-se possivelmente ao facto de o público cinematográfico, a audiência mais numerosa que se viu no mundo, estar nessa época mais condicionado pela narrativa de ação que pela fantasia expressiva ou pela observação sofisticada da escola européia. (s.d.:17,18)

Nessa mesma época, a escola européia deu importância crescente à montagem criativa, sendo considerado um passo vital para o desenvolvimento cinematográfico. A relação positiva entre o realizador e o montador foi o principal

suporte do cinema britânico e de outros cinemas europeus, desde os anos vinte até hoje, e encontrou o seu fundamento na obra de Eisensten.

Nessa etapa da produção hollywoodiana, sucedeu-se a seguinte relação: o realizador filmava cada cena de todos os ângulos possíveis, com a idéia de que essa totalidade seria confiada a um montador e que algo de válido surgiria. A idéia do realizador, antecipando o processo de montagem, a pré-montagem, não se desenvolveu em absoluto.

A representação mental de como se desencadeia uma imagem em outra, a fim de criar a exposição visual, ao invés de narrativa, foi algo estranho à atitude em relação ao cinema que caracterizou os americanos. Na atualidade, grande parte dos diretores estão a favor da idéia da “pré-montagem”.

Apesar de tudo, dentro do gênero que criou, Hollywood produziu filmes de grande perfeição técnica; não obstante, grande parte deles correspondiam a padrões desgastados e a argumentos falhos de inspiração. Nas décadas de trinta e quarenta, os escassos realizadores de relevância que teve, entre os quais Huston e Hawks, utilizaram o seu excelente domínio da técnica como veículo para expressar a sua visão pessoal. “(MARNER,s.d.: 18)

Após a Segunda Guerra Mundial, o cinema perdeu sua audiência maciça para a televisão. Conseqüentemente, a indústria cinematográfica viveu em permanente estado de crise, afetando, primeiramente, os interesses comerciais das empresas. Estas, ansiosas por manterem os impérios dos anos vinte e trinta, empenharam-se em tornar a cativar o espectador.

A primeira tentativa foi através do *écrans* largos, em seguida com violência explícita, apelando, posteriormente, para o sexo. No entanto, nesse período, desenvolveu-se uma geração em que a realização e o desenvolvimento dos meios visuais eram fundamentais em suas vidas. Para esses jovens, os ambientes já não

tenham qualquer valor como novidade e, tomados como entretenimento, contavam com um escasso êxito.

Para o jovem realizador, tanto o cinema como a televisão serão os instrumentos com os quais poderá chegar à compreensão das verdades universais da humanidade e, ao utilizá-los com uma finalidade criativa, estará colaborando para a melhoria da qualidade de vida dos que o rodeiam.(MARNER,s.d.:18)

E ainda:

Na maioria das artes criativas sucede que a obra produzida, seja esta pintura, poesia ou escultura, é o resultado da tarefa de um só homem. Geralmente é o próprio temperamento que exige que a produza na solidão do seu estúdio; é muito provável que ele próprio prefira passar boa parte da sua existência afastado dos seus semelhantes. É evidente que o artista necessita de ter contacto com os materiais com os quais trabalhará e recriará, mas, quer se trate de um Rafael ou de um Cézanne, as suas decisões serão estritamente pessoais. A sua vida será dedicada ao desenvolvimento de uma sensibilidade única e, deixando às vezes de lado a perfeição técnica, será a qualidade da sua visão interior que o levará à grandeza ou ao esquecimento. (MARNER s.d.:18)

Mesmo exigindo-se qualidade técnica da parte de um pintor, músico ou qualquer candidato a cultivar qualquer tipo de arte, é bastante difícil separar as que lhe são inatas das técnicas adquiridas. Entre elas, algumas podem ser ensinadas com sucesso, outras não, a não ser que exista, por parte do artista, uma habilidade em latente potencial no aguardo de ser desenvolvida. A personalidade do artista, também, deve ser levada em consideração. Uma personalidade sedenta por ser poderosa, urgente de criar e de se autopromover vencerá obstáculos que possam impedir sua criatividade e expressão.

1.1.5 A Política dos autores

Jean-Claude Bernardet inicia sua obra “O autor no cinema”, comparando o autor cinematográfico a Deus, "aquele que é a causa primeira” (1994:10). O livro é

dividido em três capítulos: a política da autoria, na França dos anos 50; a questão aqui no Brasil nos anos 50 e 60 e, por fim, o “declínio do autor”, no último capítulo.

Segundo Bernardet , os autores da proposta da “autoria” eram críticos jovens que, mais tarde, tornaram-se famosos, como Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer, Rivette e Doniol-Valcroze.

Na primeira metade dos anos 50, a revista francesa Cahiers du Cinéma lança uma proposta de crítica cinematográfica conhecida como a política dos autores, que se tornaria célebre. A proposta teve imensa repercussão mundial, inclusive no Brasil, e hoje as expressões autor e cinema de autor tornaram-se usuais no vocabulário cinematográfico. (1994:10)

Bernardet acentua que o cinema já era considerado uma arte, desde 1921, depois 1924 e 1926, com Jean Epstein referindo-se a “autores de filmes”, de modo que a idéia de autoria já estava bastante embrenhada na cultura francesa da época.

Logo no início, ele questiona a mitificação da figura do autor, cuja origem remonta à famosa “política dos autores”, criada por Truffaut e seus colegas dos “Cahiers du Cinéma” nos anos 50, conforme citado acima, antes do surgimento da Nouvelle Vague.

O que é um autor? Com certeza nada que possa ser definido de forma precisa, nem em geral nem nos quadros da política. Os Jovens Turcos não produziram nenhum texto programático, nenhum manifesto que defina (...) a política (...) a noção de autor. (1994:13)

Em 1943, Marcel L’Herbier afirma que o verdadeiro autor é o realizador, mas não só as funções de roteirista e de realizador devem juntar-se, pois defende a tese da autoria como a do produtor do filme. Nesse caso, a união das funções de roteirista, realizador e produtor vão tornar-se o ideal do cinema independente do Brasil, mais tarde.

Nessa noção de autor dos primeiros momentos da política da autoria, e também nos anos 40, para Bernardet, aparecem vários traços, quando é citada a palavra autor. Por um lado, o autor é o realizador, o autor da história, ou do filme, ou diretor que escreve suas próprias histórias. Mas, surge então o conceito de *mise en scène*, conforme cita L`Herbier: “*É necessário criar as imagens (...) é necessário servir o acaso plástico e formal*”.(1994: 23)

Depois, citando a obra de Jean Epstein , o autor afirma a tradição da autoria como expressão pessoal , ou seja, o cinema deve ser capaz de expressar inteiramente a subjetividade, a personalidade em plenitude do cineasta. Nesta fase, surge a intenção freudiana dos autores de cinema de comunicar seus sentimentos com imagens, através dos filmes “surrealistas”, como nos filmes de Gance ou L`Herbier.

Bernardet, com relação à autoria cinematográfica americana, cita o crítico Andrew Sarris: “A concepção que embasa todos os filmes de Movie é a de que o diretor é o autor de um filme, a pessoa que lhe dá todas as suas características distintivas”.

Sarris observa que a política adotada no cinema norte-americano provém dos franceses, mas também tinha raízes britânicas. Ele embasa a *auteur theory* em três pontos fundamentais: a competência técnica do diretor; a personalidade distintiva do diretor, decorrentes de suas características de estilo; “*a significação interior, a glória máxima do cinema como arte*” (1994:27). Pode-se concluir que a política de autora dos franceses dá primazia à competência do autor, mas não se importa tanto com a competência técnica.

Na primeira parte, então, Bernardet descreve um longo percurso para identificar o fundo religioso dessa política que, originária do personalismo católico de

Mounier, passa pelo realismo de Bazin até chegar aos *jovens turcos* (Truchaud, Godard, Rivette, Rohmer, Chabrol), que transformaram seus diretores prediletos em deuses, erigindo para eles um panteão.

Citando Renoir, ele afirma que “no início, não tinha de modo nenhum a intenção de escrever, de ser autor, de inventar histórias”. Nessa fase, o autor refere-se a roteiristas ou argumentistas, aqueles que fazem a parte literária de um filme. Há uma clara identificação do autor com o escritor, o literato.

Não há dúvida de que a palavra autor usada pelos adeptos da política e seus seguidores encontra sua origem no domínio literário. Tratava-se de ver o cineasta como um escritor, o filme como um livro, mais precisamente como um romance. (1994:14)

Bernardet segue uma longa exposição de cineastas e críticos que entendem o autor, ora como um escritor, ora como o roteirista, até que o autor perde essa aura literária e se torna o diretor da fita. Dentre os críticos do cinema, aliado à literatura, cita Fellini que critica seus primeiros filmes por causa do peso literário que carregavam. Fellini argumenta:

Creio que o cinema não tem necessidade de literatura, precisa somente de autores cinematográficos, isto é, de gente que se expresse através do ritmo, da cadência, que são particulares ao cinema. (1994: 17)

Porém, essa relação do cinema com a arte literária não foi invenção dos Cahiers do Cinéma. Existia já nos anos 20, no cinema francês, e também fora dele. Conforme Bernardet, citando Alexandre Astruc, “*o autor escreve com sua câmera como um escritor escreve com uma caneta*”.

Em relação a Truchaud, é nos temas, na temática dos produtores que se deve buscar o autor, premissa que Godard, nos anos 50-60, também assumia. Citando Chabrol/Rohmer, da Nouvelle Vague, em relação aos temas recorrentes de

Hitchcock, Bernardet cita “troca”, ou transferência, como o tema fundamental da obra daquele produtor. Mais tarde, os mesmos críticos usarão a expressão “culpabilidade intercambiável”. Assim, Bernardet refere-se ao mestre do suspense britânico:

(...) uma matriz. Essa relação roteiro-matriz permite que o autor não seja autor de seus próprios roteiros (...) desde que o roteiro seja de algum modo suscetível de facultar a manifestação da “idéia-mãe” e/ou que o diretor tenha a possibilidade de operar algumas modificações que permitam essa operação. (1994:31)

O autor, nessa concepção, seria um cineasta que se repete a cada filme, como em busca da “matriz”, num eterno trabalho de decantação, para chegar, no dizer de Bernardet ao “arquetipo”. Assim, Chabrol/Rohmer abordam a obra de Hitchcock, numa espécie de psicocrítica, procurando uma força subjacente ao filme.

Chabrol e Rohmer falam num filme, sempre buscado pelo cineasta, que seria a cristalização dessa idéia-mãe: *“Todo criador chega a um estágio de cristalização, em que seu universo completa a sua organização.”* É, então, uma espécie de crítica esotérica, o autor estaria sempre desde o primeiro filme, a repetir sua idéia, na busca dessa matriz que já existe, mas fora dele.

Truchaud, citado por Bernardet afirma : *“O primeiro filme de Ray é um manifesto que contém as premissas dos temas de sua obra”*. (1994:35) Assim, afirma que a matriz não é um filme, mas uma virtualidade, ou seja, essa obra matriz não existirá nunca, e essa concepção de autor, para ele, está contaminada pela visão idealista do platonismo.

Dessa forma, o autor aborda a importância da *mise en scène* e cita Andrew Sarris que vê o termo com certa vacuidade. Porém, é através dela que o cinema pode distanciar-se da arte literária, através da alternância de seqüências, de planos

e de expressão, não precisando recorrer aos recursos do romance. A esse respeito, Truchaud resume:

Em *They live by night*, a *mise en scène* expressava as idéias. (...) a idéia de tragédia pelo uso do preto e do branco (...) fatalidade e destino pela qualidade de falta de ar e do aprisionamento das imagens. (1994: 59)

Ainda em relação à matriz, cuja manifestação não pode ser perfeita, o autor cita Godard que afirma “*ser o cinema a arte mais religiosa, já que situa o homem frente à essência das coisas e mostra a alma no corpo*”.(1994: 61)

Finalmente, Bernardet assinala a crítica da época ao platonismo e à religiosidade, principalmente de André Bazin. Em resumo, os Jovens Turcos transformaram o autor em Deus, como diz Godard: “Num próximo número provarei que *Índia*, de Renoir, é a criação do mundo”.

No final dos anos 40, a autoria do cinema está no Brasil, num artigo da revista *A Cena Muda*, de Henri Agel. Para ele, “*um filme é feito para ser visto, como um livro é feito para ser lido (...) O autor só pode ser aquele que faz as imagens*”. (1994: 67)

No início dos anos 50, críticos como José Inácio de Melo Souza, Bresser Pereira e Almeida Salles atribuíam ao diretor do filme o papel decisivo de sua realização, embora ainda não falassem em autoria. Desse modo, a política da autoria não se instaurou como problemática, mas foi atribuído ao diretor o papel mais destacado na realização cinematográfica.

Rubem Biáfora, por exemplo, observa:

A quem responsabilizar por esse resultado muito razoável, quase bom? (...) é claro que ao diretor Byron Haskin *Estranha fascinação* deve(...) a maior percentagem de suas qualidades. (Biáfora apud Bernardet, 1994, p. 71).

Em relação ao filme *Wuthering Heights*, encontra-se um ideal humanista. Tal ideal, combinando a linguagem do cinema com os valores do humanismo leva a uma postura normativa. E Bernardet resume o pensamento de Biáfara, não direcionado para a autoria, mas para os aspectos positivos e negativos, tanto da indústria do cinema, como do diretor, que acabam dificultando a concretização do ideal.

Nos textos de B.J. Duarte, o autor aparece com frequência, mas não destacado. Embora, ele enfatize Black Edwards, Fritz Lang e Kubrik. “*A coragem de seu autor em apresentar certos problemas humanos (...) Por ser, pois, assinada por Stanley Kubrik é que A morte passou por perto deve ser uma película importante (...)* (1994, p. 77)

Já Moniz Vianna critica, principalmente, os franceses dos Cahiers, chegando perto da autoria, além de valorizar o papel do diretor, a quem atribui as qualidades de um filme. Além disso, aparece o termo estilo, tanto referente à fotografia, como ao diretor.

Mas, para Vianna, estilo identifica o cineasta, consiste em procedimentos de linguagem, não se referindo à temática. Há uma valoração do estilo como identificação do cineasta. Por exemplo, ele fala de *Experiment in terror* como de um exercício de estilo. O mesmo ele faz em relação a Ford, que considera um grande estilista, mas de um estilo cuja essência reside na simplicidade.

Além do estilo, na obra do crítico Vianna, o conceito de personalidade é superior. “*Mais do que o estilo do cineasta, é a personalidade de Hitchcock que está em The trouble with Harry . (...) A obra mais pessoal nem sempre é a melhor de um autor – mas sempre está entre as mais importantes (...)* (1994, p. 83)

Nos anos 60, Vianna mostrará uma aproximação maior da ideologia da política dos autores. Seus textos apresentam uma espécie de balanço sobre a

questão e uma reflexão teórica. Sobre *Il grido*, de Antonioni, ele fala em “ruptura temática” e um impulso do diretor para “o rumo de um cinema mais pessoal”.(1994, p. 85)

E em 1967, ele muda de referencial, incluindo o gênero do diretor na autoria, retomando a questão das constâncias temáticas e das repetições dos cineastas.

A partir do final dos anos 60, a teoria do cinema, com base em Foucault e Barthes, passou a negar o autor, numa atitude política destinada a enfatizar a importância das forças sociais em detrimento do criador individual, visto como um mero filtro da história ou como uma simples “função”. Tratava-se de negar a crença romântica na “arte como revelação da personalidade” e, em última análise, negar Deus, como insistia Barthes.

Assim, Almeida Salles prefere atribuir a palavra autor ao argumentista, ao roteirista e, raramente, ao diretor. Em 1965, ele introduzirá o conceito de unidade e homogeneidade, afirmando que elas não estão nem no tema, nem no estilo, mas na posição do artista em relação à realidade. E afirma que “a obra de Visconti se ressentia da falta de unidade”, visto que o diretor apresenta um gênero único e exclusivo.

Walter Hugo Khouri é considerado por Bernardet como o mais marcado pela autoria, foi diretor de cinema e autor dotado de estilo pessoal e disposto a dizer o que pensava e sentia, tendo influência de Bergman e Val Lewton. Sobre ele, o jornal Diário de São Paulo, comentando seu filme *Noite Vazia*, fala da criação pessoal e independência de idéias.

Embora criticado por muitos, seu filme *Garganta do Diabo* continua a imitar-se e a expressar-se nas mesmas fórmulas, dentro do princípio da unidade, refletindo sensibilidade rara e estética. Sobre ele, Bernardet afirma que Khouri contribuiu para

implantar, aqui no Brasil, a conceituação de autoria na abordagem de seus próprios filmes.

Paulo Emílio Sales Gomes aceita temas da política dos autores na primeira metade dos anos 60, mas, na verdade, ele nunca aderiu à política. Mas tem-se a impressão de que a palavra autor é sinônimo de diretor, cineasta e realizador. Bernardet afirma que Paulo Emilio Gomes usa as palavras criador e mestre, quando pretende destacar um cineasta, demonstrando nítida influência de André Bazin.

Mesmo sem aderir à política da autoria, Bernardet deixa claro que, na produção de Sales Gomes encontram-se elementos metodológicos da política francesa. Bernardet também observa:

Outro termo que circula pelos textos de Paulo Emilio (...) é estilo (...) encontramos o conceito freqüentemente aplicado a um diretor: o estilo criado por Tati; pode remeter a um filme ou a procedimentos de linguagem (...) (1994, p. 121).

Ainda, comenta que Paulo Emilio tem pouca afinidade com a política dos autores, mas estabelece um certo relacionamento com o método. Paulo Emilio não acredita na validade de um método que não se diferencia da tradição de gênero. Para ele, os filmes franceses são dirigidos à inteligência, enquanto os norte-americanos evitam essa abordagem.

No final de seus textos, Sales parte para a crítica agressiva aos franceses dos Cahiers por seu “caráter religioso”. (BERNARDET, 1994, p. 132)

Gustavo Dahl é apontado por Bernardet como ideólogo do mercado cinematográfico e, no final dos anos 50, o primeiro crítico a se dedicar à questão da autoria, sob influência da revista Cahiers. Um de seus artigos é o conhecido assunto da autoria de Elia Kazan ou de Budd Schulberg, o roteirista de *On the waterfront* e *A face in the crowd*.

Dahl nega a repetição do diretor, que não consiste em autoria e afirma:

(...) A câmera não pode ser um instrumento de evocação ou descrição da realidade exterior, o autor necessita, como queria Bazin, escrever diretamente em cinema. (1994, p. 135)

Depreende-se das observações de Bernardet sobre Dahl que um filme deve ser o prolongamento do autor e, conhecendo o filme, é que se chegará ao conhecimento do autor. Ele também se distancia um pouco da política da autoria e distancia o autor da indústria cinematográfica. Mas, depois, volta à política como segue:

No filme quem fala, quem diz alguma coisa é o diretor, é ele o criador das formas que irão (...) significar: deve-se reconhecer a prioridade e exclusividade da direção como meio de expressão cinematográfica. (1994, p. 137)

Em 1966, Dahl sinaliza a responsabilidade do autor com sua obra e com a realidade, seu compromisso com a vida, já dando mostras de um tipo de cinema, no Brasil, que a seguir, vai encarar a autoria sob um prisma político-ideológico, como se perceberá em Glauber Rocha.

Em 1963, Glauber Rocha posiciona-se claramente em relação a essa questão da autoria cinematográfica. Ele redige um pequeno ensaio como um tipo de manifesto em pleno quadro do Cinema Novo da época.

(...) Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária. : nos tempos de hoje nem é mesmo necessário adjetivar um autor como revolucionário, porque a condição de autor é um substantivo totalizante. Dizer que um autor é reacionário, no cinema, é a mesma coisa que caracteriza-lo como diretor no cinema comercial: é situá-lo como artesão; é não ser autor (...) (1994, p. 139)

Glauber Rocha assume o conceito de “ontologia” em relação ao autor, diferenciando-se, nitidamente, dos críticos abordados até os anos 50. Essa visão

política, do cinema de autor compromissado com a realidade histórica, será uma constante até meados dos anos 60.

Glauber radicalizou a política francesa, afirmando que “o produtor é um inimigo”. Em relação a Orson Welles, por exemplo, ele fala:

Mas não tem o autor de *Cidadão Kane* completa consciência do quanto vale em dinheiro seu nome? (...) Antonioni era um autor maldito até a explosão de *L'Avventura*. Em seguida *La Notte*, em Paris, rende na primeira exibição quarenta milhões de francos. Hoje Antonioni é um *best seller*. (1994, p. 141)

É, segundo Bernardet uma visão dolorida de autor, onde Glauber derruba a *nouvelle vague* e a religiosidade dos seguidores dos *Cahiers du Cinéma*, mantendo-se numa posição solitária, contrário à indústria cinematográfica e às superproduções. Porém, apesar dessa oposição à indústria, o autor precisa desse instrumento para realizar sua “ontologia” e existe a necessidade de encarar o cinema, também, como indústria.

Para Glauber, “precisamos de uma indústria do autor, a qual é a síntese dessa nova dialética da história do cinema”.(1994, p. 143). Há uma nítida ruptura, em que o autor deve procurar uma visão livre, rebelde, insolente e violenta. Ele pratica essa ruptura, solitariamente, o que o leva a procurar uma tradição, sem perder o caráter revolucionário, construindo tal tradição, através da ruptura que tem efeito “retrospectivo e prospectivo”.

Para Bernardet, a política dos autores em Glauber Rocha, não é apenas um método crítico, como até agora abordado. É uma perspectiva histórica, um método de construção de novas perspectivas para o cinema.

(...) dos cineastas do Cinema Novo (...) instalaram um autor cinematográfico cuja respeitabilidade e legitimidade não são mais questionadas. Os críticos e cineastas que iniciaram seus trabalhos (...) em

meados da década de 60 não tinham mais que polemizar em torno desse termo (...) (1994, p. 149).

No entanto, em 1969, Glauber apresenta uma reorientação para seu pensamento e o conceito de autor, como de produtor. E, em seus textos do final da década de 60, não se encontrará mais a agressividade violenta, chegando a afirmar que “o produtor moderno é também autor do filme”. Em 1970, pode-se ler em seu artigo “Das sequóias às palmeiras”:

(...) Queremos no Brasil uma indústria na qual o diretor seja o autor do filme e o produtor só o administrador econômico e técnico dele. (...) Queremos que o Cinema Novo seja uma indústria, com nova mentalidade, onde o diretor tenha liberdade de criação (...) criar para o futuro uma tradição estética e econômica de cinema. (1994, p. 152)

Chega-se ao último capítulo da obra *O autor no cinema* de Jean-Claude Bernardet, intitulado o declínio do autor. Nessa seção, o autor comenta o declínio do cinema de autor e da política dos autores, colocando como principal causa o cinema militante que surgiu nos anos 60, destacando a data de 1968.

A idéia de mercadoria cultural, em relação ao cinema, segue a esteira dos movimentos revolucionários que efervesceram no mundo, nos anos 60 e 70. Assim, a vertente do cinema militante critica os Cahiers e o cinema de autor, como o cinema hollywoodiano por não servirem de bandeira à ideologia revolucionária vigente na época.

Assim, nos anos 70, Bernardet cita o documento argentino "*Hacia um Terceir Cine*", de Fernando Solanas e Octavio Getino, como um dos pilares dessa nova ideologia. Esse texto, em resumo, vê o cinema de autor como intimista e ligado ao cinema americano imperialista e opressor, da “mais valia”. Também, derruba a

política da autoria e elege o *Terçer Cine* como um “instrumento artístico que prepara o terreno para que a revolução se torne uma realidade”.

Bernardet não concorda com esses postulados, porque havia um cinema de autor que fazia crítica à sociedade burguesa. No entanto, entende que o autor, embora em declínio, não é de todo negado, mas exigido pelo *Terçer Cine* que não se feche no narcisismo intimista ou nas contradições pequeno-burguesas, engajando-se nas lutas do proletariado.

De qualquer forma, o autor e sua política tiveram de enfrentar ideologias que se consolidaram na década de 70, atacando o autor como sujeito, em favor da coletividade.

A seguir, o livro trata da produção artística, revisitada pela ideologia marxista que condena o sujeito e sua unidade. Abordando, então, o anti-humanismo francês ele afirma que “*criou um terreno pouco propício à sobrevivência do autor tal como o entendemos até então*”.(1994, p. 166)

A partir do final dos anos 60, a teoria do cinema, com base em Foucault e Barthes, passou a negar o autor, numa atitude política destinada a enfatizar a importância das forças sociais, contra o individualismo criador. Desse modo, houve, em última análise, uma evidente postura contra a política dos Cahiers e do cinema de autor.

Bernardet afirma, citando Foucault: “*O homem é uma invenção de que a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente a data recente. E talvez seu fim próximo*”. (1994, p. 170)

Na década de 80, embora o autor tenha-se tornado “um sinônimo circunstancial de cineasta”, ele continua precedendo a obra e surge uma nova

subjetividade, semelhante à política dos autores. Citando Alain Bergala, Bernardet pontua que:

Os verdadeiros autores de hoje raramente são os que gerem com ciúmes sua maestria, que tentam perpetuar os signos de sua autoridade/autorismo de um filme para outro, ou executar seu próprio programa; seriam antes os que preferem colocar em questão seu título de autor a cada novo filme. (1994, p. 175)

Ainda, acrescenta que, atualmente, o cinema está num cruzamento, que mantém a noção de autor, porém não dá conta do sujeito produtor do filme. Citando críticos contemporâneos, ele afirma que o autor foi atingido em sua base, a unidade, sem a qual não há autor para a concepção da política da autoria do início da obra de Bernardet.

Finalmente, ele afirma a existência do autor:

(...) sem unidade, não há mais autor, (...) continua havendo autor, mas com certeza é um outro autor. De imediato, pode-se dizer que este questionamento pode levar a vários aspectos (...) secundários ou circunstanciais em autores tradicionalmente consolidados e a valorizar cineastas que o conceito da unidade descartaria da autoria. (1994, p. 178)

Atualmente, Bernardet observa que o conceito de unidade é outro aspecto problemático, destacando os filmes de Walter Lima, cujas obras não apresentam uma temática recorrente. E finaliza com as análises de Raymond Bellour, que busca o conceito de autor através do olhar da psicanálise, relacionando esse conceito ao do espectador, como elementos abstratos.

Assim, ele conclui que a idéia de autor é, simultaneamente, “compósita e indecomponível” e “encontra no espectador um impulso novo”, pois “o autor poderá tornar-se a fantasia do espectador”.

1.2 Autoria e coletividade

Os jovens da *nouvelle vague* afirmavam que tudo aquilo que se precisa saber para rodar um filme é possível aprender na metade de um dia. Porém, basta observar a ficha técnica de um filme, para se dar conta de quantas e de quais são as competências técnicas que entram em jogo numa realização cinematográfica. O diretor pode até ignorá-las totalmente ou em parte, mas deve sempre ser capaz de dobrá-las às suas exigências.

Em virtude disso, na forma mais tradicional de diagramar a ficha técnica, à direção é reservado o último lugar, como se fosse para atribuir-lhe a responsabilidade final sobre o uso de todas as competências profissionais anteriormente indicadas.

Aprender a ler corretamente a ficha técnica significa aprender a conhecer o organograma daquela complexa empresa que é a realização de um filme, aprender a situar-se entre as diversas fases do processo de produção.

Na atualidade, os filmes de grande empenho de produção, com “cast” e créditos muitos densos, distribuem esses créditos entre o início e o fim do filme, enquanto em obras das primeiras décadas da história do cinema, tais dados eram sempre no princípio, posicionados de forma muito reduzida.

“Bem mais complexa e rica de informações é a leitura da ficha técnica de um filme contemporâneo, porque muito mais complexo e diferenciado se tornou o processo de produção”.(COSTA, 1989, p. 155)

A ficha técnica informa, também, sobre a gênese artística do filme. Através dela, pode-se saber se a idéia do filme foi extraída de uma obra literária ou teatral, ou se trata de um argumento original, por exemplo.

Pode-se supor que, a partir de um núcleo narrativo, talvez ainda muito indefinido, elaborado pelo diretor, tenha sido escrito um argumento mais ou menos articulado: podem ser algumas páginas que narram sucintamente a trama e a idéia básica do filme, sob a forma de pré-roteiro (uma descrição sumária da sucessão das principais cenas) ou de tratamento (que contém indicações mais precisas sobre a impostação do enredo e sobre o caráter das personagens).

Em geral, é na base de uma dessas fases de elaboração da idéia, que se começa a construir o projeto financeiro.

Chion afirma que cada uma das funções ocupa, na realização de um filme, lugar semelhante ao de uma personagem. O diretor figura como uma delas, central, mas não única.

A produção de uma obra audiovisual é um trabalho em grupo, envolvendo uma enorme quantidade de profissionais, serviços e equipamentos, conforme afirma Carlos Gerbase:

Acredito que os melhores filmes (...) costumam ser a expressão coletiva- e necessariamente plural, pois toda a equipe 'faz' o filme- de um ator único, que detém poderes suficientes para tomar as decisões esteticamente representativas, assinar o trabalho e responder por ele. (GERBASE, 2003, p. 17)

1.2.1 Equipe de produção

A figura do **produtor**, o profissional que paga o filme, é herdada do mundo dos espetáculos, onde exercia o papel de fabricante, distribuidor e comercializador do filme. Pode ser uma pessoa jurídica ou física, ou também associar-se a outros produtores. O produtor de uma obra cinematográfica arrisca o capital arrecadado

para sua realização, sem retorno garantido, uma vez que espera obter lucro financeiro, ou outro tipo de retorno depois do filme realizado.

Para isso, conta com o auxílio do **produtor executivo**, que se encarrega de administrar o filme, elaborar o projeto de venda e o orçamento, além de controlar as despesas. Deve ser capaz de conseguir colocar o filme o mais perto do orçamento previsto, sendo , também, responsável pela finalização e distribuição do filme. A importante função desempenhada pelo produtor executivo é o primeiro passo para a produção cinematográfica, já que somente após o conhecimento da verba disponível é que se poderá pôr em prática a execução do filme. É responsável por toda a complexa organização que torna possível a realização do filme, ocupando-se sobretudo dos aspectos financeiros.

De outro modo, o **diretor de produção** que está sob sua dependência direta, é responsável pelo funcionamento material dessa complexa organização, articulando o plano de trabalho e cuidando da sua concretização. Não muito conhecido, é para o diretor de produção que são encaminhados todos os problemas relacionados à produção, mas nem sempre alcança o mesmo prestígio que ela.

Assim, após receber as imagens, já financeiramente viabilizadas, começa seu trabalho. Analisa o roteiro, juntamente com a direção, assistente de direção e produtor executivo e planeja o cronograma de filmagens, organiza a produção, faz os contatos necessários com a equipe, sendo encarregado também pela pré-produção. Sua presença nem sempre é necessária no set, mas deve sempre saber se o cronograma está sendo cumprido, e também ter capacidade de prever todos os problemas que possam acontecer, tendo sempre soluções rápidas, para não interromper as filmagens.

Chion ressalta que o trabalho de um diretor de produção não termina quando acabam as filmagens. Ele organiza, também, a fase chamada de pós-produção, quando se faz a montagem, a dublagem, os efeitos sonoros, entre outros.

O profissional da **cenografia** pode ser considerado pelo diretor do filme, componente da equipe de produção ou da equipe de arte. Há algum tempo, a utilização de espaços, interiores e exteriores reais faziam parecer inadequada, fora de moda ou em desuso a utilização de cenários. Chion afirma que somente alguns visionários, como Fellini, seguiam tentando criar em estúdio um mundo que assumia como falso.

A utilização da cenotécnica cinematográfica assemelha-se à teatral, com suas competências regularmente reconhecidas na ficha técnica. Elementos cenográficos são amplamente utilizados como meios de simulação de espaços reais, tanto em filmes de ambientação realista, quanto em filmes do gênero fantástico, em que eles se tornam uma coisa só através de efeitos especiais.

Diversos filmes recorrem a arquiteturas preexistentes e, muitas vezes, a expressividade particular, ou os valores plástico-simbólicos daquele espaço preexistente tornam-se elementos essenciais da obra. Existem, ainda, gêneros como o *western* em que a paisagem, em todas as acepções definidas acima, constitui o elemento essencial e qualificante.

Além disso podemos observar que determinados gêneros se afirmam também em função das fases de desenvolvimento das metrópoles industrializadas e dos diversos valores que o espaço urbano adquire no imaginário coletivo. O sucesso do filme de gângster está intimamente ligado à explosão da violência organizada na época da Lei Seca e da grande depressão(...) (COSTA, 1989, p. 233)

1.2.2 Equipe de direção

Um diretor é alguém a quem são feitas continuamente perguntas, perguntas de todos os tipos. Um modo certamente eficaz de dizer que o diretor é o centro para o qual converge todo o complexo trabalho que se desenrola no set e do qual devem partir as orientações que permitem ao filme assumir a sua forma,mas também para mostrar-nos as angústias do diretor, que nem sempre tem respostas adequadas ao que lhe é perguntado(...). (COSTA, 1989, p.162)

Independente das suas qualidade de autor, o diretor é, antes de mais nada, um profissional dotado de uma complexa bagagem de competências:como um bom “*manager*” deve ter capacidade de direção (o que dele pretende o produtor é que conclua o filme no tempo previsto, respeitando o orçamento e o padrão de qualidade do produto); como um diretor de teatro, deve ter sob controle os mínimos detalhes das cenas (preexistentes ou adaptadas, naturais ou reconstruídas) em que se materializa a ação.

Também, precisa dirigir a representação dos atores de modo a obter o melhor rendimento possível, além de controlar todas as fases da filmagem e da edição, organizando o desempenho técnico e artístico de muitos profissionais.

Apesar disso, não é possível traçar um perfil profissional válido para diretores de diversos países e diferentes tradições produtoras e culturais. Além dessas diferenças, que podem até ser notáveis, como bem sabem aqueles diretores europeus que tiveram ocasião de rodar em Hollywood, deve se questionar quais são os traços comuns entre quem é chamado a dirigir uma produção de muitos milhões de dólares e quem dirige um filme com uma equipe e um orçamento insignificantes; entre quem roda um filme com grandes ambições artísticas e quem faz um trabalho declaradamente comercial.

Penso que um traço comum, que poderia ser encarado como uma possível definição da parte da direção seja a capacidade de encaminhar os meios disponíveis para alcançar um objetivo comunicativo e expressivo (COSTA, 1989, p. 163).

O diretor do filme deve ter estreitas relações com o diretor de produção, para poder saber o que é viável a partir do orçamento, pois quem pedirá mais dinheiro ao produtor-executivo será o diretor de produção.

O êxito de um filme não está relacionado, somente, à sua disposição financeira. No entanto, é fácil ocorrer que um diretor, tendo à disposição uma equipe e um orçamento inadequados faça um mau filme. Paradoxalmente, filmes pobres, às vezes, transformam-se em clássicos ou colossais negócios. Ao contrário, filmes riquíssimos entraram na história do cinema como exemplos de imensos fiascos econômicos e estéticos.

Por outro lado, existem diretores que, mesmo trabalhando dentro de um sistema rigorosamente baseado na divisão dos gêneros e na maximização dos lucros, produziram não só grandes sucessos comerciais, mas também clássicos universalmente reconhecidos (lembramos de Hitchcock). (COSTA, 1989, p.164).

Por sua vez, o diretor deve estar ciente de todas as funções daqueles que estão sob suas ordens e o bom diretor extrai o máximo de sua equipe, aprendendo com seus erros. Assim, inquestionavelmente, um ator pode render muito mais nas mãos de um diretor especializado e qualificado.

Dessa forma, estar à frente de uma equipe requer conhecimento do tratamento entre pessoas, que geralmente expressam idéias diferentes e cumprem as determinações de formas diferentes, por serem distintas umas das outras.

A credibilidade mútua, na realização e desempenho de cada função de forma equilibrada, só é possível se houver boa comunicação e bom relacionamento entre a equipe técnica. É o diretor o responsável por isso, é ele quem deve garantir o andamento da produção do filme.

Cabe ao diretor ajudar a analisar cuidadosamente as circunstâncias propostas pelo autor do roteiro- as peripécias do enredo, a época retratada, o local da ação, o tipo e o grau de importância dos relacionamentos humanos presentes na história- e , a partir daí, criar uma vida pregressa para o personagem, o que fará aflorar a lógica comportamental desejada, tanto para sua correta inserção no todo dramático da obra, quanto nos detalhes de cada momento da trama. (GERBASE, 2003, p. 46)

O **primeiro assistente de direção** é responsável por esclarecer todas as dúvidas do elenco sobre a mecânica das filmagens, como o horário e a ordem das cenas. Ele deve ser informado de todas as atitudes dos atores e pode ser responsável, também, pela direção da figuração. Além disso, deve conhecer muito bem o filme, pois tem que exercer qualquer função designada pelo diretor e, ainda, deve preencher, perfeitamente, a planilha de filmagem, ferramenta muito útil na montagem.

O **segundo assistente de direção** é responsável por convocar o elenco ao set e executar as tarefas solicitadas pelo primeiro assistente.

O **produtor de elenco** (ou de *casting*) contata, a partir das especificações fornecidas pelo diretor e com a sua aprovação, o elenco e fica responsável pela sua convocação em cada dia de filmagem. Deve trabalhar, diretamente, com o assistente de direção, que fará uma pré-seleção dos candidatos.

A escolha dos atores que farão parte do *casting* de um filme é um momento delicado e de extrema importância na produção cinematográfica. E essa responsabilidade é dividida entre o diretor - que define perfil ideal - e o produtor executivo - que checa as possibilidades de contratação.

Na obra *“Direção de Atores: como dirigir atores no cinema e TV”*, de Carlos Gerbase (2003), o cineasta cita alguns fatores básicos que devem ser levados em consideração pela produção: a compatibilidade do cachê com a verba disponível; a

disponibilidade do ator, principalmente quando se trata de alguém bem solicitado; o histórico profissional do intérprete. E ainda:

Cada vez mais, são valorizados os 'produtores de elenco' (*casting* em inglês). Eles (ou elas, já que a maioria é feminina) podem ser uma mão na roda, apresentando opções, dando palpites, mostrando currículos, *books*, fitas de vídeo etc. as boas *castings*, além de participarem da escolha do elenco e organizarem a figuração, podem resolver grande parte dos problemas relacionados com os artistas durante todo o processo de realização, (...) e por isso são figuras decisivas para o cotidiano do filme. O diretor, seus assistentes, o produtor executivo e o diretor de produção devem ter um relacionamento estreito com a produtora de elenco, pois ela será, provavelmente, o principal elo de ligação com o elenco fora do *set*. (GERBASE, 2003, p. 24).

Tão importante como a parte visual do filme, está a componente sonora, à qual são dedicados muitos créditos. Primeiro, a parte musical com a designação da composição, da direção e da edição, porém, a música não esgota a parte sonora do filme. Existem nos créditos finais funções como: **técnico de som, microfonista, sonorização, efeitos sonoros, vozes**, entre outros.

Essa divisão de trabalho entre esses profissionais diz respeito às gravações de som no "set" e às elaborações posteriores: a função do **microfonista** é a de regular a posição dos microfones em relação às exigências de gravação, tornando-se "invisíveis". Enquanto isso, o técnico de som deve controlar a qualidade da gravação e, posteriormente, cuidar da sincronização da dublagem, da mixagem etc. *"Um trabalho tão complexo como a realização de um filme exige uma organização férrea, tanto para garantir a qualidade dos resultados, quanto para respeitar os planos de produção"*.(COSTA, 1989, p. 159).

A **secretária de edição**, a *scriptgirl*, também chamada **continuista**, tem seu trabalho ligado, diretamente, ao do assistente de direção. Ela mantém uma espécie de diário de bordo que não tem funções históricas, mas sim estritamente operacionais, conhece previamente a decupagem e a ordem correta em que as

filmagens devem acontecer. Deve estar atenta aos movimentos dos atores, ao cenário e ao figurino, para que haja sempre uma continuação lógica das ações, pois qualquer falha pode dificultar o trabalho de montagem, bem como a narração da história.

É através do trabalho da *scriptgirl* que se pode saber em que fase da elaboração está em relação ao roteiro, os tempos cronometrados pelas filmagens realizadas, as características exatas das cenas rodadas, a quantidade de película já impressa. Enfim, todas as informações que são indispensáveis ao diretor, ao montador e aos atores.

Existem duas atividades que não concernem à realidade do filme, mas que são essenciais para sua circulação. São elas: o **fotógrafo de cena** (ou *still*) e o **responsável de imprensa**. O primeiro tem a função de acompanhar toda a filmagem, as principais cenas do filme, fotografar o trabalho no “set” e privilegiar o que está dentro do plano a ser filmado. Não deve esquecer que suas fotos serão utilizadas para a divulgação do filme. Por isso, os planos escolhidos por ele, a interpretação luminosa e cromática dada às cenas fotografadas devem ser as melhores, visto que servirão para o lançamento publicitário do filme e para a preparação das fotos expostas nas salas de cinema.

De outro modo, o **responsável de imprensa** tem a função de difundir, mediante comunicados geralmente com documentação fotográfica, notícias sobre as fases de elaboração do filme. A habilidade desse profissional consiste em colher e divulgar informações que “fazem notícia”, para permitir que a imprensa tenha motivo para falar do filme antes de sua apresentação.

1.2.3 Equipe de fotografia

O **diretor de fotografia**, com base nas especificações do diretor, cria e executa a fotografia do filme. É um dos profissionais que mais trabalha durante as filmagens. Pode ser indicado apenas para fotografar, mas também pode ser o responsável pela iluminação da cena, em função do resultado fotográfico das filmagens.

Pode, ainda, orientar outros membros da equipe na montagem e posicionamento adequados de seus equipamentos. Ele não é o operador de câmera, embora, às vezes, as duas funções possam coincidir, porém nos estúdios *hollywoodianos*, os acordos sindicais impõem uma nítida separação entre as duas funções.

O diretor de fotografia deve procurar ou produzir aquelas condições de luz que, combinadas com as técnicas de filmagem e de cópia, criem os resultados fotográficos previstos pelo roteiro ou exigidos pelo diretor, sendo esse técnico quem elabora o estudo dos cortes e das passagens de uma cena para outra.

O trabalho desse profissional se desenrola, como já foi dito, com muita propriedade, “no limite entre a certeza da técnica e as possibilidades da criação” (Consiglio e Ferzetti, 1983, p. 11 apud, Costa, 1989, p. 193). Por um lado, ele é o depositário de uma tradição técnica e de maestria, às quais o diretor recorre, para realizar as suas idéias; por outro, ele é chamado a participar diretamente do processo criativo e, portanto, a viver o risco da experimentação e a aventura da inovação.

Por sua vez, nos filmes contemporâneos, a tarefa do diretor de fotografia consiste em preparar e coordenar a iluminação das cenas a serem filmadas. Essa é feita por meio de refletores e superfícies refletoras, pode ser orientada de várias

maneiras (de cima, de baixo, com corte,etc) e distribuída em muitas outras formas (direta,difusa etc).

Salienta-se que o diretor de fotografia deve estar em condições de coordenar, da melhor forma possível, a relação não apenas entre a luz natural, mas também a iluminação artificial, bem como as técnicas de filmagem e cópia, responsáveis pela qualidade fotográfica da imagem.

A operação mais complexa e interessante está em recriar a luz, ou melhor,em partir da luz natural para inventar uma luz completamente abstrata, que seja funcional à situação do filme,e esta é uma das tarefas do diretor de fotografia.(CONSIGLIO E FERZETTI, 1983, p.103, apud, COSTA, 1989, p.194).

As características fotográficas de um filme são o resultado de um conjunto de competências diversas. No entanto, acontece, muitas vezes, ser o próprio diretor de fotografia quem tem a função de coordená-la e, sobretudo, de controlar os resultados, segundo os efeitos desejados, previamente estabelecidos e discutidos com o diretor. Diante disso, pode-se considerar o diretor de fotografia como o mais íntimo colaborador do diretor.

É importante lembrar que os níveis da divisão do trabalho e das competências podem variar, segundo o local e o período. Houve momentos na história do cinema (ou determinados tipos de produção) em que o diretor só se ocupava da direção dos atores, enquanto ao diretor de fotografia competia toda (ou quase) a parte visual.

Atualmente, em Hollywood, é excluído dos acordos contratuais que o diretor de fotografia ocupe-se da filmagem propriamente dita, possa - como se diz na gíria - “sentar na máquina”. Esta tarefa cabe ao “operador de câmera” (disso se lamentam freqüentemente os diretores europeus chamados a trabalhar em Hollywood).

Chion considera o diretor de fotografia um compositor com a luz, afirma que representa o mesmo que um pintor, tendo, no entanto, a escolha parcial de seus instrumentos e de suas cores, pois é como se partisse de um quadro cheio de detalhes, do qual pode aproveitar apenas um quarto de tudo. Em que pese tais diferentes condições de trabalho, às vezes consegue fazer maravilhas.

A função do profissional da fotografia foi desvalorizada por muito tempo. Por exemplo, enquanto estiveram na moda as teorias da “montagem soberana”, críticos e teóricos preocuparam-se bem pouco com os aspectos estritamente fotográficos do filme. Por muito tempo, as pessoas limitaram-se a valorizar a função do diretor de fotografia, só em relação à obra de um diretor, com o qual se tivesse estabelecido uma situação particular de colaboração.

“Hoje, a situação está completamente mudada. Há, inclusive quem fale de um novo estrelismo dos diretores de fotografia” (MCGILLIGAN, 1979 apud COSTA, 1989, p. 195), que é, aliás, paralelo ao dos técnicos de efeitos especiais, cujas funções tendem a integrar-se.

A partir da metade dos anos 70, surgiu um tipo de produção em que imensos investimentos, tanto de capitais, quanto de recursos criativos, são combinados para obter a mais alta qualidade técnica da imagem, tornando-se esses fatores essenciais para o sucesso econômico dos filmes.

A importância cada vez maior que adquiriram as novas tecnologias no processo criativo (*steadycam*, Panaflex, objetivas ultra-sensíveis etc), e a dedicação crescente exigida do diretor de fotografia, nas experimentações na fronteira entre cinema tradicional e eletrônica, estão contribuindo para relativizar a distinção dos papéis.

Muito mais do que o diretor-autor, o diretor de fotografia vive as contradições da instituição cinematográfica, cuja continuidade certamente é assegurada pela capacidade de produzir inovações (para as quais a contribuição do técnico é determinante). Cabe a ele, ainda, absorvê-las e institucionalizá-las ao longo de todo o seu ciclo de vitalidade expressiva e econômica.

O diretor de fotografia se encontra, portanto, na condição de participar diretamente dos processos criativos e inovadores e, ao mesmo tempo, de ser o meio da sua normalização em trabalhos convencionais. (COSTA, 1989, p. 196)

Um diretor de fotografia tanto pode, por isso, ser chamado a dar uma contribuição determinante em obras de grande empenho técnico e estético, como pode, também, contribuir para definir um *standart* figurativo qualitativamente alto no âmbito de um cinema de gênero. Além do mais, pode, igualmente, ser chamado para garantir a correta maquetização fílmica de motivos espetaculares.

Assim, é a contribuição determinante de um diretor de fotografia que pode tornar viável e importante uma estréia de direção.

Enquanto nos primeiros anos do cinema, um pioneiro como Méliès era responsável absoluto por todos os aspectos, incluindo os fotográficos e as suas extraordinárias invenções figurativas, hoje são raros os casos de diretores que cuidam pessoalmente da fotografia. Salvo algumas exceções, nas quais o diretor acumulou as funções de diretor e fotografia, a unidade e a coerência do trabalho do diretor de fotografia podem ser medidas pela dimensão da “obra”, segundo um modelo que o cinema apreendeu da literatura e da pintura, que melhor se adapta ao trabalho do diretor.

Por outro lado, as caracterizações figurativas encontradas disseminadas em filmes de valor e importância desiguais são o resultado de um trabalho direto sobre

esta que é a matéria por excelência da expressão do filme: a luz. Em virtude disso, elas estão destinadas a incidir em profundidade no imaginário do espectador, de forma diferente, mas não menos importante, de quanto possa incidir o estilo de um diretor ou a máscara de um ídolo.

A história do cinema não é somente a história de obras-primas capazes de representar sozinhas as tendências em curso num determinado período. Certamente, é verdade que, pelo uso da profundidade de campo e pelo rendimento plástico dos interiores, a coloração entre G. Toland e Orson Welles em *Cidadão Kane* (1941) produziu uma verdadeira revolução figurativa, como a considerou Bazin. Mas existe também a necessidade de entender como antes, contemporaneamente e depois de *Cidadão Kane*, se imponham em filmes de qualidade diferente algumas características estruturais da imagem que definem a linguagem comum de uma época do cinema. (COSTA, 1989, p.198)

Salienta-se que a circulação, a permanência e o esgotamento de procedimentos e técnicas, o uso e as funções que podem assumir as inovações ou a recuperação de estilos fotográficos, nem sempre ocorrem segundo os ritmos e a lógica que regulam a evolução de outros aspectos mais aparatosos e conhecidos da instituição cinematográfica.

A comprovação disso está na cor, outro aspecto da expressão fílmica que tem íntimas relações com o setor fotográfico, tanto pelas diversas modalidades de iluminação da cena que a filmagem em cores implica, quanto por todos os outros problemas técnicos conexos (sensibilidade do filme, revelação, cópia etc).

A introdução da cor nas formas que ainda hoje são habituais, esperadas e saudadas como um expediente que aperfeiçoava o realismo da produção cinematográfica, não determinou mudanças consideráveis e imediatas em nível global da linguagem cinematográfica.

Sob um prisma, registrou-se uma forte resistência, superior à que fora oposta ao cinema sonoro, por parte dos diretores, especialmente atentos aos valores

estéticos, que viam limites e obstáculos numa técnica considerada como expediente espetacular e ainda perfeitamente controlável.

Sob outro, ocorreu uma espécie de convenção tácita, segundo a qual determinados gêneros (filmes épico - históricos, musicais) passaram a ser rodados, de preferência, em cores, enquanto outros (dramas psicológicos, etc) permaneceram por mais tempo fiéis ao preto e branco.

Entretanto, apenas nos anos 60, atingiu-se uma difusão generalizada da cor, para o que contribuiu, certamente, a progressiva melhoria das técnicas. Assim, a cor convenceu os diretores que tinham resistido, por muito tempo, a adotar essa alternativa.

Enfatiza-se que, a convivência do colorido e do preto e branco no cinema dos anos 40 e 50, demonstra o caráter convencional das duas técnicas, sendo conveniente registrar a preferência do preto e branco para os filmes de gênero realista. Ainda mais evidente é o caráter convencional da cor e amplitude de funções e significados que ela pode assumir naqueles filmes que, com diferentes motivações expressivas e estilísticas, utilizam a alternância de seqüências coloridas e em preto e branco.

No cinema contemporâneo, registra-se uma significativa retomada do uso do preto e branco, depois de um período de abandono quase completo.

A conquista da cor muitas vezes induziu diversos diretores a confrontarem-se com a pintura, correndo o perigo de cair nos efeitos artificiais do *tableau vivant*, do quadro animado. Embora não faltem diretores de cinema e diretores de fotografia que tenham estudado e assimilado os valores cromáticos e luminosos de obras de pintura, os resultados que podem ser obtidos no campo cinematográfico dependem da capacidade de reelaboração em função das possibilidades expressivas do cinema e da coerência estilística do texto. (COSTA, 1989, p. 201).

A escolha entre o preto e branco ou o colorido, de acordo com Chion, pode ser feita de antemão, seguindo as leis do mercado, pois um filme que não esteja rodado em cor tem pouca possibilidade de ser vendido para a televisão. No entanto, a qualidade na revelação é, consideravelmente, maior em um filme em preto e branco.

Na verdade, a capacidade de tornar cinematográficas sugestões pictóricas compete ao diretor de fotografia, mesmo que seja a estrutura geral do texto fílmico, de responsabilidade do diretor, a definir o seu valor e significado.

O campo dos **efeitos especiais** sempre foi um elemento privilegiado da arte do espetáculo. Todas as civilizações, em todas as épocas, os utilizam pela satisfação de multiplicar ilusões. Na origem do cinema, o simples fato de uma imagem avançar ou fotografias moverem-se na tela, representavam efeitos, “truques de magia”.

Parece que o termo efeitos especiais foi utilizado, pela primeira vez, nos créditos em “What Price Glory” (1926), de Raoul Walsh (Brosnan, 1976, apud, Costa, 1989:202). Mesmo se tratando de um termo que existe há muitas décadas, ele se tornou realmente popular só nos últimos anos.

À volta do sucesso do gênero ficção científica, a partir de “Guerra nas Estrelas” (1977), de George Lucas, e “Contatos Imediatos do 3º grau” (1977), de Steven Spielberg, sem esquecer “2001: uma odisséia no espaço” (1968), de Stanley Kubrick, demonstrou a importância que podia ter, para o êxito do filme, o uso de uma tecnologia cada vez mais sofisticada na produção de trucagens.

Deve-se destacar que caiu em desuso o antiquado termo “trucagens”, que evoca os tempos de Méliès e as maravilhas fúteis e surpreendentes oferecidas aos

espectadores das feiras, passando a ter maior sucesso os futuristas “efeitos especiais”, mais adequados para se referir à alta tecnologia.

O autor americano John Brosnan separa, a partir de uma distinção verificada nos créditos, os efeitos especiais dos fotográficos especiais, baseados numa atenção mais precisa aos dados empíricos relativos às modalidades de produção de um filme, mesmo que sejam menos sistemáticas no plano teórico.

Os efeitos especiais referem-se aos efeitos físicos e mecânicos e, acrescenta Brosnan, há casos em que o trabalho de um especialista de efeitos não se relaciona com trucagens e ilusão, “*como quando explode realmente um edifício ou manda realmente um trem ponte abaixo*”(Brosnan, 1976,9 apud, Costa, 1989, p. 203). Essa afirmação coloca por terra a definição tradicional de efeitos especiais, como “*procedimentos através dos quais são obtidas imagens cinematográficas alteradas ou ilusórias, a respeito da realidade objetiva ou ao resultado das filmagens*”. (VÁRIOS AUTORES, 1976, p. 217, apud, COSTA, 1989, p. 203).

1.2.4 Equipe de arte

O **diretor de arte** é quem cria toda a concepção visual do filme, desde sua cor e textura até os figurinos, tendo como base as orientações do diretor. Deve possuir boa formação cultural, para que possa, dessa forma, transferir ao audiovisual qualidade artística, estabelecida pelo roteirista e pelo diretor. Tem por obrigação desprender a imagem do som e do texto, fazendo com que este adquira dinâmica e linguagem coerentes com a estética da obra. Sua função é fazer com que a obra fique esteticamente adequada aos olhos do público. Para isso, é fundamental que esteja presente nas reuniões de equipe e nos ensaios com os atores.

A cenografia, o figurino e a maquiagem, todos seguindo orientações do diretor de arte, a fim de obter certa coerência visual, cobrem o aspecto que se pode chamar de produção do filme, relacionados ao projeto ou à adaptação dos principais elementos “pró-fílmicos”. São assim chamados, porque a sua elaboração é precedente e destinada à ação da filmagem propriamente dita.

O **cenógrafo**, sob a supervisão do diretor de arte, cria, desenha e orienta a montagem dos cenários do filme. Algumas vezes, seu trabalho limita-se apenas à escolha e à adaptação de ambientes e espaços preexistentes, pois pode haver filmagens externas, em cenários ‘naturais’, ou em estúdio totalmente projetado.

Para auxiliá-lo, nessa função, existe o **produtor de cenografia**, cujo trabalho consiste em procurar locações, viabilizar a confecção de cenários, buscar elementos que compõem o cenário, observando e seguindo a orientação de gastos fornecida pelo diretor de produção.

Também supervisionado pelo diretor de arte, o **figurinista** é responsável por todos os figurinos dos atores, sejam eles criados especialmente para aquela personagem, sejam obtidos previamente confeccionados. Sua função é de importante contribuição ao trabalho do cenógrafo, ao qual está intimamente ligado (às vezes as duas funções são exercidas pela mesma pessoa), para definir os elementos figurativos do filme.

Diretamente ligado ao **figurinista**, aparece o **produtor de figurino**, que é o responsável por viabilizar o figurino, submetê-lo à aprovação do figurinista e buscar sempre trabalhar dentro das margens de gastos fornecidas pelo diretor de produção. Na maioria dos casos, o diretor passa antecipadamente o que deseja para o figurino de cada personagem, porém, é sempre bom uma sessão de provas de roupas antes da filmagem. Segundo Gerbase:

Um figurino inadequado pode enterrar duas semanas de ensaio. Um figurino esperto, com um acessório acrescentado à última hora, pode dar aquele toque que faltava numa determinada cena, muitas vezes ensaiada, mas ainda não satisfatória. (GERBASE, 2003, p. 73)

Finalmente, a maquiagem: o trabalho do **maquiador**, o profissional responsável tanto pela criação, quanto pela execução da maquiagem do elenco, que se ocupa da maquiagem dos rostos e dos corpos dos atores. Não se pode confundir-lo com a do especialista de efeitos visuais ou trucagens óticas, mas há filmes em que o maquiador ocupa-se com os detalhes pró-fílmicos de determinadas cenas. Seu trabalho pode ser apenas o de “make up”, a maquiagem que não deve aparecer, ou ainda trabalhar com as caracterizações utilizadas para obter efeitos especiais.

Estreitamente relacionadas a essas últimas funções estão algumas indicações dispersas encontradas nos créditos finais, que vão do **cabeleireiro** ao **ajudante do cenógrafo**, dos calçados às esculturas animadas. Em todos os filmes que possuem elementos pictóricos importantes são indicados os responsáveis. *“As duas funções fundamentais, no que concerne à forma visual definitiva do filme, são a fotografia e a montagem”*. (COSTA, 1989, p. 158)

1.2.5 Elenco

Entre os aspectos menos conhecidos e analisados do cinema devemos, paradoxalmente, recordar o fenômeno do ator cinematográfico, o papel da recitação no processo de produção de um filme, o problema das relações entre a técnica do ator e todas as outras técnicas que sustentam a linguagem cinematográfica. Dizemos paradoxalmente por que o ator cinematográfico foi, desde o final dos anos 10, o elemento com o qual mais fácil e diretamente se identificou o cinema. Ainda hoje, embora tenham passado muitas décadas desde o fim da idade de ouro de Hollywood e que a política de autores tenha conquistado novos adeptos e se tenham imposto novos estrelismos (dos autores, dos diretores de fotografia ou, como afirmam alguns, dos próprios efeitos especiais), o ator permanece um elemento fundamental. (COSTA, 1989, p. 235 - 236).

Entre todos os ofícios do cinema, Chion considera o dos atores como aquele que necessita de mais competência e vocação. Muitas vezes, um ator de cinema pode entrar para o ramo sem saber fazer quase nada e, algumas vezes, durante as gravações deve aprender a dançar, cantar, montar a cavalo, boxear, com total perfeição. Na verdade, pode-se ser ator de cinema durante toda a vida, mas também há aqueles que o são apenas por algumas horas. De uma maneira ou de outra, o ator é parte fundamental em uma produção. Para o cineasta Carlos Gerbase:

Desde que comecei a fazer cinema, considero o elenco parte integrante- e fundamental- do núcleo criativo de um filme. (...) Acho, inclusive, que eles devem opinar sobre o que está sendo feito, sobre os diálogos, sobre as marcações, sobre qualquer coisa que esteja relacionada com o seu trabalho na construção da dramaturgia do filme ou do programa de TV. Isso significa que, apesar da última palavra ser do diretor, atores e atrizes têm o dever de buscar o que julgam melhor para o seu trabalho de interpretação e, eventualmente, até discordar do que pensa o diretor. (GERBASE, 2003, p. 10).

Considerando o ator uma estrutura parcial do texto, será necessário identificar as principais relações entre o primeiro e outros componentes parciais. De acordo com Jan Mukarovsky, existem três relações: o ator e o espaço cênico, o ator e o texto dramático, o ator e os seus colegas (MUKAROVSKY, 1966, p. 343, apud, COSTA, 1989, p. 237).

Tomando essas relações indicadas, podem-se observar diversas modalidades entre o ator e tais componentes, em vários momentos da história do cinema, ou em diversos gêneros.

Quanto à relação com o texto dramático, pode-se notar que existem filmes que exigem uma total subordinação do ator ao texto, acarretando problemas não apenas de identificação, bem como de rendimento psicológico da personagem e, sobretudo, nos diálogos. É o que ocorre nos filmes, cuja estruturação é de cunho teatral, ou são concebidos principalmente em função do texto dramático.

Na maioria dos casos, observa-se uma subordinação da recitação de todos os outros atores à do protagonista. Sabe-se que uma relação desse tipo realiza-se nos filmes construídos em função da estrela no período mais brilhante do *star system*: o corpo degradado (mecanizado e risível) do burlesco e o idealizado da *star* assumem duas funções opostas, mas complementares, na organização das várias técnicas recitativas.

(...) o paradoxo do ator cinematográfico consiste no fato de que, no próprio momento em que se exhibe, deve fingir não ser visto: daqui a interdição, como se diz na gíria, típica do cinema clássico, de 'olhar para a câmera', ou seja, não se pode recorrer à cumplicidade do jogo de olhares que, se fosse recíproco, interromperia a ficção instaurada pela estória e revelaria ao espectador o seu papel de *vouyer*. (COSTA, 1989, p. 240)

1.2.6 Pré-Filmagem

O processo de produção de um filme passa pela capacidade de domínio e controle de diversas técnicas, dotadas de um maior ou menor grau de especificidade. Algumas pertencem à esfera cinematográfica em sentido restrito, como a filmagem e a montagem, e outras, embora com características precisas, são comuns ao cinema e a outras atividades artísticas ou não, como a cenografia, a recitação, e também recursos humanos e organização do trabalho.

O **roteiro**, entendido como técnica de elaboração ou de "pré-visualização" de um filme, constitui-se no ponto de referência para o preparo de todas as ações técnico-organizativas da realização. Entre todas as peças que constroem um filme, é o roteiro a que mais determina se ele funciona ou não.

Dessa forma, existem filmes bons, mas mal dirigidos, com péssima interpretação, mal iluminados e precariamente produzidos. No entanto, o difícil é encontrar filmes feitos a partir de um roteiro ruim, porque o que realmente acontece é o fato de roteiros ruins serem, freqüentemente, melhorados por diretores,

produtores, atores ou montadores experientes, e o público nem toma conhecimento disso.

Por outro lado, se o roteiro for ruim, o filme não será bom. Parte do problema pode ser resolvido com mais trabalho, mais estudo e mais troca de informações, porque o roteiro é um texto de tipo muito particular, que deve ter qualidades expressivas ou dramáticas e os diálogos dos atores. Além disso, tais qualidades devem ser funcionais para a compreensão de todos os aspectos psicológicos e estéticos por parte dos atores e técnicos que contribuem para o sucesso da obra.

Mas o roteiro deve ser também funcional, permitindo ao produtor ter uma idéia exata sobre a oportunidade de financiar o filme e, ao diretor de produção, elaborar o plano de trabalho. *“Em geral, antes de chegar ao roteiro, a elaboração de um filme passa por várias etapas, que podem ser: o argumento, o tratamento, o pré-roteiro e o roteiro”*.(COSTA, 1989, p. 167)

Segundo a importância e o valor operacional que são atribuídos às várias fases, o pré-roteiro pode preceder o tratamento que, às vezes, pode ser abolido para passar diretamente ao roteiro e a decupagem técnica. Para construir-se um bom roteiro, primeiramente, ele precisa ser decupado, ou seja, transpor o roteiro literário para o roteiro técnico, contando a história através de planos.

O diretor é o responsável pela decupagem e, para isso, é imprescindível que tenha conhecimento da linguagem cinematográfica, assim como dos melhores modos de narrar a fim de que, no final do trabalho de filmagem, os planos se encaixem formando um conjunto coerente, cronológico e definitivo, que constituirá o filme.

Cabe a toda equipe técnica, através da produção e elaboração do filme com uma linguagem própria, transmitir ao público a idealização do roteiro, juntamente a

idéias do diretor com relação à gravação do filme. Nessas circunstâncias, é importante fazer-se com que o roteiro não fique, excessivamente, preso ao texto.

O argumento, muitas vezes, é constituído por uma obra literária ou teatral preexistente que, como habitualmente se diz, é “adequada”. Não há indicações técnicas, nem de ambientação.

No **tratamento**, as pistas narrativas do argumento são desenvolvidas e aprofundadas. A forma é ainda literária, mas adquiriu uma caracterização narrativamente mais definida, mais funcional para a descrição das várias cenas em que se articulam os episódios, com atenção para a ambientação, sendo definidos a cidade, os locais da ação e as situações.

Na fase do **pré-roteiro**, o projeto se apresenta como a descrição das cenas com a indicação sumária do que acontece. É nesta fase que se fazem necessárias as revisões, reflexões e reescrituras das cenas, exaustivamente, e ainda a certeza de que há estrita relação entre o que está escrito e o que se quer transmitir.

De outro modo, no **roteiro**, não se pode enunciar uma regra fixa, uma vez que o tipo de roteiro elaborado e o grau de respeito a ele varia, na fase de filmagem, em função dos diretores, cinematografias, entre outros itens.

Por exemplo, é sabido que Hitchcock sempre demonstrou uma espécie de indiferença (há divertidas piadas a respeito) em relação ao momento das filmagens: e isso não acontecia por ele não lhe dar a devida importância, mas porque chegava a essa fase tendo definido uma decupagem técnica tão precisa que exigia apenas a execução. É igualmente conhecido o valor que os jovens diretores da *nouvelle vague* atribuíam à improvisação, à construção da decupagem dia a dia, segundo as reações dos atores às situações potencializadas pelo roteiro, às ofertas imprevistas do ambiente de filmagem. (COSTA, 1989, p.172)

Na atualidade, devido ao emprego de técnicas eletrônicas, um novo modo de integração entre pré-visualização literária de um filme está tomando forma - como o caso do roteiro - e uma pré-visualização eletrônica, análoga à dos *storyboards*.

Segundo o mesmo autor, “*na verdade, é difícil que o uso de expedientes técnicos possa garantir um filme que não tenha por base um bom roteiro*” (COSTA, 1989, p. 173).

Para um dos mais prestigiados diretores de fotografia do cinema americano dos anos 70, Michael Chapman: “*Ainda hoje a melhor resposta para um problema técnico é um roteiro melhor*” (VÁRIOS AUTORES, 1979, 89 apud COSTA, 1989, p.173).

Diante disso, a escrita do filme, na fase de projeto, corresponde a uma forma de reescrita, depois que o filme assumiu a sua forma definitiva, atingiu o público e, talvez, tenha-se tornado um clássico. E devido a importância desta fase do projeto, considerando o roteiro como o início de tudo, o tema será aprofundado a seguir.

1.2.6.1 Roteiro

O roteiro, dentre todos os elementos que constituem um filme, é o que mais determina sua funcionalidade, sua eficácia e sua qualidade, pois é a partir dele que se desenvolverão todas as outras etapas. Portanto, se houver um roteiro ruim, mesmo com o melhor diretor, com a melhor equipe de produção, não se produzirá uma obra cinematográfica de boa qualidade.

Originado das peças teatrais, o roteiro possui várias designações. Enquanto que para nós é conhecido como *roteiro*, para os americanos é tido como *screenplay*, e os franceses chamam-no de *scenario*. Nós o chamamos de roteiro, pois como afirma Maciel, precisamos seguir uma rota, não apenas determinada, mas também decupada em seus vários momentos e estágios, com que saímos de um lugar e passamos para outros, até atingir um objetivo final.

Assim definido, significa que um roteiro deve ter início, meio e fim, mas para que um autor consiga tal estrutura, não há fórmulas ou regras a serem seguidas. Ele precisa ter o conhecimento de como transmitir o que pensa, de como fazer o espectador entender tudo que sua mente criou, indicar não só o que será visto, mas também como será visto.

Existem algumas formas para que se consiga transmitir isso, como escrever em algumas linhas o que se deseja, ou em várias páginas, onde ter-se-á, passo a passo, a decupagem da ação de cada cena.

Diante do desafio de criar algo novo, que ainda não existe, o autor pode utilizar as várias técnicas existentes em livros, que abordam como fazer um bom roteiro, como forma de auxílio ao seu trabalho. Mas, não precisa segui-las à risca, apenas deve tê-las como instrumento de apoio, o qual irá direcionar sua obra, pois segundo Maciel:

... de maneira nenhuma, essa técnica, por si, pode assegurar a produção de obras excepcionais ou um lugar na história do cinema ou da televisão – para isso é necessário talento, inspiração, imaginação, intuição e, em suma, a magia inexplicável da criação artística. (MACIEL, 2003, p. 19).

Tanto não se pode afirmar que existem regras, para se construir um roteiro, que esse, na maioria das situações, tem como base histórias preexistentes.

No início, um roteiro é uma intuição, uma “convicção audaz” de que há algo para ser expresso. O germe do roteiro pode ser a imagem de sonhos que nos perturba... Pode ser uma frase... um personagem do qual vislumbramos o vulto... uma situação... e sabe-se lá mais quantas possibilidades. (SARAIVA e CANNITO, 2004, p. 35)

Cada autor inicia sua tarefa de escrever seguindo suas intenções, não há uma fórmula que diga de onde se deve partir. Porém, o certo é que se deve partir de algum lugar, e a melhor maneira de se descobrir que lugar é este, é exercitando a arte da escrita.

As intenções da escrita nunca surgem totalmente prontas para seus autores, mas da necessidade de que há algo novo para expressar. O criador de um roteiro não necessita de orientação para expressar, deve criar baseado em suas intuições e de forma imediata, sem ordem lógica durante a escrita.

De acordo com Saraiva e Cannito, enquanto não houver, por parte do autor, a sensação de que a intuição se realizou, o roteiro não estará pronto. Além de escrever, expressar suas intuições e vê-las realizadas, o roteirista precisa, também, saber criticar seu trabalho, como complemento de sua criação, pois ele narra os fatos, as ações, interpreta-os e, com olhar crítico, analisa o que criou.

Entretanto, críticos e roteiristas têm pontos de vista diferentes. Enquanto um trabalha diante de uma obra já pronta, já finalizada e já exposta ao público, o outro depara-se com uma página em branco, trabalha de forma a tentar entender como suas idéias ficarão depois de expostas, para identificar criticamente qual a melhor maneira de transpô-las.

Existem oficinas de criação de roteiros onde essa prática de criticar uma obra, durante sua concepção, é pratica comum entre os participantes. Como afirma Maciel,

A análise de obras ainda inacabadas, os roteiros que estão sendo desenvolvidas na oficina pelos participantes, é extremamente proveitosa. Ela cria as melhores condições para o roteirista participante reescrever seu trabalho. E todos os escritores são unânimes em dizer que reescrever é mais importante do que escrever. (MACIEL, 2003, p.136)

Como forma de exercitar a escrita, o autor pode seguir os mais diversos caminhos. Um deles é fazer uma lista de alternativas, das quais absorverá alguma situação para compor sua história. Podem ser desde histórias que ouviu quando criança, sonhos sem explicação, conversas em um ônibus, passagens da Bíblia, ou

mesmo uma palavra, dentre a infinidade de opções. Praticamente, todas as situações do cotidiano podem vir a ser roteirizadas, tudo depende do trabalho e da criatividade de cada autor.

Como diz Maciel,

Pode ser uma idéia abstrata, uma premissa, a qual se procura expressar através de uma tradução concreta. A tarefa aqui é materializar o conceito em imagem, personagens, ação.

Pode ser uma situação básica que, de preferência, esteja exigindo um ajustamento. Caberá a um personagem central encarregar-se desse ajustamento, através da ação deliberada, que vai provocar uma seqüência de eventos.

Existem as mais variadas fontes, das quais o autor pode-se utilizar, para extrair uma boa idéia para sua trama. Por exemplo, os meios de comunicação audiovisual são uma fonte interminável de sugestões. Por isso, há autores que costumam guardar recortes de jornais, onde encontram histórias dramáticas, trágicas, cômicas ou apenas diferentes, que podem vir a servir como inspiração para uma futura obra cinematográfica.

Mas o trabalho do autor não se resume apenas em criar, interpretar e compreender. Para que chegue a esse estágio ele precisará, durante a criação, identificar qual a melhor forma de expressar, de tornar explícito o que tem em mente.

Um bom roteiro não precisa, somente satisfazer as intuições do autor. Mas, precisa ser bem escrito e ter uma boa proposta dramatúrgica, formulada com base na utilização de técnicas e recursos criativos. Por isso, Saraiva e Cannito afirmam que só a intenção de se fazer um roteiro não basta, é preciso conhecer algumas técnicas,

Tirando daí uma lição para nosso uso: um manual de roteiro pode ajudá-lo a melhorar sua carpintaria, mas se você não for movido pela força da intenção – força semelhante a um *amour fou* como o de Chico, que busca se realizar sem respeitar regras – não haverá roteiro (pelo menos não digno desse nome). Estudar harmonia não garante a composição de boas músicas. Se

you do not master the technique, the absence of the technique will dominate. De boas intenções, o inferno está cheio. (SARAIVA e CANNITO, 2004, p.41)

Existem técnicas para a construção de roteiros que apresentam como opção alguns elementos, para que se crie uma obra. Primeiro, existe a necessidade de se ter uma história, aquilo que realmente irá acontecer, em sua ordem cronológica, e que irá construir o argumento, ou seja, uma narrativa detalhada da história, seus elementos, personagens e ações que, algumas vezes, chega a compor dezenas de páginas.

Em seguida, deve-se observar a maneira como se quer contar a história, como ela vai ser transmitida, levada ao público, isto é, qual o tipo de narração será utilizada. Com essa narração é que será composta a *Story-line*, que se caracteriza por definir o tema principal e levá-lo até o fim, embora outros subtemas poderão aparecer durante a criação.

Desse modo, um roteirista que possua a arte de criar, terá sempre muitas idéias para um mesmo assunto, e isso servirá para quebrar a linearidade do texto, para evitar a centralização em apenas uma idéia, mas, simultaneamente sem desviar o foco do tema principal.

Como afirma Maciel (2003),

Se durante o desenvolvimento da trama ela fugir da direção da *story-line*, é preciso fazer uma opção: ou se obriga a trama a voltar ao trilho original ou se substitui a *story-line* por uma nova, que dê conta do novo rumo seguido pela história. (MACIEL, 2003, p. 25)

O fundamental em um roteiro é o tema, pois será baseado nele que o autor estabelecerá o problema, a ação e a premissa.

O problema caracteriza-se por ser o foco do roteiro, o assunto escolhido para seu trabalho durante a criação: “O problema é o motor da ação, ele deflagra a ação exatamente por ser o obstáculo ao objetivo do personagem.” (MACIEL, 2003, p. 39).

A ação constitui todo o desenvolvimento que será feito para a resolução do problema, todas as situações que serão desenvolvidas com base no problema, mas que contribuirão na tentativa de solucioná-lo, “*é a coluna vertebral da história dramática, a espinha do roteiro.*” (MACIEL, 2003, p.39).

E, por fim, a premissa, o enfrentamento da ação com o problema. Desse embate é preciso gerar algum tipo de resolução e, por consequência, uma conclusão, “*é o resultado do confronto entre o problema e a ação. É o sentido da história, manifesto no extremo final da ação.*” (MACIEL, 2003, p.40).

Uma das características que definem e constroem um roteiro são seus elementos. Entre eles, destacam-se como essenciais para sua criação, as personagens, os lugares, os diálogos e o desenvolvimento temporal.

Porém, não se pode afirmar que, ao ter-se em mente esses elementos definidos, já se tenha o roteiro criado, porque um autor de cinema, quando vai iniciar sua criação não tem ainda uma obra. De fato, ele tem um plano, algo que, como o próprio nome sugere, irá guiá-lo na construção de sua rota, através da qual o autor conduzirá o espectador ao lugar – o filme. Até atingir esse objetivo, deve passar por várias etapas, as quais constituirão o começo, meio e fim da obra, não de forma a contar a história, mas a mostrá-la ao público.

Para transmitir suas idéias através do roteiro, o autor necessita da colaboração de um narrador para sua história. Essa narração ocorre em várias fases, que constituirão a finalização da obra cinematográfica, e, para tanto, são utilizadas ferramentas, tais como a câmera, a trilha sonora, a iluminação e a edição. Será com o auxílio dessas ferramentas que se conseguirá contar a história, de forma a querer dizer para o espectador “*veja isto, agora veja este detalhe, agora veja o que*

aconteceu dez dias antes, agora ouça o comentário deste personagem sobreposto a esta cena de ação, mostrada sem som...” (SARAIVA e CANNITO, 2004, p.18).

Dentre as técnicas oferecidas para a criação de roteiros existem vários elementos. Um deles é a formatação do roteiro, com sugestões de como expor-se cada item de cada cena. Conforme afirmam Saraiva e Cannito (2004), o que realmente interessa ao autor não são formas nem moldes, mas definir o que será filmado, que espaço será utilizado, para que com isso consiga-se chegar a uma boa produção.

Ou seja, basta que o famoso cabeçalho “interior/noite/sala do fulano” seja feito com clareza, indicando cada nova mudança de espaço. O resto é detalhe. Um roteiro é um instrumento de comunicação e deve ser escrito de modo a facilitar ao seu leitor a visualização da história. (SARAIVA e CANNITO, 2004, p. 18)

Maciel (2003) afirma que a trama do roteiro é a história em si, como vai ser testemunhada pelos espectadores. Em seu livro “O Poder do Clímax” ele nos traz “uma receita de trama”, exatamente como se estivesse ensinando a fazer um bolo. Ele contraria todas as tentativas de mostrar que não existem fórmulas milagrosas, para se ter um bom roteiro, mas vale a pena conhecer essa receita.

Com base na fórmula elaborada pelo escritor norte-americano Wycliffe A. Hill, Maciel (2003) nos ensina todas as etapas. Primeiro, faz-se uma lista das profissões possíveis para as personagens, das mais comuns como advogado, enfermeiro ou cantor até os mais diferentes ofícios, como ventríloquo, telegrafista ou chantagista.

Em seguida, deve-se compor outra lista, agora com os prováveis locais onde se passarão as ações, que podem ser uma praia, um banco, um hospital ou uma padaria. Assim, com as principais listas elaboradas, colocam-se as personagens nos lugares que mais se adequarem aos seus estereótipos e, com isso, arma-se a trama.

Hill ainda afirma que existem três situações capazes de gerar uma trama: a posse de alguma coisa, a necessidade de livrar-se de alguma coisa e a vingança.

Cada uma dessas possibilidades dá origem a outras listas de situações possíveis. Para o desejo de posse, pode-se almejar fortuna, roupas, fama, honra etc. Uma personagem pode ter desejo de livrar-se de uma doença, da miséria, da prisão etc. Ou, então, ter o desejo de vingar-se de um competidor, de um assassino, de um rival ou inimigo, entre muitos outros.

Estas listas foram reduzidas, citando-se somente alguns exemplos para compreender melhor a idéia dessa “receita de trama”. Mas, evidentemente, elas não param por aqui, Hill ainda lista os possíveis obstáculos que podem dificultar a ação de uma personagem. Os mesmos podem ser vencidos de três formas: através da súplica, do sacrifício ou da perseverança. É claro que cada uma delas tem outras várias sugestões, mas não é o caso, neste estudo, de enumerar todas as sugestões de Hill.

Neste ponto, está aí a receita pronta, bastando juntar uma personagem, o local, o que a personagem deseja, o obstáculo e como vencê-lo. Depois de todos os “ingredientes” reunidos, cria-se o final que mais se adapte a ele, e o “bolo” (leia-se a trama) está feito.

Conforme já foi afirmado por Saraiva e Cannito, o momento em que o autor descobre que seu roteiro está pronto é aquele em que ele sente que suas intuições foram realizadas. Mas, a forma mais prática de obter-se uma trama, de acordo com Maciel, é estabelecer o clímax, pois este é o ponto focal da trama, o ponto de origem do roteiro.

No entanto, Maciel revela-nos que o modo mais prático de conseguir-se uma trama é definir o clímax da história, ou seja, a ação principal, e com base nele,

erguer toda a estrutura do roteiro. O autor explicita que o clímax leva ao ataque, mas antes deste há a necessidade de uma exposição, e entre ambos, ataque e clímax é que surgirá a trama propriamente dita.

A dificuldade encontrada, por alguns autores, está em ir do ataque ao clímax, encontrar o caminho que melhor transmita suas idéias, de forma que o espectador as compreenda. Depois disso, resta elaborar um desfecho para a trama, como afirma Maciel,

Se você tem a exposição, o ataque, a complicação e o clímax, não terá dificuldades em determinar a resolução ou desfecho. Você precisa se assegurar de que estas partes da estrutura estejam conectadas por um nexos de causalidade e façam a história avançar sempre assegurando a progressão da trama. (MACIEL, 2003, p. 52)

Para que esta ligação entre as partes do roteiro sejam satisfatórias, é preciso ter-se uma estrutura bem elaborada. Maciel (2003) sugere que uma boa estrutura tenha cinco elementos fundamentais: a exposição, o ataque, a complicação, o clímax e a resolução. E cada um desses elementos tem sua função específica.

A exposição serve, para auxiliar o autor na explicação ao espectador de onde e quando se passa a história, quem são as personagens, o que cada uma delas representa na trama, sua realidade e seu estilo.

O ataque tem como função identificar o início da ação principal, é a indicação de que o problema está ali e, por sua causa, está ocorrendo tal ação. É o elemento que caracteriza a quebra no equilíbrio da ação.

A complicação surge, quando o autor deixa claro para o espectador o conflito existente entre o protagonista e o antagonista da história e, ainda, quando há o enfrentamento da ação com o problema ou obstáculo.

O clímax é o término da ação, caracteriza-se por assinalar, depois de uma crise forte, o fim da ação principal. É o ponto em que o autor consegue transmitir ao espectador que o conflito, existente no início da trama, passará a não mais existir.

E a resolução é o desfecho da história, ou seja, quando se retoma o equilíbrio da trama, na maioria dos casos em um nível acima ao da exposição inicial.

Doc Comparato (apud Saraiva e Cannito) resume de forma diferente a forma e emprego dos elementos da estrutura:

Primeiro ato: exposição do problema
 situação desestabilizadora
 uma promessa, uma expectativa
 antecipação de problemas
 APARECE O CONFLITO
 Segundo ato: complicação do problema
 piora a situação
 tentativa de normalização, levando a ação ao limite
 CRISE
 Terceiro ato: clímax
 RESOLUÇÃO

Porém, não existe uma história sem personagens e vice-versa. De nada adianta ao autor ter a estrutura montada, se ainda não tiver definido suas personagens, se ainda não tiver desenvolvido cada uma delas, seus detalhes, suas qualidades, seus defeitos, suas características físicas e psicológicas.

Para definir-se uma personagem, podem-se utilizar três níveis: o profissional, o pessoal e o íntimo. É preciso conhecer todas as características de cada personagem antes de começar a escrever qualquer coisa sobre elas, como se o autor, com base na sua idéia principal da trama, criasse um ambiente e uma biografia imaginários para cada uma. Como afirma Chion,

Ter sempre em mente a idéia inicial leva a quem sejam, sistematicamente relacionados a ela, todos os lados com que se enriquece a história (detalhes psicológicos, peripécias, ambiente das locações, tonalidades dramáticas das cenas, etc.), para se verificar se eles a fortalecem ou, se ao contrário, a dissipam. (CHION, 1989, p. 92)

Chion afirma, também, que a personagem principal de uma obra cinematográfica deve ser interessante, diferente dos clichês comuns de serem encontrados, como prostitutas de coração grande. Devem ser capazes de desenvolver fortes emoções no espectador, ao mesmo tempo que o envolvem na trama, e seu caráter deve ter características que o mantenham em conflito constante com o antagonista.

Em relação às outras personagens, devem contrastar-se umas com as outras e valorizarem-se mutuamente, pois uma personagem só existe em relação às outras, revelando-se ao público através de seus comportamentos. De fato, o cinema possui características comportamentais, quando se refere à identificação do espectador com a personagem.

Maciel (2003) observa que a personagem é “tridimensional”, pois as dimensões física, social e psicológica formam suas três dimensões.

A dimensão física, em algumas histórias, torna-se essencial, pois define idade, sexo, altura, peso, cor da pele, dos olhos e mesmo deficiências.

A dimensão social tem grande importância para autores que tratam de temas referentes à reorganização política e social da sociedade. Esta dimensão estabelece a classe social, profissão, posição política, educação, vida familiar etc.

A dimensão psicológica é a que mais desperta interesse para a imaginação e a criatividade dos autores, pois os padrões morais, de conduta, ou da vida sexual são os que dão opções mais vastas para o autor liberar toda sua capacidade criativa.

Nem sempre basta a um autor de cinema saber apenas sobre sua arte de escrever, pois em alguns casos ele também é responsável pela parte de direção da obra, e o contrário também pode acontecer, de um diretor possuir a habilidade de

escrever. E é, exatamente isto, que forma um bom cineasta: o domínio das duas áreas fundamentais para a expressão cinematográfica.

Maciel (2003, p. 123) afirma que o roteiro “*é feito para estabelecer uma unidade essencial com o filme singular que o materializa*”. Por isso, o roteirista e o diretor são dois profissionais que precisam estar interligados, de forma a facilitar o entendimento do roteiro e pôr em prática, justamente, aquilo que seu criador buscou para ser projetado ao espectador. Com base em Maciel, pode-se ainda afirmar que,

Roteiro e direção, no cinema, não podem ser dissociados. Este vínculo íntimo também deve ser considerado nas obras para televisão. Por isso, muitos tratam os dois procedimentos – o de escrever a história e o de materializá-la na cena – como se fossem um só. (MACIEL, 2003, p. 124)

Este foi apenas mais um resumo das várias sugestões encontradas, para desenvolver-se um roteiro, porque se sabe que não existem regras a serem seguidas, cegamente, com o objetivo de construir-se uma obra cinematográfica.

É claro que nenhuma dessas receitas fará de alguém um bom autor, ou virá a lhe render uma boa bilheteria, pois cada escritor tem suas qualidades, suas formas de interpretar um fato, uma situação. Logo, sairá sempre vencedor aquele que souber expor sua idéia de maneira mais criativa, como forma de atender aos desejos do espectador.

Com isso Maciel (2003, p. 24) destaca que:

O roteirista deve estar consciente de que não basta que os personagens briguem e troquem tapas; antes, deve estar consciente de que ao mover a ação e confrontar os obstáculos, se afirma na intenção e no objetivo.

1.2.7 Pós-Filmagem- Montagem

De acordo com Orson Welles, realizador do filme *Otelo* (1952), a função da montagem como uma função não-lingüística e expressiva, está mais próxima à do truque. Tanto é assim que os primeiros manuais de técnica cinematográfica indicavam a montagem como um recurso principal. Com a montagem, pode-se dar a ilusão de que duas porções de espaço, filmadas em locais diversos, constituem os componentes de uma cena unitária e contínua.

Essa impressão de unidade (de lugar) e de continuidade (de tempo) é certamente o resultado de uma série de mecanismos usados durante a filmagem e a montagem, mas também de uma cooperação do espectador que integra as informações deduzidas dos enquadramentos individuais, ativando uma série de relações espaço-temporais sugeridas pela sua sucessão. (COSTA, 1989, p. 213)

Considerando os aspectos operacionais e técnicos, a montagem resulta de duas operações contextuais: a de seleção e a de combinação ou, em termos ainda mais claros, cortar e colar. De fato, são essas as operações que cabem ao montador, sob a orientação do diretor, na mesa de montagem ou moviola. O montador, frente à grande quantidade de material, com variadas imagens, com as quais trabalha, realiza enormes esforços artísticos, humanos e financeiros. Ele exerce o direito de veto, pois tem a confiança do diretor, para sugerir e decidir o que realmente interessa para o filme e o que pode ser descartado.

A função seletiva e combinatória da montagem, em italiano indicadas pela mesma palavra, em outras línguas são separadas. Em francês, a primeira se chama *découpage* e a segunda *montage*; em inglês, a primeira, *cutting* e a segunda, *editing*, que define geralmente a fase da elaboração de um filme, ou *montage*, galicismo com o qual se define uma seqüência constituída por uma rápida sucessão de planos (*montage sequence*, isto é, seqüência de montagem) e que é destinado a designar a concepção de montagem típica do cinema mudo soviético. (COSTA, 1989, p. 215)

2 O AUTOR SÉRGIO SILVA

Nascido em 19 de março de 1945, em Porto Alegre, Sérgio Silva foi consagrado por Luiz Carlos Merten como “*o mais culto dos diretores gaúchos*”, em seu livro “*A Aventura do Cinema Gaúcho*” (2002).

Sérgio ingressou, em 1966, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), na época ainda vinculada à Faculdade de Filosofia. Atuou no teatro, tornou-se cineasta durante o ciclo do super-8, leciona, atualmente, nos Departamentos de Arte Dramática e de Comunicação da UFRGS. Ainda, atuou como crítico na imprensa e fez parte do Conselho Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul.

Seu primeiro contato com o teatro foi no Colégio Júlio de Castilhos, onde estudava por volta de 1962/1963. Sérgio e seus colegas montaram a peça *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, com a eventual orientação do gaúcho Walmor Chagas. Nessa época ainda, atuou e ajudou na produção em *Toda nudez será castigada*, de Miguel Grande.

Sérgio lecionou português e literatura no Colégio Israelita em 1972, porém sempre fazendo teatro. Atuou em 14 peças, com os diretores Miguel Grante (até 1971); Luiz Paulo Vasconcelos (de 1972 até 1980); Irene Brietzke (desde 1981); Mirian Amaral (“*Annna Stein Compra uma Calça e Vem Jantar Comigo*”). É ator e produtor teatral do grupo Teatro Vivo.

Sérgio cultivava sua paixão pelo cinema desde a época de colégio, quando fugia das aulas para ir às matinês. Ele e seus colegas publicavam suas críticas nos murais da escola, principalmente sobre os filmes europeus, da *nouvelle vague*. Conheceu o mais tradicional cineclube de Porto Alegre, o Clube de Cinema, no final dos anos 60. Sérgio e seus companheiros, Norberto Nubisco e Alpheu Godinho, assistiam às sessões da meia-noite nas salas da praça da Alfândega e discutiam, por horas a fio, sentados nos bancos na rua.

Seu primeiro filme em super-8, *Sem Tradição, sem família, sem prosperidade*, foi feito em 1968, quando tinha apenas 23 anos de idade. Nos anos 70, conheceu Tuio Becker, com quem produziu algumas obras em super-8, e realizaram o longa *Heimweb*, em 16mm juntos. Depois, segundo Sérgio, Tuio “se encheu” de cinema, afirmando que gostava mesmo era de assistir aos filmes, tornando-se, então, um respeitado crítico no Rio Grande do Sul. Sérgio continuou suas produções, revertendo sua experiência de ator no teatro para o trabalho como diretor no cinema.

Além de cineasta e das atividades teatrais, Sérgio Silva também fez crítica de cinema nos jornais Correio do Povo, Folha da Tarde e Diário de Notícias, de 1968 a 1974. De novembro de 1986 a março de 1987, realizou o curso Die deutsche Kultur- Kunst und kino, a convite da Prefeitura de Freiburg-im-Breisgau, Estado de Baden- Wurttemberg, na Alemanha.

2.1 Filmografia

Noite de São João

2004

- Direção e co-roteiro (com Paulo Berton)
- 35 mm, cores, 110 min

Anahy de Las Misiones

1997

- Direção, co-argumento e roteiro (com Gustavo Fernandez) e produtor associado
- 35 mm, cores, 110 min

O Zeppelin Passou por aqui

1993

- Direção, argumento e co-roteirização (com Gustavo Hernandez e Carlos André Veiga)
- 35 mm, cores, 18 min

Frau Olga, fraulein Frida

1991

- Direção, argumento, roteiro, cenografia e figurino
- 16 mm, cores, 20 min

Festa de Casamento**1990**

- Direção, argumento, roteiro e figurino
- 35 mm, cores, 12min

Heimweb/Nostalgia**1990**

- Co-direção e roteiro com Tuio Becker, cenografia e figurinos
- 16 mm, cores, 91min

Colômbia Forever**1985**

- Argumento, roteiro, cenografia, figurinos e maquiagem. Direção de David Quintans.
- 35 mm, cores, 11min

A divina pelotense**1984**

- Direção, roteiro, argumento, cenografia e figurinos em parceria com Luis Paulo Vasconcellos.
- 16 mm, pb, 25 min

Às margens plácidas**1982**

- Direção, argumento e roteiro
- Super-8, cores, 45 min

Adiós, América do Sul**1981**

- Direção, argumento e roteiro, cenografia e figurino
- Super-8, cores, 17 min

Desespero**1980**

- Co-direção com Wanderley Ponzi
- Super-8, cores, 20 min

Natal Vermelho**1980**

- Co-direção com Tuio Becker, argumento e roteiro
- Super-8, cores, 10 min

Os Familiares**1979**

- Co-direção com Tuio Becker, argumento, produção e roteiro
- Super-8, cores, 17 min

Abrenúncio (ou pergunte ao Aurelião)**1978**

- Co-direção com Tuio Becker
- Super-8, cores, 19 min

Scorpio**1970**

- Direção, argumento, roteiro e cenografia
- 16 mm, pb, 25 min

Não tem sentido**1969**

- Direção, argumento e roteiro
- 16 mm, pb, 10 min

Sem Tradição, sem família, sem propriedade**1968**

- Direção, argumento, roteiro
- Super-8, pb, 20 min

2.2 Premiação**Noite de São João**

- Melhor atriz coadjuvante – Dira Paes;
- Melhor ator- Marcelo Serrado;
- Melhor Fotografia;
- Melhor trilha sonora no Festival de Gramado

Anahy de Las Misiones

- 1º Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro- MinC/SDAV
- Melhor Filme, melhor roteiro, melhor ator, melhor atriz, melhor atriz coadjuvante, melhor direção de arte, prêmio Unesco de melhor filme, prêmio do júri popular de melhor filme e Premio Especial de Melhor Momento do Festival para Araci Esteves no papel de Anahy, do 30º Festival do Cinema Brasileiro de Brasília, 1997
- Melhor Fotografia no 2º Brazilian Film Festival of Miami, 1998
- Melhor atriz coadjuvante (Dirá Paes) pela Associação de Críticos de Cinema de São Paulo, 1997
- Melhor roteiro e atriz (Araci Esteves) no Festival de Cinema do Recife
- Melhor atriz(Araci Esteves) no Festival de Cinema do Recife
- Melhor atriz (Araci Esteves) no Festival de Cinema Latino em Trieste, Itália
- Prêmio Saruê do Correio Braziliense (Araci Esteves)

O Zeppelin passou por aqui

- Melhor roteiro de curta nacional, melhor diretor de curta gaúcho e melhor filme de curta-metragem gaúcho no 21º Festival de Gramado - Cinema Latino, 1993
- Medalha de prata no 12º Festival de Cinema do Uruguai
- Melhor filme do júri popular no 17º Guarnicê de Cinema e Vídeo do Maranhão
- Prêmio Aquisição Banco do Brasil - Rede Bandeirantes, 1994

Heimweh/Nostalgia

- Prêmio especial do júri no 23º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 1990
- Participação “hors concours” no 18º Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, 1990
- Participação em concurso do 9º Festival Internacional de Cinema

Colombia forever

- Melhor roteiro e melhor cenograma no 13º Festival do Cinema Brasileiro de Gramado, 1985

A divina pelotense

- Melhor ator de curta metragem em 16 mm no 18º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, 1984

Adiós, América do Sul

- Prêmio especial do júri no 10º Festival Nacional do Filme Super-8 GRIFE, São Paulo, 1981
- Medalha de prata no Festival Internacional de Cinema de Saint-Nazaire, France, 1982

Os familiares

- Melhor Filme no 1º Festival do Cinema Amador de Osório, 1979
- Melhor Filme no Festival do Museu da Imagem e do Som em Curitiba, 1979
- Destaque de produção e fotografia no MIS, Curitiba, 1979

2.3 Apresentação das obras analisadas

2.3.1 *Anahy de las misiones*

O filme *Anahy de Las Misiones* foi inspirado em uma lenda contada por gaúchos do Brasil, da Argentina e do Uruguai. A história diz que Anahy perambulava pelos países do Prata, na época da Guerra da Cisplatina (1825- 1828), vendendo despojos saqueados dos soldados mortos nas batalhas.

Enquanto esperava pelo fim de um combate para o saque, Anahy prevê o massacre dos soldados brasileiros e, prontamente, atea fogo nos campos, obrigando os castelhanos a recuar. Porém, nesse episódio, Anahy não escapa às chamas, vindo a morrer. De suas cinzas, nasce uma flor vermelha, a flor da corticeira.

O roteiro de *Anahy de Las Misiones* coloca, no lugar da Guerra da Cisplatina, a Revolução Farroupilha (1835-1845). A força da lendária personagem, porém, permanece. Diferentemente do mito, a Anahy do filme conhece apenas a lógica da sobrevivência, em que não há lugar para o patriotismo ou desprendimento.

A linguagem adotada pelo diretor foi uma forma do português arcaico, com expressões castelhanas e espanholas.

Anahy de Las Misiones relata a saga de uma mulher, “chefe de família”, uma “Mãe Coragem”, que objetiva, acima de tudo, manter sua família unida. Para sobreviver, Anahy arrasta uma carroça, com ajuda de seus quatro filhos - Solano, Teobaldo, Luna, e Leonardo - recolhendo os despojos dos combates e negociando-os nos acampamentos dos farroupilhas (revolucionários) e dos caramurus (defensores do Império).

Anahy evita comprometer-se com ambas as partes esperando que, assim, a tragédia da guerra não atinja sua família. Porém, o envolvimento com a Revolução foi inevitável. A dissolução de sua família começa com o relacionamento de seu filho Teobaldo com Gabriel, jovem ferido que se agrega ao grupo. Os dois dizem ser mais do que amigos, e por influência de Gabriel, Teobaldo se une aos farrapos.

Mais tarde, Anahy reencontra Joca Ramires. Ele solicita à velha amiga, que sua afilhada Picumã una-se ao grupo. A partir daí, a morena Picumã, a pedido de Anahy, “dorme” com seus filhos. Primeiro com Leonardo, o mimado da família, que logo em seguida vem a perder a vida em uma discussão com um soldado. No entanto, ela consolida um relacionamento com o filho mais velho, Solano, que possui um defeito físico na perna. A única filha mulher chama-se Luna. Ela finge ter uma doença contagiosa para evitar o assédio dos soldados nos acampamentos, o que desperta a curiosidade do médico Pedro. Os dois encontram-se algumas vezes, apaixonam-se e Luna engravida de Pedro.

Ocorridos esses fatos, Anahy tem seu momento de explosão, quando se atira na lama e chora desesperadamente, sendo amparada por sua filha Luna. Porém, mesmo com todos esses reveses, Anahy não se deixa derrotar, segue firme e forte com o que restou de sua família - Luna, Solano e Picumã - em direção a um obstáculo inesperado.

Ao levantar acampamento para seguir seu rumo, Anahy decidiu não ir mais atrás das tropas, como de costume, e define ir para outro lado, deparando-se com uma fenda gigante na serra.

2.3.2 *Noite de São João*

“Noite de São João” é uma adaptação da obra teatral *Senhorita Júlia* (1888), do sueco August Strindberg (1842- 1912).

O filme se passa na fazenda Santa Isabel, no dia 24 de junho de 1905, em uma comunidade do interior do Rio Grande do Sul. Inicia com João adentrando a cozinha da casa, para falar com sua namorada Joana. Ela conta, então, que a *Senhorita Júlia* encontra-se na fazenda, para a surpresa do peão.

Enquanto isso, as famílias camponesas festejam a noite de São João em um velho galpão da fazenda. Muita música, comidas típicas, quentão, a tradicional fogueira. O povo se diverte, dança, e a arrogante filha do estancieiro entra no galpão. Ela bebe muito quentão, dança com capatazes, até que convida João para uma dança.

Depois, eles passam um tempo conversando perto da fogueira, lembrando suas infâncias tão distintas, confessando seus sonhos e anseios. Porém, durante todo o tempo, *Senhorita Júlia* demonstra seu poder, sua arrogância, dando ordens e humilhando os criados.

Em um momento, por João não achar correto a filha do patrão estar entre os camponeses, ela ordena que ele limpe suas botas e, logo após, que beije seus pés. Mais tarde, sonda com Joana se o casal já teve intimidades e ao descobrir que a criada é pura, procura João, provocando-o. João avisa que ela está brincando com coisa séria, mas não adianta. Ela o seduz até conseguir “dormir” com seu criado. A herdeira o indaga sobre o que será deles após aquele momento, mas João ignora, pois para ele, o que Júlia chama de amor nada mais é que um ato natural entre humanos, um jogo de desejo e sedução. Ele continua o peão da fazenda e ela, a herdeira do Coronel.

Em seguida, Júlia vai ao quarto de sua avó que a aconselha a pegar dinheiro de seu pai e fugir com um homem que a agrade, que apenas lhe dê “o que eles têm de bom”. Júlia ouve sua avó e faz planos de embarcar em um navio para Montevidéu e viver com nobres portugueses no novo país.

Depois, a herdeira esgota seus argumentos para convencer João, mas nada o faz largar sua vida humilde, porém estável, de capataz e, além disso, correr o risco de ser sustentado por uma garota mimada em outro país. Ao amanhecer, o pai de Júlia aproxima-se da fazenda, e a herdeira corre em sua direção, chamando por ele.

A partir daí o que acontece é subjetivo. O que se sabe é que a vida de João está nas mãos de Júlia. Caso ela conte o ocorrido, certamente seu pai matará o peão. Caso contrário, Senhorita Júlia seguirá sendo a garota arrogante e herdeira das terras, e João, apenas um submisso capataz.

3 ANALISE

O objetivo deste capítulo é realizar uma análise dos dois filmes de Sérgio Silva, selecionados, fundamentando-se na revisão bibliográfica apresentada. Dessa forma, espera-se verificar a questão autoral no resultado estético dessas obras.

A cultura e os hábitos gaúchos são relatados, de forma particular, tanto em *Anahy de Las Misiones*, quanto em *Noite de São João*. Sérgio Silva preocupa-se com extrair do esquecimento o cenário rural e suas relações, trazendo à tona fatos relevantes que fizeram parte da formação cultural e étnica do Rio Grande do Sul.

Porém, essa realidade é transposta através de formas estéticas diferentes nas obras do cineasta, a começar pelo cenário. Em *Anahy*, os cenários do filme são a larga fronteira cisplatina, as campanhas de Uruguiana, as grutas de Caçapava do Sul e os Campos de Cima da Serra. Todos esses lugares representam um mundo infinito, remetendo o espectador à idéia de horizonte, onde tudo é possível. Sérgio inspirou-se nos planos de David Lean em *A Filha de Ryan*: amplos, gigantescos.

Dessa forma, o pampa possui essas planuras e características de amplidão, tendo o cineasta optado por poucas cenas noturnas, por muita claridade, com o intuito de ressaltar a imensidão dos campos.

Anahy é uma mulher forte, sem limites e, principalmente, não sabe viver “querenciada” como dizem os personagens do filme, ou seja, sedentária, em um só lugar. Tal característica da personagem leva à coragem, à obstinação e à

“andarilhagem” do gaúcho pioneiro. Anahy precisa da liberdade dos pampas, onde se vive sem lei e sem ordem, longe da civilização, exatamente como relata a história dos primórdios deste estado.

De outro modo, em *Noite de São João* tem-se o oposto, pois não existe horizonte, ocorrendo à história durante a noite. De acordo com Sérgio Silva, esse cenário e a ausência da luz traduzem a falta de perspectiva, pois os personagens não têm horizontes. Suas vidas já estão definidas, como num determinismo fatalista.

Por mais que João (Marcelo Serrado) domine a Srt.^a Júlia (Fernanda Rodrigues) por algum momento, ele sempre será empregado da fazenda do pai da herdeira. Tal condição social não se modificará, enquanto em Anahy, os personagens possuem o espaço inteiro para caminhar, levando a uma idéia de horizonte, de certa autonomia em relação a suas existências.

No aspecto técnico, os cenários de Anahy de Las Misiones já estavam ali, prontos na natureza e, com certeza, a escolha dessas locações foram fundamentais para o belo resultado estético do filme, além de divulgar lugares até então desconhecidos, mesmo para os próprios espectadores gaúchos. Entretanto, trabalhar em locações ao ar livre pode trazer dificuldades, que serão comentadas mais tarde neste estudo.

Em *Noite de São João* ocorreu o oposto ao que o cineasta apresenta em Anahy de Las Misiones. Os cômodos foram montados, caracterizados, evidenciando o trabalho conjunto de Sérgio com a equipe de produção de arte, resumindo-se o cenário a poucas locações: o galpão onde ocorre a festa, a cozinha da casa-sede, o quarto da avó de Júlia, o escritório de seu pai e algumas tomadas de campos da fazenda.

Contudo, todos esses elementos - cenário, objetos, figurino - já estão predefinidos no imaginário do autor, e através do roteiro ele exterioriza essas idéias. A fonte inspiradora de Sérgio Silva em *Anahy de Las Misiones* foi a lenda de uma índia que, durante a Guerra da Cisplatina - Guerra entre Brasil e Argentina pela posse da Banda Oriental, atual Uruguai - puxava uma carroça com seus filhos e sobrevivia dos despojos dos mortos nas batalhas.

Anahy teve uma premonição, vislumbrando que soldados brasileiros morreriam em um massacre. Para evitar, ateou fogo nos campos, forçando a retirada dos castelhanos. Porém, a índia não escapou das chamas, e das cinzas de seu corpo brotou uma flor vermelha da corticeira.

Anahy tem características comuns com outras personagens já abordadas, principalmente na literatura rio-grandense. Ela apresenta analogias com Ana Terra, em *o Tempo e o Vento*, de Érico Veríssimo, cuja história se passa no século 18.

Ana Terra tem a mesma fibra, coragem e valentia de Anahy. Ainda, a personagem Anahy também remete à Mãe Coragem, de Brecht. Mas, quando questionado, Sérgio afirma que não há relação de seu filme com a obra de Brecht e que talvez tenha utilizado pontos de referência histórica.

Anahy é esta personagem forte, com um único objetivo na mente: manter sua família unida e viva. Essa foi a idéia inicial de Sérgio Silva: como essa instituição social, a família, reage em uma situação de guerra? Para ele, é irrelevante tratar-se da guerra da Bósnia, Cisplatina ou Farroupilha, pois a batalha serve apenas como um pano de fundo.

Essas idéias iniciais, como a própria lenda da índia Anahy, são elementos ricos para um roteiro cinematográfico envolvente. É uma situação inusitada, o drama de uma mãe que faz tudo por seus filhos. Depois, a imaginação de Sérgio Silva e de

Gustavo Fernandez, que o ajudou com o roteiro, enriqueceu essa trama. De acordo com Sérgio Silva:

Cada filme é um filme. Ele nasce com uma determinada feição. Acho que o *Anahy*, desde o momento em que eu e o Gustavo começamos a escrever o roteiro, ele foi tendo uma feição. Com maior ou menor distância deste momento inicial, com as modificações, os cortes, e tudo mais, ele manteve-se com a idéia original, tem a cara do nascimento dele. Então, o que existe de comum nos meus filmes é a repetição dos temas. (SILVA, 1998).

Anahy de Las Misiones é um filme sem um seqüencial dramático, pois é formado de diversas pequenas historias e poderia durar duas, cinco ou dez horas. Cada situação apresenta-se com início, meio e fim, porém sua estrutura, no sentido da ação, é fragmentada.

O filme *Noite de São João* é uma livre adaptação de *Senhorita Júlia*, de August Strindberg. A adaptação foi feita por Sérgio Silva, Rodrigo Portela e Paulo Berton, e o roteiro foi desenvolvido por Sérgio, auxiliado por Gustavo Fernandez. É um filme mais tranqüilo, com menos ação.

Senhorita Júlia é uma personagem arrogante, mimada, porém frágil, e João é o peão da fazenda que, como homem, possui seus instintos de macho. Fatos ocorrem, mas nada modifica a situação das personagens, caracterizando-se como um filme de seqüencial dramático definido, com longos diálogos, talvez remetendo à predeterminação social daqueles indivíduos. A placidez do filme é a mesma falta de horizontes de João em sua situação social e, de certo modo, o destino também predefinido da personagem rica, Júlia.

Nesse caso, o imaginário dos roteiristas fica limitado em relação à obra inspiradora. Por mais que a adaptação seja livre, os autores não possuem total liberdade de mudar o destino da personagem, porque alguns elementos são acrescentados, outros subtraídos, mas a linha da história deve ser seguida.

O final é subjetivo e, segundo Sérgio Silva, o espectador deve imaginar o que vai acontecer. Ou Senhorita Júlia conta a seu pai que “dormiu” com João - neste caso certamente seu pai o matará - ou ele ficará o resto de sua vida em suas mãos. Logo, a relação patrão - empregado, rico-pobre, de jogo do poder está todo o tempo imposta nas cenas.

Sérgio Silva mostrou, através de Anahy, uma realidade um pouco diferente para os espectadores no que diz respeito à “figura do gaúcho”. Na maioria das vezes, tanto no cinema, como na literatura, é a figura masculina que prevalece nesse universo: o estereotipado gaúcho de bombacha, a cavalo, com voz grossa, macho, como João e os demais peões da fazenda em *Noite de São João*.

Porém, em *Anahy*, esse papel é representado por uma figura feminina, mesmo que apresente os mesmos atributos históricos: valentia, força e ambição. A figura masculina apresenta-se enfraquecida, quiçá pela falta de cenas de batalhas. Quando o homem aparece, surge fragilizado: machucado ou morto.

Talvez, por tal característica, a narrativa fílmica de Sérgio Silva, nesta obra, possa ser considerada ousada, pois ele ignora as categorizações em torno do gaúcho “de bombacha”. O cineasta mostra que, mesmo em cima do cavalo, com uma lança na mão, o homem pode ser sensível - existem gaúchos mancos, machucados e até homossexuais.

Entretanto, de nada adianta um roteiro rico em elementos narrativos e estéticos, caso o diretor não tenha à sua disposição atores eficazes para as respectivas personagens. Segundo Sérgio Silva:

A primeira coisa que o espectador vai olhar, é ‘eu gostei daquele ator’, (...) pois a história é contada a partir daquelas figuras que estão atrás da câmera. Claro que sabemos que, para sair tudo aquilo que está em frente à câmera, tem todo um aparato por trás, para que as pessoas produzam

aqueles personagens. Então, por um lado eu me dedico mais ao ator(...).
(SILVA, 2005)

Assim, Sérgio Silva possui uma metodologia própria de trabalho com os atores. Primeiramente, ele faz um ensaio de mesa, onde define como o ator deve dizer sua fala, qual gesto deve ser feito, e depois, o ator coloca em prática o seu processo criativo. O cineasta diz que ao escrever o roteiro, imagina os gestos, a entonação da personagem, mas não é suficiente apenas descrever tais características ao ator.

É durante os ensaios que a “personalidade” da personagem surge, através de idéias, tanto da parte do diretor, quanto do ator. Sérgio Silva acredita, também, que o ator deve passar por alguma experiência em teatro antes de se aventurar no cinema. (SILVA, 2005).

A influência do ator no processo criativo e autoral da obra é comentada pelo roteirista e primeiro assistente de direção de Anahy, Gustavo Fernandez:

O roteiro muda bastante ao longo do processo da filmagem. A gente tem um personagem na cabeça, mas pela interpretação do ator, o personagem vai ganhando ou traz dimensões, então isso, sem dúvida, influencia o roteiro. (ANAHY, 1997).

No que diz respeito ao elenco, Sérgio Silva sentiu-se plenamente satisfeito em Anahy de Las Misiones: “(...)eu acho que eu tenho um elenco extremamente privilegiado. Eles próprios iam conduzindo seus personagens”. (ANAHY, 1997).

Sérgio Silva considera que seu elenco, em Anahy, é formado por atores experientes em cinema, em teatro, sendo pessoas que fazem da arte interpretativa sua profissão. Os atores são preparados, dominam certas técnicas fundamentais na atuação, e toda essa formação foi construída racionalmente, pois mesmo que a cena

seja de total emoção, o ator tem que dominar a técnica que vai recompô-lo. O cineasta diz ainda que o roteiro é racional:

Racionalmente se constrói as coisas(...)Até para criar a emoção, se trabalha racionalmente. (...) No cotidiano, a gente diz frases sem nenhum sentido, agora, com um filme, tudo tem que ter sentido. É preciso saber onde está a razão para o personagem chegar a uma determinada emoção. Porque cinema é uma escolha, assim como a literatura, assim como o teatro é uma escolha. (SILVA, 1998).

A protagonista Araci Esteves - Anahy - demonstra toda sua capacidade interpretativa, chegando ao seu ápice na cena em que se atira à lama, extravasando o dilaceramento da dor de sua personagem. Ainda, teve uma brilhante interpretação de Anahy, percorrendo os campos de batalha, pilhando os mortos junto aos seus quatro filhos.

Sérgio Silva relata que nunca houve dúvidas a respeito da atriz que interpretaria Anahy. Desde o princípio, ele a imaginou com Araci Esteves, e a equipe de produção esteve de acordo. (SILVA, 2005). O cineasta comenta sobre a atriz: *“A Aracy (...) com pouca experiência de cinema e com pouca experiência de relação com a câmera também tinha uma disponibilidade muito grande”* (ANAHY, 1997).

Dira Paes também valorizou o papel da sonhadora Luna. A personagem tem todo aquele imenso universo ao seu redor, mas existe um mundo mais forte dentro dela, que é o universo da imaginação, dos sonhos e pensamentos. Sérgio Silva a elogia:

A Dirá Paes é uma pessoa extremamente experiente com a câmera e extremamente criativa. Então, a Luna foi sofrendo uma evolução no filme, até chegarmos numa coisa que não era prevista em roteiro, que é a Luna se transformar numa nova Anahy. (ANAHY,1997)

Marcos Palmeira - Solano - incorporou sua personagem de forma brilhante, conseguindo convencer Sérgio, a equipe e o público como o filho mais velho,

protetor da família, com a perna manca por conta de uma “patada” de um cavalo, com sua maturidade admirável. “(...)uma pessoa que te ouve. Tu apresenta a idéia, ele te dá uma idéia” (SILVA in ANAHY, 1997)

Como diz Sérgio Silva, Paulo José - Joca Ramires - “é quase um capítulo à parte”. Além de um excelente e renomado ator, com grande experiência em cinema, possui uma larga experiência de direção. De acordo com Sérgio Silva, “Ele é realmente o Joca Ramires ideal”.(ANAHY, 1997).

O cineasta se diz satisfeito com o elenco de forma geral. “O *Fernando (Alves)*, a *Giovana(Gold)*, o *Cláudio Gabriel*, o *Matheus (Nachtergaele)*, eles também entram no clima do personagem” (ANAHY, 1997)

Porém, em Noite de São João, Sérgio Silva não tem a mesma opinião, e esse prejuízo na capacidade interpretativa dos atores é perceptível aos olhos do público. Mas, vale ressaltar que a escolha do elenco foi determinada pela questão financeira, a qual será comentada mais tarde, como fator limitador das escolhas do diretor.

A começar pela “mocinha” do filme, Senhorita Júlia, interpretada pela jovem atriz Fernanda Rodrigues, é possível detectar limitações. A personagem é uma menina, de 23 anos, arrogante, mimada, com momentos fragilizados, mas na maior parte do tempo, impondo sua posição nobre de filha de estancieiro. Fernanda Rodrigues revela uma interpretação instável, sem conseguir manter sua coerência. De acordo com Sérgio Silva, ela funcionava muito bem no set de filmagem. Sua relação com a câmera, a maneira como encarava o personagem, encantava a equipe, porém, quando foi para tela, tornou-se um “bloco de gelo”. (ANAHY, 1997)

Com Marcelo Serrado, interprete do João, capataz da fazenda, foi o inverso. Sérgio Silva tinha menos expectativa quanto ao seu processo criativo. Porém, o diretor relata que “não é o tipo de ator que gosto” (SILVA, 2005).

Sérgio Silva revela que gosta de atores mais viscerais, aqueles que puxam ao máximo de seu interior a interpretação e, a partir daí, o diretor “dá a quebra”, coloca limites, “mas quero que ele faça mais com a interiorização”. (SILVA, 2005).

Com essa estratégia de trabalho, Sérgio Silva não funcionou com Fernanda Rodrigues e Marcelo Serrado, porque eles não possuem essas características. Já de acordo com Sérgio Silva, Marcos Palmeira em *Anahy de Las Misiones*, é exatamente assim. Para amenizar esta situação em *Noite de São João*, o cineasta cortou diversas cenas de Fernanda, principalmente aquelas em que ela estaria fragilizada.

Contudo, Sérgio Silva inocenta os atores pela desconfortável atuação: “*a culpa não é do editor, a culpa é minha que tinha que ter encontrado uma outra maneira de dirigi-los*”. (SILVA, 2005).

Dira Paes, intérprete de Joana, convenceu como a gaúcha empregada da estância, e apesar de seu papel um pouco apagado, manteve-se constante. Assim como Araci Esteves, mesmo com poucas aparições, é figura marcante e emocionante na trama.

Sérgio Silva teve uma preocupação particular, quanto à linguagem em suas obras. Em *Anahy*, o diretor trabalhou com diálogos fiéis ao linguajar típico da época narrada. Com termos desconhecidos aos ouvidos da platéia, Sérgio pode ter limitado, por sua escolha, a boa aceitação do público. Porém, apesar de “soar estranho”, representa com fidelidade o “gauchês” da época. De acordo com Luiz Carlos Merten:

Anahy é lento, clássico, bate na tela como um romance, até porque propõe ao espectador uma ousada experiência lingüística. Em vez da linguagem coloquial, própria do naturalismo, Sérgio e o roteirista Gustavo Fernandez optaram por criar um linguajar para os personagens, reconstituindo o que seria o gauchês falado nos pampas no século XIX. É um português arcaico, permeado de expressões castelhanas. (MERTEN, 2002, p. 82).

Mas, em Noite de São João, Sérgio determinou o mais puro sotaque gaúcho. Palavras bem marcadas, gírias típicas do estado e do povo das fazendas, e sem dúvida, os atores esforçaram-se, ao máximo, para parecerem nativos dos pampas.

No entanto, aos espectadores gaúchos, ou aos conhecedores da cultura e hábitos do Rio Grande do Sul, pode-se dizer que a interpretação não convenceu, "não soou bem aos ouvidos".

São notáveis as diferenças na fotografia das produções. Decerto, Sérgio Silva tinha objetivos predeterminados e, conversando com seus respectivos diretores de fotografia, chegou ao resultado que se pode perceber nos filmes.

Em *Anahy*, como já foi dito, grande parte das cenas são diurnas, aspecto definido para que o horizonte ficasse mais evidente. Também, evidencia-se o aspecto da personalidade da personagem: sem limites, em um mundo sem fim. Para tanto, foi esquematizada uma fotografia clara, como se o sol sempre os acompanhasse. Adrian Cooper, diretor de fotografia de *Anahy*, relata no *making off* da obra:

A concepção fotográfica do *Anahy*: Solano representa o sol; Luna, sem dúvida, a Lua; Anahy, por ser a mãe, representa de certa forma a Terra, a base. Através dessas procuras simbólicas, vinha uma noção de cores para cada personagem. A maneira de tratar tem muitos travellings. Solano eu queria ver sempre meio na contra-luz, para que o sol seja sempre um elemento presente nele. O centro da família, que é a Anahy, eles todos revolvem em volta dela e cada um tem a sua relação específica com aquilo e tentar representar isso pela câmera, pelos movimentos de câmera.(ANAHY, 1997)

Através deste relato, observa-se o cuidado que Adrian Cooper teve ao conceber a fotografia do filme, representando o papel de cada personagem de acordo com a descrição de Sérgio Silva. O resultado é um filme claro, calmo, com uma paisagem magnífica, tornando o filme "suave" e agradável ao assisti-lo, pois o fotógrafo capta em alguns planos gerais e panorâmicas o senso épico dos pampas.

Adrian Cooper, nesta obra, fez parte do processo criativo de Anahy de Las Misiones, junto a Sérgio Silva. Por isso, o cineasta considera o diretor de fotografia como um artista plástico em uma tela. *“Na realidade, ele pinta uma luz no filme, ele pinta uma cor no teu filme(...) não adianta pensar no personagem, em isso ou aquilo, se essa cor, essa textura, que aparece na fotografia do filme, não funcionar(...)”* (SILVA:2005).

Dificuldades e imprevistos não assustam as equipes de produção cinematográfica. Na verdade, são inevitáveis. Porém, existem alguns fatores que podem agravar tais problemas, como a falta de incentivo financeiro, aspectos geográficos, climáticos, entre vários outros.

Como já foi exposto, Anahy de Las Misiones tem suas tomadas, na maior parte do tempo, em locações externas. Além disso, o cenário eram campos, às vezes ocupados apenas por animais, e com certeza, este foi um dos maiores desafios da equipe.

Foram nove semanas de filmagens que renderam nove horas de copião bruto. Durante esse período, a equipe enfrentou a amplitude térmica do Rio grande do Sul, às vezes com temperaturas em torno dos 35° e outras, com temperatura negativa.

Era necessário uma cuidadosa e trabalhosa pesquisa histórica em torno dos cenários, figurinos, maquiagem, objetos, etc. Por isso, a equipe teve o cuidado de confeccionar uniformes militares, trajes civis, armamentos, utensílios, carroças característicos da época.

Além disso, a paisagem era rochosa, irregular, de difícil acesso. Para chegar em algumas das 20 locações, a produção teve de abrir cerca de 50 quilômetros de estradas, e outros 60 exigiam reparos. E, ainda, havia a preocupação em não deixar aparecer no vídeo nenhum resquício de civilização moderna.

A esse respeito, tiveram de observar se nos sets escolhidos, por exemplo, se não havia algum eucalipto plantado, tendo em vista que essa espécie não existia no estado na época evocada no filme.

As comunidades das cidades por onde a produção passou – Uruguiana, Caçapava do Sul e Cambará do Sul – mobilizaram-se no sentido de facilitar e dar todo apoio possível. Também, o Exército e os Bombeiros dos municípios prestaram auxílio durante toda a duração das filmagens. Gisele Hiltl, diretora de produção de *Anahy de Las Misiones*, diz que:

Nesse filme, o grande esforço de produção não diz respeito a cobrir exigências do roteiro, ele diz respeito à operação de filmagem deste roteiro. A gente trabalha com muitas cidades e locais muito distantes destas cidades e isso faz com que esta operação seja uma operação muito complicada. A gente conseguiu realizar o *Anahy*, graças ao esforço de toda uma equipe e ao apoio das comunidades e das prefeituras. E da UNIMED, da Planalto e dos Grupos de trabalho do Ministério do Exército. Para eles, isso é um ensaio de uma manobra de guerra, ou seja, a estrutura que a gente operou no *Anahy* é uma estrutura de manobra de guerra. (ANAHY, 1997)

Para o transporte dos equipamentos, eram necessários quatro caminhões. Logo após a longa jornada de filmagens diárias, o diretor Sérgio Silva, a produtora executiva, Mônica Schmiedt, a diretora de produção, Gisele Hiltl, o diretor de fotografia, Adrian Cooper, e o diretor de Arte, Luiz Fernando Pereira reuniam-se, para conversar e avaliar o trabalho executado e projetor o dia seguinte.

Talvez o maior esforço da equipe nesse sentido, tenha sido a construção da réplica do barco *Seival*, puxado por terra pelos homens de Garibaldi e 40 juntas de bois em junho de 1838. Seguindo as dimensões da embarcação original, media 16 metros de comprimento e quatro metros de altura (sem o mastro).

Mas não foram apenas dificuldades desta natureza que a equipe de *Anahy de Las Misiones* enfrentou. No primeiro dia de filmagem, a equipe de maquinaria teve

de ser substituída, visto que, na noite anterior, os profissionais freqüentaram uma festa e não se encontravam em condições ideais para o trabalho. Assim, a produtora executiva, Mônica Schmiedt, teve de contratar outra equipe, em São Paulo, em doze horas.

Outro imprevisto ocorrido foi relacionado ao intérprete do personagem Manoel. Quando o roteiro foi escrito, Sérgio o fez para o Ângelo Antonio, porém, na véspera de rodar as cenas com o ator, ele adoeceu e permaneceu incapacitado. Então, a produtora de elenco apresentou o Mateus Nachtergaele ao diretor.

Até então, Sérgio Silva não conhecia o trabalho desse ator, tendo apenas conhecimento de que ele havia feito diversos trabalhos no teatro e participado de um filme, *“O que é isso companheiro?”* (1997). Então, como de costume, Sérgio Silva conversou com o ator, desabafou que não sabia como dirigi-lo, mas decidiu tentar, seguir em frente. Por ironia do destino, Sérgio Silva diz: *“Hoje, eu não trocaria o Mateus pelo Ângelo. Ele funcionou muito bem na proposta”*.(SILVA, 2005).

Em *Anahy de Las Misiones*, não houve problemas financeiros. Recebeu o prêmio de primeiro edital do Resgate do Cinema Brasileiro/MinC, e captaram recursos através da venda dos certificados de investimento da Lei do Audiovisual. Aliado a isso, recebeu apoio do Governo do Estado do Rio Grande do Sul e das Prefeituras dos municípios gaúchos de Uruguaiana, Caçapava do Sul e Cambará do Sul. O filme custou, em valores da época da produção, R\$ 2,3 milhões, montante expressivo, se levados em conta os parâmetros da indústria audiovisual do Brasil.

Mas, em *Noite de São João*, talvez os problemas tenham começado justamente no aspecto financeiro. A verba arrecadada não foi suficiente, para dar liberdade ao produtor na escolha dos atores. De acordo com Sérgio Silva, o filme foi

orçado em torno de R\$ 2 milhões, e o valor arrecado ficou em torno de R\$ 700 mil. (SILVA, 2005).

Outro imprevisto diz respeito à assistência de direção, ocorrendo duas situações inesperadas. O profissional escolhido por Sérgio Silva, para exercer tal função foi Gustavo Fernandez. Mas, na véspera das filmagens, ele foi convidado a trabalhar em uma novela da Globo e teve de partir para a Itália, imediatamente, para pesquisa de locações. Gustavo e Sérgio conversaram e concluíram que o assistente trabalharia na primeira semana.

Após, na segunda semana de filmagens, seriam feitas as tomadas da festa, o que seria muito trabalhoso, e o cineasta procurou diversos profissionais em Porto Alegre até chegar em Ana Luiza Azevedo. Ocorreu mais um imprevisto: Ana Luiza estava saindo de férias e poderia ficar com ele apenas por uma semana e meia, durante as cenas da festa. Depois, Sergio Silva ficou de assistente de si mesmo, embora houvesse um segundo assistente, inexperiente, porém mostrando bom trabalho com a figuração.

Há de se convir que todas estas trocas ocasionaram problemas, visto que o assistente de direção é a voz do diretor perante os outros profissionais.

Ao total foram cinco semanas de filmagens. Antes da terceira semana, Rodolfo Sanchez, diretor de fotografia adoeceu. Então seu câmera, Paulo Telis, manteve contato constante com Rodolfo Sanchez por telefone que, por sua vez, dava as orientações para a iluminação.

E, em relação aos atores, Sérgio Silva revela que Fernanda Rodrigues não era a atriz almejada, porém, por motivos financeiros, o diretor teve de adaptá-la. (Silva,2005) Contudo, todas essas mudanças de profissionais não alteraram o

resultado estético do filme, afirmando o produtor que as circunstâncias, em que o filme foi realizado, é que prejudicaram seu resultado final.

O São João eu acho que do ponto de vista técnico está bem (...).O resultado não foi bom. Eu não desgosto tanto do filme quanto outras pessoas desgostam, mas eu acho que houve um atropelo mútuo, meu e da Gisa em filmar,mais fácil teria sido não filmar,mas ela estava com muita vontade de filmar e eu também, e não tinha dinheiro. (SILVA, 2005)

Relatadas as dificuldades de ambas as produções, pode-se concluir que imprevistos são inevitáveis, mas uma equipe bem preparada, um projeto com verba necessária e com um apoio significativo, podem ter soluções mais rápidas e eficientes para esses problemas. Com certeza, porque uma produção com um orçamento mais alto possa contratar maior número de profissionais, assistentes, etc.

Quanto à formação das equipes, também há diferenças nas obras de Sérgio Silva. Em *Anahy de Las Misiones*, pode-se observar (anexo E), que a composição da equipe é mais complexa, envolveu maior número de profissionais, porque cada diretor, de arte, de fotografia e assim por diante, possuía um ou mais assistentes. Tal fator agiliza e facilita o trabalho desses profissionais.

Entretanto, em *Noite de São João*, a equipe é mais simples, talvez pela produção das filmagens não exigirem tanto, mas com certeza, também pela falta de recursos financeiros o resultado não foi o esperado pelo produtor.

Um outro fator observado é que houve profissionais em comum entre as duas produções. Para Sérgio Silva, *“eu acho bom trabalhar com a mesma equipe, porque tu vais te habituando em termos de linguagem (...). Ai tu te acostumando com a mesma equipe, fica mais fácil da coisa fluir com a mesma linguagem”* (SILVA, 2005)

Diversos profissionais de grande significado e responsabilidades nas produções repetiram-se, como a diretora de produção Gisele Hiltl, o roteirista e

primeiro assistente Gustavo Fernandez, o montador Juan Carlos Macias, o *still* Mauro Goulart, a co-produtora Quanta e, inclusive, parte do elenco, como Dira Paes e Araci Esteves.

No que concerne ao figurino, pode-se dizer que, tanto os personagens de Anahy de Las Misiones, quanto os de Noite de São João, foram muito bem caracterizados.

Em Anahy, o figurinista Luis Fernando Pereira fez uma minuciosa pesquisa para não caricaturar os personagens:

É importante falar que nos principais personagens, que são Anahy, os filhos e Joça Ramires que envolve mais próximo, eu tive um cuidado de conseguir colocar nesses personagens, retratar o vestuário gaúcho com bastante fidelidade, em termos de xiripá saia, o xiripá fralda. Usar isso e me preocupar que isso não fosse uma fantasia. (ANAHY, 1997).

Também em Noite se São João, Tânia Oliveira fez uma completa pesquisa de figurinos, conseguindo que todas as personagens, inclusive os figurantes, retratassem perfeitamente o vestuário típico do Rio Grande do Sul da época.

Vale ressaltar que o figurino é parte fundamental na construção da personalidade da personagem. E, em filmes não-contemporâneos, como são nossos dois objetos de análise, este trabalho exige uma pesquisa exaustiva, a qual ,com certeza faz parte do processo criativo da elaboração de um obra cinematográfica. Portanto, o figurinista pode ser considerado, também, autor.

Junto à composição do figurino, vem a maquiagem. Em Anahy de Las Misiones, o maquiador foi muito convincente. Primeiro porque os personagens, na maior parte do tempo, estavam com aspecto de sujos, suados e, às vezes, machucados. Também, são visíveis na tela diversos guerreiros feridos, inclusive um dos filhos de Anahy.

E esse tipo de maquiagem só parece convencer os espectadores, se realizada por um profissional experiente e eficaz, principalmente por envolver muito sangue, que deve ter a consistência e a coloração certa.

Em *Noite de São João*, os maquiadores foram menos exigidos. Foi necessária, praticamente, apenas maquiagem básica nos rostos dos atores.

Portanto, neste quesito – maquiagem – pode-se dizer que, em *Anahy de Las Misiones*, o maquiador também é autor, porque ele desempenhou um papel fundamental para a veracidade das situações de guerra, das dificuldades enfrentadas pela família da protagonista. Já em *Noite de São João* é diferente. A maquiagem foi utilizada basicamente para correções da pele dos atores, portanto, não contribuindo para o processo criativo do filme.

A trilha sonora é, indubitavelmente, elemento fundamental no processo criativo dos filmes, pois transmite emoções, dá vida, gera suspense, enfim, traduz em notas musicais o sentimento que deve ser passado ao espectador.

Anahy de Las Misiones teve uma trilha sonora especialmente criada para o filme, por Celso Loureiro Chaves. E ela o foi muito bem executada, ora apresentando apelos dramáticos, ora emocionais, ora de suspense, conseguindo-se que todos os momentos fossem muito bem traduzidos pelo diretor musical.

De outra forma, o filme *Noite de São João* não teve o mesmo resultado. Por falta de tempo e recursos, todas as músicas utilizadas já existiam e foram adaptadas para o filme, por Ayres Potthoff. É possível que este fator tenha influenciado no resultado final da obra, pois as emoções foram “adaptadas”, através de músicas que não foram compostas para o filme.

Por fim, deve-se analisar alguns aspectos da montagem, uma fase que poderia ser comparada ao nascimento do filme. Depois de todo aquele material bruto

de filmagens, é necessário montar o quebra-cabeça, e o montador das duas obras de Sérgio Silva foi Juan Carlos Macias.

No *Anahy de Las Misiones*, Juan Carlos Macias teve mais tempo, mais roteiro e mais atores. Isso significa que ele não teve a preocupação em cortar cenas de algum ator que não teve uma atuação tão boa, entre outros problemas. O roteiro, a história de *Anahy de Las Misiones* é interessante, com vários momentos emocionantes.

O filme *Noite de São João*, “limitou” o processo criativo do montador, porque além de ter que reduzir o filme, por ser a história original muito longa e redundante, Sérgio revela que algumas cenas da atriz Fernanda Rodrigues foram cortadas. “*Cortei muitos planos dela, sobretudo nos momentos mais fragilizados*” (...) (SILVA, 2005).

Relatados estes fatos, pode-se perceber que *Noite de São João* foi prejudicado, em alguns aspectos, pela falta de tempo e de dinheiro, tendo sido, talvez os atores o principal aspecto negativo. Primeiro, porque devido ao pouco recurso financeiro, Sérgio não teve a liberdade de escolha do elenco e, também, pelo pouco tempo.

É possível que, com mais tempo, o diretor tivesse a oportunidade de efetuar testes com os atores, principalmente com os protagonistas, para evitar surpresas, como no caso de Fernanda Rodrigues, que funcionou muito bem no *set* de filmagem, mas na tela tornou-se fragilizada, na metáfora de Silva, um “bloco de gelo”.

As condições de filmagem de ambas as obras foram diferentes. Começando pelos recursos financeiros e pelo tempo de filmagem, *Anahy de Las Misiones* arrecadou R\$ 2,3 milhões e foi realizado em nove semanas. O *Noite de São João*

teve à sua disposição, apenas R\$ 700 mil e, portanto, um tempo reduzido: foram somente cinco semanas de filmagens.

O pouco recurso financeiro requer que as coisas sejam executadas mais rapidamente, e que menos erros ocorram, pois cada dia de filmagem tem um custo muito elevado. Então, todos os profissionais não tiveram a chance do erro em *Noite de São João*.

Por exemplo, o diretor de fotografia não teve à sua disposição o tempo necessário para diversos testes de luz. Também a equipe de arte não pôde montar o cenário e avaliar, no monitor, se aquela era a melhor composição, e assim por diante, com o restante dos profissionais. Todos tiveram de ser rápidos e o mais eficiente possível. De acordo com Sérgio Silva:

A equipe fez o melhor que poderia fazer, eu jamais me questioneei nesse sentido. Tanto no *Anahy* quanto no *São João*, eu acho que foi o melhor que se podia fazer dentro daquelas condições, no filme (SILVA, 2005).

A diferença de equipes é visível, também, em vários aspectos nos filmes. Os mais visíveis, aos olhos do espectador, dizem respeito à fotografia e ao elenco. Em *Anahy de Las Misiones*, houve toda uma concepção fotográfica do diretor Adrian Cooper, como já foi relatado, resultando em um filme que “agrada aos olhos”, apresentando uma paisagem lindíssima, ainda mais valorizada pela iluminação. Adrian Cooper captou o “espírito” de cada personagem e concebeu um tipo de luz para cada um deles.

Em *Noite de São João*, talvez pelo fato de o diretor Rodolfo Sanchez não se fazer presente no *set* durante todo o tempo, a fotografia parece prejudicada, ou pelo menos, não é tão agradável de ser apreciada. Há muitas sombras, só é visível o objeto principal e, em torno dele, apenas uma escuridão.

Contudo, a mais visível diferença entre as equipes diz respeito ao elenco. Não há muito a argumentar. Todos os atores em *Anahy de Las Misiones* foram excelentes, convenceram em seus respectivos papéis, sendo formado por atores mais experientes no cinema. Já o elenco do *Noite de São João* foi fraco, pois os protagonistas não empolgam os espectadores, são plácidos, pacatos e pouco emocionantes, como já foi exposto anteriormente.

A esta altura de análise das obras, pode-se questionar: se o diretor é o mesmo nas duas obras, onde ele acertou e onde ele foi menos feliz? Pode-se considerar que o início dos problemas dos filmes está na composição do roteiro e na captação de recursos, visto que de nada adianta um bom roteiro sem recursos, e vice e versa.

Como Sérgio Silva mesmo afirmou anteriormente, o melhor seria não ter filmado o *Noite de São João*. Por ser uma história muito cheia de detalhes e, por isso, tendo sido minimizada, alguns elementos ficaram perdidos na trama. Por exemplo, em *Noite de São João*, a trama política, apresentada de forma sintetizada, pelo personagem do Zé Adão, ficou perdida e superficial. E esse tema foi definido na adaptação. Talvez, Sérgio Silva devesse tê-lo retirado do roteiro, ou tê-lo abordado de forma mais completa.

Pode ser, também, que Sérgio Silva pudesse ter repensado a escolha do elenco, em *Noite de São João*, pesquisando atores com cachê parecido, mas com qualidades diferentes. Entretanto, todas essas são meras suposições. Para saber se uma nova adaptação de August Strindberg, ou outros atores solucionariam algumas das deficiências de *Noite de São João*, somente através de uma nova filmagem. No entanto, é bem possível que essas diferenças fossem bem visíveis.

De outra forma, os aspectos positivos e bem sucedidos, em ambas as obras, foram descritos ao longo desta análise.

Por fim, pode-se dizer que o roteiro é a origem de tudo. Portanto, um bom roteiro, sem falhas, gera um resultado final positivo e poucos erros da equipe. Um roteiro com a história original fraca, ou mal adaptada, pode acarretar erros visíveis e prejudiciais ao resultado final estético da obra. Sérgio Silva é o autor do roteiro nos dois filmes, no entanto, como ele mesmo afirma: “*o cinema é uma manifestação cultural de equipe, e eu acho que tem cabeças de equipe, que podem até desenvolver uma técnica, mas não só uma função técnica, mas técnico artística*” (SILVA, 2005).

Considerando todos os profissionais que participam do processo criativo, como autores, pode-se afirmar que em *Anahy de Las Misiones*, houve mais autores que em *Noite de São João*. Haja vista que mais profissionais tiveram papéis fundamentais na concepção artística da obra: o diretor de fotografia, o diretor de arte, o diretor musical, o montador, os atores e, principalmente, os roteiristas.

Em *Noite de São João*, também houve participação da equipe, porém de forma menos efetiva e visível, devido , quem sabe, ao fato de a equipe de *Anahy de Las Misiones* ser mais experiente no cinema.

Concluindo, o roteiro é o início de tudo: portanto, os roteiristas são os principais autores da obra. A partir daí, esses autores, dão “chances” aos demais profissionais para imporem sua criatividade na história proposta por eles, tornando-se, assim, autores da obra. Por isso, os erros no roteiro, sejam na escolha da história original, ou na adaptação, podem acarretar conseqüências desastrosas no trabalho do restante dos profissionais autores.

O cinema é uma arte coletiva, visto que ninguém consegue produzir um filme sozinho. É uma arte que admite poucos erros, embora o errar seja inerente ao ser humano. Mas, o bom cineasta tem que deixar esses erros o menos visível possível. Os imprevistos são inevitáveis, porém uma equipe experiente pode resolvê-los mais rapidamente, uma vez que o tempo no cinema, é dinheiro. Há uma dependência muito grande entre os profissionais, por isso, os erros devem ser minimizados para não prejudicar o trabalho de toda a equipe.

Que o Sérgio Silva é autor, nunca se questionou. Mas com estas duas obras, fica evidente que um mesmo autor, em circunstâncias e equipes distintas, produzem obras com resultados estéticos diferentes. É no diretor que as decisões se concentram. As tarefas são sempre divididas com a equipe, e as responsabilidades as vezes. E a combinação dessa individualidade estética e pessoal do diretor trabalho coletivo, pode ser considerada uma das definições de “autoria no cine.....” .

CONCLUSÃO

Como marca da característica expressa pelo estilo de cada um dos diretores, a questão autoral vai sendo evidenciada pela particularidade com que cada autor aborda e compõe, tecnicamente, o seu discurso sobre os dados da realidade.

Para Jean Claude Bernadet, em sua obra “O autor no cinema” (1994), o diretor cinematográfico pode ser comparado a Deus, ao considerar que ambos são “causa primeira”. Porém, para o autor, tais tentativas de revelar essa questão autoral, demonstram um pouco mais do que o mal-estar causado pela repercussão do anti-humanismo de Foucault. Na concepção da política de autor francesa, sem unidade não há mais autor, e sim um “outro autor”.

Através desta pesquisa, analisou-se a questão da autoria no cinema, sem esquecer que um filme é fruto não apenas de um autor, mas de toda uma complexa equipe. O diretor não está sozinho, existindo diversas influências, um mundo ao seu redor: toda uma equipe, um elenco, além de fatores econômicos e limitações de

tempo. E são esses fatores que fazem com que autoria cinematográfica seja tão desigual à autoria de outras artes, como o teatro, a música ou a literatura.

Em torno do tema “autor cinematográfico”, surgem diversas abordagens. Se por um lado, o autor é considerado o realizador ou autor do filme, é necessário identificar este personagem envolvido em criar imagens e servir o acaso plástico e formal.

A discussão sobre a autoria ainda apresenta duas vertentes a serem consideradas. Primeiro, a que discute a presença do autor na obra, enquanto revelação de sua personalidade de uma perspectiva mais próxima da psicanálise do que da crítica ou da comunicação. Hipótese esta, rejeitada pelo estruturalismo, onde a obra revela seu narrador, que não coincide necessariamente com o autor. Do ponto de vista da análise da obra, sua unidade e seu estilo são dados essenciais que não dizem respeito diretamente aos autores.

Em um outro momento da história, verificou-se uma proposta para que os autores do cinema europeu expressassem seus sentimentos em imagens, através de filmes surrealistas.

Porém, a proposta americana de autoria no cinema passou a defender a tese de que o diretor era o autor do filme e, como tal, constituía-se na pessoa que lhe emprestava todas as suas características.

Este conjunto de abordagens sobre a questão autoral, no cinema, faz-se acreditar que a palavra autor, utilizada pelos adeptos da política dos autores, tem sua origem no mundo literário, estabelecendo relação do cineasta com um escritor, e do filme com um livro.

Sérgio Silva foi escolhido neste estudo, por seu trabalho diferenciado no cenário do cinema no Rio Grande do Sul. E, também, porque suas duas obras

selecionadas, *Anahy de Las Misiones* e *Noite de São João*, retratam, em contextos diferentes, a cultura e os hábitos gaúchos, resgatando uma parte da história dos pampas rio-grandenses.

A performance do cineasta gaúcho Sérgio Silva, analisada de forma comparativa em duas diferentes produções, mostrou que suas características individuais não se modificaram frente aos fatos - roteiro, cenário e equipes de produção. Ao contrário, em ambos os filmes, o autor articulou as equipes de produção, compartilhando com cada um e com o seu conjunto, as responsabilidades pelos resultados.

Essa visão do cineasta manifesta-se a começar pelo roteiro que, talvez seja a mais determinante etapa de uma produção cinematográfica, pois os roteiros das obras foram elaborados por Sérgio Silva em conjunto com outro profissional. O cineasta acredita que a troca de experiências, principalmente entre diferentes gerações, é fundamental na composição do roteiro.

Anahy de Las Misiones teve sua fonte inspiradora em uma atraente lenda do nosso estado. Uma história rica em detalhes e curiosa, pelo fato de abordar o comportamento de uma família em uma situação de guerra. Essa questão, abordada e enriquecida por Sérgio Silva e Gustavo Fernandez, tornou-se um roteiro rico e envolvente.

Já em *Noite de São João*, por ser uma adaptação da obra *Senhorita Júlia*, de August Strindberg, os roteiristas parecem ter mais dificuldade, para modificar como um todo a trajetória das personagens.

Pode ser que esta fase, a escolha do roteiro, tenha sido o ponto de partida para os rumos das duas produções. Por ser uma história mais rica, *Anahy de Las Misiones* permitiu que os profissionais envolvidos desenvolvessem um minucioso

trabalho, como na fotografia, por exemplo. Adrian Cooper, diretor de fotografia dessa obra, desenvolveu toda uma concepção fotográfica em torno das personagens.

Assim, em conjunto com o diretor, cada personagem recebeu um tipo de luz adequado à sua posição na família.

No entanto, em *Noite de São João*, o processo criativo de Rodolfo Sanchez ficou limitado, tendo em vista que a fotografia é escura, sendo visível aos olhos do espectador, só as personagens. Nada ao fundo, como cenário, figurantes, deve aparecer, justificando a característica de personagens sem horizonte.

Em ambos os casos, a equipe teve participação no processo criativo dos filmes, e, através desta análise, pode-se concluir que, em *Anahy de Las Misiones*, o diretor Sérgio Silva teve maior contribuição criativa dos profissionais. Não apenas porque o conjunto da equipe envolve maior número de profissionais, mas também pelo roteiro, que os deixou mais livre para criar.

Em *Noite de São João*, o roteiro limitou a equipe. Pela falta de detalhes, pela concepção fotográfica, e até mesmo na montagem que, claramente, mostra que o filme teve de ser reduzido pela redundância da história.

A situação financeira e a limitação de tempo também influenciaram no resultado final da obra. Em *Anahy de Las Misiones*, tais questões não são tão visíveis por ter arrecadado recursos suficientes.

Mas em *Noite de São João*, os prejuízos começam no elenco. A protagonista do filme não pôde ser a atriz que Sérgio Silva almejava, e Fernanda Rodrigues deixou a desejar como intérprete de Senhorita Júlia, inclusive forçando o diretor a cortar diversos planos. O tempo também pode ter prejudicado essa escolha de elenco, pois, talvez com mais tempo disponível, o diretor tivesse maiores condições de testar outras atrizes.

Em *Anahy de Las Misiones*, Sérgio Silva diz-se satisfeito com a escolha do elenco. E o público, também. Araci Esteves, intérprete de Anahy, junto com seus filhos, representados por Marcos Palmeira, Dira Paes e Cláudio Gabriel, convenceram como uma família que enfrenta duros desafios, para se manter viva e unida.

Nesta obra, a equipe de arte também foi fundamental. O figurino e a maquiagem constituíram uma composição característica do Sul, na época da guerra farroupilha. Devido às batalhas, muitas personagens e figurantes aparecem feridos, e a maquiagem conseguiu tornar aqueles machucados reais, ale, da aparência dos protagonistas, que estavam sempre sujos, rasgados, portanto muito coerentes com a trama. Já em *Noite de São João*, tais aspectos não contribuem de forma significativa na criação do filme.

Contudo, outros aspectos poderiam ser relatados novamente, para afirmar a hipótese deste estudo. Ambas as obras de Sérgio Silva tiveram uma contribuição significativa do restante da equipe, pois o diretor posiciona-se desta forma: o cinema como uma manifestação cultural de equipe.

Pode-se dizer que, em *Anahy de Las Misiones*, Sérgio teve mais autores, ou seja, um maior número de profissionais teve a oportunidade de colocar um pouco de sua experiência, de sua criatividade no resultado final da obra: o diretor de fotografia, o diretor de arte, o diretor musical, o montador, os atores e, principalmente, os roteiristas.

Em *Noite de São João*, Sérgio silva contou também com a participação da equipe, porém de forma menos efetiva e visível, devido , talvez, ao fato de o elenco de *Anahy de Las Misiones* ser mais experiente no cinema.

Sabe-se que o roteiro é o princípio de tudo, porque é ele que determina e dá a liberdade ao restante da equipe. Por isso, quanto menos falhas em sua composição, mais eficiente será o trabalho dos profissionais. No cinema, há uma dependência muito grande entre os componentes da equipe, característica de uma arte coletiva. Então, o envolvimento total da equipe determina o bom rendimento das filmagens.

Espera-se que, através desses argumentos, tenha ficado evidenciada a postura autoral de Sérgio Silva em suas duas obras: as responsabilidades concentram-se na figura do diretor, porém as tarefas são compartilhadas com a equipe. O cineasta conta com a experiência e a criatividade dos profissionais escolhidos, para executar suas produções.

As leituras que abordaram a questão autoral foram fundamentais para o bom entendimento do tema. Através delas, verificou-se o nascimento do termo “autor”, sua relação com a literatura e as diferenças do autor cinematográfico, com o de outras artes. E a apresentação dos profissionais de uma equipe também foi determinante, para verificar o quanto cada profissional pode acrescentar ao processo criativo autoral.

Em relação ao contato com Sérgio Silva, pode-se afirmar, sem dúvida, que foi um marco. Foi muito compensador saber que o diretor posiciona-se, com o mesmo ímpeto, que esta pesquisa almejou comprovar: diretor e equipe juntos; tarefas e algumas responsabilidades divididas; cinema como uma arte de vários autores.

A questão autoral é um tema muito delicado, justamente pelo confronto de posições entre autores. Por isso, múltiplas dificuldades foram enfrentadas na fase da análise dos filmes, sendo extremamente complexo “avaliar” a posição autoral de um cineasta tão consagrado em nosso cenário cinematográfico.

O resultado desta pesquisa não é definitivo, evidenciando-se somente como uma leitura, visando a esclarecer a posição do autor no cinema e sua relação com a equipe. Certamente, outras interpretações podem ser feitas ao redor do tema, mas ainda assim, considera-se satisfatório o percurso até aqui desenvolvido.

A autoria cinematográfica é um tema que, com certeza, continuará a ser explorado. E nosso diretor Sérgio Silva, assim como outros cineastas gaúchos, são excelentes exemplos a ser abordados.

É possível que, no futuro, esta pesquisa aprofunde-se, tentando esclarecer o posicionamento dos diretores gaúchos, pois, talvez haja características comuns entre as equipes gaúchas. Finalmente, deve-se salientar a gratificante satisfação em trabalhar e divulgar o trabalho do cinema gaúcho, repetindo que há muita pesquisa e muitos autores a serem explorados e estudados nesta terra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANAHY DE LAS MISIONES. Direção: Sérgio Silva. Produção executiva: Mônica Schmiedt. Roteiro:Sérgio Silva e Gustavo Fernandez, com colaboração de Tabajara Ruas. Direção de produção: Gisele Hiltl. Direção de Fotografia:Adrian Cooper. Montagem:Juan Carlos Macias. Direção de arte: Luiz Fernando Pereira. Música: Celso Loureiro Chaves. Edição de som:Ana Chiarini, José Luiz Sasso e Luiz Adelmo. Interpretes: Araci Esteves; Cláudio Gabriel; Dirá Paes; Fernando Alves Pinto; Giovana Gold; Ivo Cutzarida; Marcos Palmeira; Mateus Nachtergaele; Paulo José e outros. Porto Alegre: M. Schmiedt, 1997. 1 filme (115 min), DVD, son. Color.

AZEVEDO, Ana Luiz e BRASIL Giba Assis. **Quem faz um filme**.<http://www.terra.com.br/cinema/saldeprata/perca1.htm>, 2005.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. São Paulo, Martins Fontes, 2000

BERNARDET, Jean Claude. **O autor no cinema: a política dos autores**. São Paulo: Brasiliense: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BETTON, Gérard. **Estética do Cinema**. São Paulo: Martins Fontes Editora LTDA.1987

CHION, Michel. **El cine y sus oficios; tradução Lourdes Amador de los Rios**. revisão técnica Alicia Martorell. Madri: Catedra, 1996.

_____. **O roteiro de cinema.** Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: M. Fontes, 1989

COSTA, Antônio. **Compreendendo cinema.** 2. ed.- São Paulo:Globo, 1989.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Alpiarça, Ed. Passagens, 2000.

GERBASE, Carlos. **Direção de Atores: como dirigir atores no cinema e TV.** Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2003.

KAZAN, Elia. **O que faz um diretor (“On what makes a director”).** Palestra na Wesleyan University, Connecticut, EUA, 1973.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** São Paulo, Ed. 34, 1999

_____. **Cibercultura.** São Paulo, Ed. 34, 1999

_____. **As tecnologias da inteligência.** Rio de Janeiro, Ed. 34, 1993

_____. **A máquina Universo.** Porto Alegre, ArtMed, 1998

MACIEL, Luiz Carlos. **O Poder do Clímax.** Rio de Janeiro: Record. 2003

MAMET, David. **Sobre direção de cinema.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

MARNER, Terence St. John. **A Direção Cinematográfica.** Lisboa-Portugal, Livraria Martins Fontes Editora LTDA, s.d.

MERTEN, Luiz Carlos. **A aventura do cinema gaúcho.** São Leopoldo, Editora Unisinos, 2002

NEGROPONTE, Nicholas. **A vida Digital.** São Paulo, Companhia da Letras, 1995

NOITE DE SÃO JOÃO. Direção: Sérgio Silva. Roteiro: Gustavo Fernandes e Sérgio Silva, baseado em adaptação de Rodrigo Portela, Paulo Berton e Sérgio Silva ao livro "Senhorina Julia", de August Strindberg. Produção: Giselle Hiltl. Música: Ayres Polthoff. Fotografia: Rodolfo Sanchez. Desenho de Produção: Fiapo Barth. Edição: Juan Carlos Macias. Intérpretes: Araci Esteves; Dira Paes; Evandro Soldatelli; Fernanda Rodrigues; Kike Barbosa; Luiz Carlos Magalhães; Marcelo Adams; Marcelo Serrado; Marcos Verza; Renato Borghetti; Zé Adão Barbosa. Porto Alegre: Producers/NGM, 2004.110 min. DVD, son. Color

RAMIÓ, Joaquim Romaguera I, e THEVENET, Homero Alsina. **Textos y manifestos del cine**. Barcelona, Editorial Fontamara, 1985

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de roteiro:ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad, 2004

SEGER, Linda. **El Arte De La Adaptacion. Cómo Convertir Hechos y Ficciones Em Películas**. Madrid, Ediciones Rialp, S.A, 1993

SILVA, Sérgio. Entrevista com Sérgio Silva. DAD- Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS.Porto Alegre 15 de dezembro de 2005.Entrevista concedida à Liângela Carret Xavier:

SILVA, Sérgio. Entrevista com Sérgio Silva. DAD - Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS. Porto Alegre.18 de maio de 1998. Entrevista concedida à Fatimarlei Lunardelli.

VIDAL, Gore. De fato e de ficção. São Paulo, Companhia das Letras, 1987

WOLTON, Dominique. Internet, e depois? Porto Alegre, Sulina, 2003

ZILBERMAN, Regina. www.facom.ufjf.br, jan 2001

ANEXOS

ANEXO A- entrevista Sérgio Silva

1º COMO O SR. VÊ A QUESTÃO DA AUTORIA NO CINEMA:É INDIVIDUAL (DO DIRETOR) OU COLETIVA (DA EQUIPE)?

O ideal é trabalhar sempre com a mesma equipe, agora eu ganhei um prêmio do RGE, que devo filmar se tudo der certo, em setembro e outubro do ano que vem, aí a Gisa é mesma produtora dos dois, eu quero trazer de novo o mesmo diretor de fotografia do Noite de São João. O Adrian (Cooper), do Anahy, faz muita coisa ao mesmo tempo, foi legal trabalhar com ele, mas ele faz melhor direção de Arte, pois a formação dele é de Artes Plásticas na Inglaterra. Eu me dou muito bem com o Rodolfo Sanchez, do Noite de São João. Eu acho bom trabalhar com a mesma equipe, porque tu vai te habituando até em termos de linguagem, pois a gente faz a mesma coisa, o Gerbase, o Jorge, a mesma coisa, mas a maneira de ver é distinta, e tu te acostumando com a mesma equipe, fica mais fácil da coisa fluir com a mesma linguagem.

Eu acho que cinema é uma manifestação cultural de equipe, que existem cabeças de equipe, que podem até desenvolver uma técnica, mas não só uma função técnica, mas técnico artística. Por exemplo, um diretor de Fotografia, na realidade, ele pinta uma luz no filme, ele pinta uma cor no teu filme, como um artista plástico pinta em uma tela. Não adianta pensar, pensar, no personagem, em isso ou aquilo, se essa cor, essa textura, que aparece na fotografia do filme, não funcionar. Então tu tem que sentar, discutir com ele, chegar a que cor a gente quer, que movimento de câmera a gente quer etc. A partir do momento que ele começa, que

me dou conta que ele está seguindo o que combinamos, o que a gente conversou, eu vou largando o profissional. Chega em um determinado momento, que eu gosto muito de ficar em volta do ator, voltado pro ator, então, o vídeo assist, às vezes eu esqueço, fico menos do lado da câmera e mais do lado do ator. E quando eu vejo que ele está dando o plano combinado eu vou largando ele. Às vezes coloca um pouco mais pra lá ou mais pra cá, mas não é uma coisa que altere a luz, a mesma coisa. O Diretor de Arte, eu acho que ele cria junto contigo, o que eu vejo assim na discussão de cinema de autor, ou de não autor, eu entendo quando tu discute o cinema de autor, agora, eu não entendo o autor do cinema como uma figura estilo uma coluna, eu entendo que ele é um maestro que conseguiu afinar uma orquestra. Eu acho que não adianta o (Isaac) Karabtchevsky, ser maravilhoso, se não conseguir que todos os músicos se integrem, por um única coisa. Eu acho que o diretor de cinema é isso, como eu só faço ficção, nunca fiz um documentário, mas, a minha mãe se for assistir aos filmes, ela pode até saber o que o diretor tal, porque ela conversa e ouve, mas ela vai ver num filme, os atores. A primeira coisa que ela vai olhar é eu gostei daquele ator, eu não gostei daquele outro, o personagem está legal, pois a historia é contada a partir daquelas figuras que estão atrás da câmera. Claro que sabemos que pra sair àquilo que está em frente à câmera tem todo um aparato por trás, para que as pessoas produzam aqueles personagens. Então assim, por um lado eu me dedico mais ao ator, quando eu vejo que a parte técnica está afinada. Eu olho a parte técnica, defino o cantinho, defino o que o diretor de arte, o cenógrafo, o que vai estar em cima do criado mudo, e depois vou trabalhar com o ator. Normalmente com o ator eu faço um ensaio de mesa, a onde defino como é que vai dizer aquilo, qual o gesto que ele vai fazer, ai o processo de criação do ator vem a partir daquilo que eu coloco pra ele. Quando eu escrevo um roteiro, tu

vê o personagem, tu vê gesto, entonação. Quando tu coloca o ator, como no teatro, o personagem sai do livro, e no momento que ele adquire a figura humana, esse personagem naturalmente se define. Que acho que filme é muito isso, não adianta eu pegar o Marquinho Palmeira, e dizer agora Marquinhos tu faz assim, Solano é um homem rude que anda numa perna, agora tu vai lá e faz, é por isso, por isso, por aquilo, depois na hora de filmar tu ensaia uma ou duas vezes, e eles vão colocando coisas. Chega a um ponto que o diretor começa a ficar um inútil no set. Nos últimos dias de filmagem, o ator já pegou uma linha do personagem, se o personagem tá vindo até aqui, não pode virar do saco para mala, entendeu?! Então tu vai dando só mais um apoio para ele seguir nessa linha de trabalho. Até pela maneira fragmentada de se filmar, diferente do teatro. Se o diretor de fotografia, está correspondendo a tudo que acertasse com ele, com a sensibilidade dele, tu tem que deixar ele trabalhar, então chega a um ponto que, o diretor fica meio inútil, quando está tudo correndo bem.

2º JÁ ACONTECEU COM O SR. A NECESSIDADE DE MUDANÇA DE PROFISSIONAIS DURANTE AS FILMAGENS?

Já. Aconteceu no Anahy e no São João. O São João foi uma filmagem muito catastrófica, porque, no Anahy a gente trocou a equipe de maquinaria, a gente tinha essa idéia de pegar equipe gaúcha, só que no primeiro dia de filmagem, entro no ônibus pra usar o banheiro, e estão três sujeitos dormindo, porque tinham passado a noite em uma festa em Uruguaiana, na hora chamei a Mônica Schmidt, e ela, então, contratou uma equipe de São Paulo em 12 horas. No São João, chamei o Gustavo Fernandez, que tinha feito o roteiro do Anahy comigo, ele era meu aluno na Fabico, e depois ele fez a assistência de direção. Ele veio do Rio, trabalhamos nas duas semanas e meia de preparação do São João ai na véspera de começar, o Luiz

Fernando Carvalho ligou da Itália pra ele, porque queria que o Gustavo fosse fazer a novela Esperança. Ai o Gustavo tinha que ir imediatamente pra Itália buscar locação, então ele veio cheio de dedos. Eu disse que aqui tu vai ter 5 semanas de trabalho e lá um ano. Então não tinha porque ele não ir. Mas a primeira semana ele ficou comigo. Na segunda semana comecei a filmar a festa que durava uma semana e meia, ai procurei vários em Porto Alegre. Então falei com a Ana Luiza Azevedo, ela estava saindo de férias com o Giba, mas uma semana e meia ela ficou comigo. Ela me ajudou a fazer toda seqüência da festa. Depois fiquei assistente de mim mesmo. Tinha um segundo assistente com pouca experiência, mas trabalhava muito bem a figuração. Eu ia um pouco mais cedo que deveria ir, e fazia minha assistência de direção. Então ficou muito confuso porque o primeiro assistente funciona quinhentas mil coisas. Ele é minha voz diante os outros profissionais. Ai eu não mudei por problemas de relacionamentos. Mas já aconteceu de mudar ator, no Anahy. No São João, foram cinco semanas, na metade o Rodolfo, adoeceu, deu problema renal, ficou internado uma semana, o Paulão, que era o câmara dele assumiu monitorado pelo Rodolfo (Sanchez), falavam continuamente com o Rodolfo. No São João aconteceram vários probleminhas.

3º ALGUMA DESTAS TROCAS PREJUDICOU O RESULTADO ESTETICO DAS OBRAS?

Eu acho que não, essa mudança desses profissionais não alterou, eu acho que a circunstancia em que o filme foi realizado, é que prejudicou muita coisa. Na realidade o filme tinha por volta de dois milhões(reais), não lembro direito o orçamento do filme, e de dinheiro mesmo, a Gisa tinha conseguido 770 mil. Depois mais um pouco chegou a um milhão e cem mil, então é um filme de baixo

orçamento. Então eu tinha uma perspectiva e acabou ficando outra. Eu tinha uma atriz em mente e acabou com outra atriz.

4º NO ANAHY E NO SÃO JOÃO, QUE CONTRIBUIÇÕES DA EQUIPE O SR. CONSIDERA COM AUTORAL?

Eu acho que o Diretor de Fotografia, o Diretor de Arte, o Músico, o Roteirista, também é um criador, mesmo quando ele não faz parte da equipe de filmagem, acho que o roteiro é sempre a base. Na verdade, estamos acostumados a escrever às vezes com mais um ou dois, não é aquele cinema hollywoodiano, em que se tem o roteiro, contrata o diretor. Nós não trabalhamos assim, é difícil para o diretor não fazer parte dessa equipe. No Anahy, e nesse que vou fazer, eu começo a escrever o roteiro ai depois chamo outras pessoas. No são João, o argumento eu fiz com outros dois meninos e depois fiz o roteiro. Depois o Gustavo trabalhou o roteiro um pouco. Esse agora eu fiz o roteiro sozinho, agora estou chamando um menino da Unisinos, dessa primeira turma de cinema, o roteiro está pronto mas ele vai me ajudar um pouco porque ele é um guri jovem, é um filme urbano e tal. Como eu tenho 60 anos, acho que a gente vai ficando rançoso com estas coisas, a minha formação de cinema foi em POA, então tenho influências “velhas”, e eu não faço televisão. Então uma pessoa mais jovem moderniza um pouco as coisas, mais atual. E o roteirista também cria. Eu acho que todos esses colaboram contigo para o processo autoral. Eu não acredito em diretor, como o Carlão (Reichenbach), que faz tudo em seus filmes: roteiro, co-produz, dirige, faz a câmera, monta com a Cristina Amaral, faz a musica, só não trabalha como ator. Os atores também são criadores, pois todo mundo vê o filme por eles. Primeiro é o que o ator fez, depois vem o diretor e etc. Diretor, em determinados momentos, nesse processo autoral, pode ser um pouco impotente, porque no fundo, se o Anahy foi legal, é porque toda a equipe foi legal, se

o São João não foi bem, é porque o Sergio Silva é responsável por ele não ir bem. A equipe estava lá, eram capazes? Eram. Competentes? Eram. Quando tudo dá certo, é porque toda a equipe funcionou, e quando dá errado é porque o diretor. Não há nenhum problema nisso. O Shakespeare escreveu 41 peças, oito são geniais na história universal do teatro, é um gênio e ponto. Mas agora tu pega algumas que são fracas.

5º ENQUANTO A ESCOLHA DOS PROFISSIONAIS EXISTE ALGUM CRITÉRIO, ALGUM REQUISITO BÁSICO PARA TRABALHAR COM O SR?

Primeiro tem que ter um trabalho camarada. Eu nunca tinha trabalhado com o Fiapo Barth, ele trabalha muito com a Casa de Cinema, então ele está acostumado com o os Filmes do Gerbase, do Jorge, eles são muito integrados. Mas quando convidei ele pra fazer o São João ele topou, e achei ótimo trabalhar com ele, ele é super tranqüilo, tem senso de humor, não gosto de pessoas que sejam muito, pavio curto. Não gosto, me incomoda. E de pessoas que deixam pro domingo o que poderiam ter feito antes de ontem. Dinâmico, responsável por aquilo, que eu conheça o trabalho. E que tenha um bom senso de humor, uma boa maneira de se relacionar. É muito prazeroso o momento da filmagem, mas é um momento muito pesado, porque é o momento de maior custo da produção, é o momento que tem maior gente reunida, todo mundo tem que comer, descansar tem quinhentas mil bugigangas pra pensar, é um momento assim que, é cansativo, cansaço físico e às vezes intelectual. Chega um determinado momento que tu diz: "e agora, o que é que eu faço?" Do ponto de vista intelectual da coisa. Então acho que as pessoas tem que ter esse bom humor, claro que não todo dia que a gente está de bom humor, mas uma figura marcadamente mal humorada, eu não gosto. Na parte de elenco a

única coisa que exijo é a passagem pelo teatro. Pode ter feito teatrão, teatro comercial, não importa, é uma exigência minha.

6º EM GERAL, NESSAS DUAS OBRAS, O SR, ACHA QUE A FORMAÇÃO DA EQUIPE INFLUENCIOU ALGUMA COISA NO RESULTADO FINAL? VOCÊ FARIA ALGUMA TROCA?OU FOI COMO O SR. ALMEJAVA.?

Eu acho que a equipe fez o melhor que poderia fazer, eu jamais me questionei nesse sentido. Tanto no Anahy quanto no São João, eu acho que foi o que melhor, se podia fazer dentro daquelas condições, no filme. Eu não vejo, por exemplo, em Anhay,o personagem do Manoel, eu queria fazer com o Ângelo Antonio, tudo foi acertado, mas ele pegou um fungo de morcego, eu estava a uma semana e meia de filmagem em Uruguaiana. Então liguei pra ele e disse que não tinha como ele filmar nesse frio do Rio Grande do Sul. A produtora de elenco arrumou um cara que eu nunca tinha visto, conhecia de critica de teatro, ele tinha feito um único filme que era “O que é que Isso Companheiro?”, ai me aparece a produtora de elenco com o Mateus Nachtergale. O que ele tinha em comum com o Ângelo é que eram pequenos, mas as caras completamente diferentes. O Ângelo é mais bonito e o Mateus é horroroso de feio. É um grande ator, mas...Bom, conversei com ele, eu disse que não sabia nem por onde eu começo a te dirigir porque eu tava com o Ângelo na cabeça. E hoje eu não trocaria o Mateus pelo Ângelo. Ele funcionou muito bem na proposta.

7º É EVIDENTE QUE O SR. TEM UMA POSTURA AUTORAL, EM RELAÇÃO AOS SEUS FILMES, COMO VC OBTÉM ISSO NA PRÁTICA?

Autoral pelo seguinte, eu nunca fui contratado por um produtor para dirigir alguma coisa. Tudo que eu fiz no cinema ou teatro foi porque eu quis, e os

produtores embarcaram na minha. Nesse sentido sim, eu pensaria num esquema comercial, se chegasse a Nora Goulart dizendo que tem um roteiro, te pago tanto, para fazer esse filme. Autoral nesse sentido.

(cont) VOCÊ ACHA QUE OBTÉM ISSO NO MOMENTO EM QUE ESCREVE O ROTEIRO, SOFRE INFLUENCIA DO TEATRO, DA LITERATURA(...)

Essa questão do pampa me ligou muito, porque eu sou urbano, nasci em Porto Alegre, minha passagem por fazenda, é minúscula. No Anahy que eu queria pegar o drama de uma família em um momento de guerra, tanto fazia ser a guerra da Bósnia, a Guerra do Iraque. Eu queria ver a reação desse grupo familiar diante da guerra. No momento em que eles tentam se manter neutros, para poder negociar com um lado e com outro. Ai no momento em que eu escolhi a Guerra Farrapa, o que que eu fiz? Eu tive que, começar visualizar um outro universo, que é um universo que me encanta, porque eu muito me encanto com o já falecido diretor David Lean, os planos que ele abre o “Filha de Ryan”, eu montei na minha casa um home theater, uma tela de 3 metros e pouco pra poder ver a “Filha de Ryan”. Ele é um cara que tem uma mestria muito grande, com planos abertos, gigantescos, e o pampa me dava isso. O pampa é essa planura que se vai, com um cochia lá adiante que tu nem percebe que é cochia. E essa coisa de horizonte, tem essa característica. Nesse outro, eu estou me modernizando aos poucos, o primeiro foi em 1839, depois, 1905 e agora vou para 2006, 2007. Mas esse também começa no campo, o cara deixa o campo e vem para a cidade. Agora, é um tipo de coisa que eu acho que é um pouco de tudo aquilo que eu gosto na literatura gaúcha. É Érico, não resta a menor duvida que interfere, o prazer que tenho pelo Érico, o José Guimarães, Assis Brasil, que lida com essa coisa do que é lúdica, essa coisa do personagem da terra. No São João é ao contrário, ele não tem horizontes, ele é

fechado pela noite, ao contrário do Anahy, que tem espaço aberto, poucas cenas noturnas, é um mundo que não tem fim, e o São João não, é fechado. A vida na fazenda, mas tudo de noite, o que está até um pedaço da luz tu vê, mas o resto tu não enxerga mais. Não tem horizonte. É a idéia do personagem não tem horizonte. Ele pode transar com a menina, mas ele vai ser sempre um empregado e ela sempre a patroa, socialmente são assim definidos. Ele pode tudo como macho, porque ele a vence sexualmente, mas ela vence ele socialmente. Então não tem modificação, não tem horizonte, não tem pra onde ir, e o Anahy não, ele tinham o espaço inteiro pra caminhar. Essa perspectiva, é que depois do Anahy eu disse, agora eu quero o contrário, eu quero encerrado, não dentro de uma casa, e ainda trazendo vestígios, que é uma fazenda, mas já não tem, tem o início a chegada dos peões, vestidos agauchados, mas o comportamento não é. Na festa, não é um comportamento de campo, e sim de festa de galpão. E dentro da casa toda a influencia da cultura européia que tinha dentro da casa da estância. Os filhos estudavam, os de Pelotas iam estudar na Europa, e depois voltavam, então isso ai é uma coisa que eu gosto disso.

8º QUANTO AO FINAL DO NOITE DE SÃO JOÃO, ELE É MEIO SUBJETIVO NÉ?
PORQUQ ELA SAI CORRENDO, E NÃO SE SABE SE ELA VAI CONTAR PARA O PAI DELA...

É isso, por isso ele ta com aquela cara assustada, porque ela disse pra ele, olha, a partir dessa noite tu me pertence, a tua vida vai ser minha, ai ela corre gritando pai, se ela contar ele daria 20 balaço no João, ou apenas “pai, que bom que você voltou”, passa por ele e diz “hoje de noite no meu quarto viu?” Pois socialmente ela vai dominá-lo, portanto, ele vai ser objeto, não ela. Na verdade é exatamente o

que tu disse, nem eu sei o que ela vai dizer pro pai dela. Porque era essa a intenção da coisa.

9º COMPARANDO ESSAS DUAS OBRAS, COMO O SR. VÊ O RESULTADO FINAL ESTÉTICO DAS PRODUÇÕES?

Eu concordo com a maioria das pessoas, que Anahy não é um filme excelente, mas é muito bom bem realizado, elenco está bem, todos funcionaram muito bem. O São João eu acho que do ponto de vista técnico, ele está bem, em termos de som, de imagem, está legal. O resultado não foi bom, eu não desgosto tanto do filme quanto outras pessoas desgostam, mas eu acho que houve um atropelo mutuo, meu e da Gisa em filmar, mais fácil teria sido não filmar, mas ela estava com muita vontade de filmar e eu também, e não tinha dinheiro.

10º O NOITE FOI FEITO COM RECURSOS FINANCEIROS BEM MENORES, MENOS DIÁRIAS. COMO ISSO INFLUENCIOU NA QUESTÃO AUTORAL? O SR. FICOU LIMITADO NA CONTRATAÇÃO DE EQUIPE?

Isso não, a Gisa me deu. Eu não consegui os atores que eu queria. No Anahy, Mateus caiu de pára-quedas, ,mas diga-se que foi prazerosíssimo trabalhar com ele. A Araci é uma atriz de teatro. Desde o primeiro momento a produção aceitou que seria ela, nunca dissemos vamos trazer a Fernanda Montenegro aceitaram que era a Araci. O Marquinhos Palmeira eu gosto muito, esse “Quase um tango Argentino” eu escrevi para o Marquinhos Palmeira, e foi prazerosissimo trabalhar com ele. Ele é um ator de equipe, ele vai por cima do personagem, ele não faz com o Marquinhos Palmeira, ele vai por cima do personagem. Ele se dá ao luxo de deixar a unha ficar grande, nenhum gaúcho tomava banho num rio no inverno, se não morria congelado, tomava banho no verão quando tava quente. Ele tava catinguento, sujo, as unhas sujas, e o Marquinhos fazia tranqüilo. Ttodos faziam. Ai

está à função criativa do ator. A Dirá não era Dirá Paes, o Marquinhos não era o Marquinhos, aí vai a criação, de entender o que eu queria, aí eu vou para o ensaio, tal, e tal, não podia fazer som direto porque os pampas é muito problemático trabalhar com som direto. Como eu sabia que iria ser dublado, eu gritava, xingava, sapateava, não precisava me controlar. No som direto se não o que tu quer tu manda cortar, e lá não, aproveita isso e olha pro outro lado e assim por diante.

11º QUAL A AVALIAÇÃO DO SR. QUANTO AOS ATORES NO NOITE DE SÃO JOÃO?

A Fernanda Rodrigues foi assim. Todo mundo ficou impressionado com a Fernanda no set, tu olhando o relacionamento dela com os outros, encarando aquela personagem, tu olhando o relacionamento dela com a câmera, ela encantava. Mas na tela, não funcionava. Não é que não tenha funcionado, tem momentos que ela faz muito bem, só que ela não consegue, manter uma coerência. Disseram que a Senhorita Júlia tinha que ser mais velha, mas não, a Senhorita Júlia tinha 23 anos, a Fernanda tinha 22 anos no filme, ela tinha que ser mais mulher, mais sensualidade. Agora é impressionante, se encontrares alguém que esteve no set, e que viu a Fernanda trabalhar, pergunta sobre ela. Mas quando vai pra tela ela vira um bloco de gelo. É impressionante. O Marcelo, por exemplo, eu tinha menos expectativa com ele, e ele rendeu um pouco mais. Agora os dois, já passaram por teatro, o Marcelo fez mais teatro, agora faz uma novela no Record, mas não é o tipo de ator que eu gosto. Eu gosto de um tipo de ator mais visceral. Eu gosto daquele ator que tira do útero, seja homem ou mulher, eu dou a quebra, eu deixo mais fria, mas quero que ele faça mais com a interiorização. E o Marcelo não é assim, e a Fernanda também não. Então, ao vivo e a cores, funcionava muito bem, mas quando apareceu os primeiros copiões, não deu, tanto que na montagem final eu viro mais pro Marcelo.

Cortei muitos planos dela, sobretudo nos momentos mais fragilizados. Agora te digo uma coisa, a culpa não é do editor, a culpa é minha que tinha que ter encontrado uma outra maneira de dirigi-los.

12º NORMALMENTE OS FILMES TÊM UM INICIO, UM ÁPICE QUE GERALMENTE É NA METADE, E O DESENNOLAR DA HISTÓRIA. MAS NOS TEUS FILMES, ESSE ÁPICE APARECE MAIS NO FIM DA HISTÓRIA. ESSA É UMA CARACTERÍSTICA DO DIRETOR SÉRGIO SILVA?

Esta é uma questão da minha relação com o cinema. Os filmes que eu assistia, chegavam no ápice no final. Porque? Porque é a linha do teatro realista. É Tchecov, é Strindberg. O teatro realista tem o gráfico: ele sobe. Sobe, sobe, atinge o ápice e ai só tem a curvinha. É uma herança. Embora, o Anahy, poderia ter 2 horas, 5 horas, porque a cada lugar que eles chegavam tinha uma situação com inicio, meio e fim, chega a parte do Joca Ramires, ele chegam lá, a Picumã se agrega e nunca mais aparece no filme. E assim por diante. É uma estrutura toda ela fragmentada, no sentido da ação. Não tem um seqüencial dramático, como teria o Noite de São João. Houveram discussões, que o Anahy é um épico. Mas não tem épico, o épico tem que ter primeiro um herói, Anahy não tem herói, aparece Garibaldi, mas porque faz parte da historia, herói da guerra. Eu quero o drama da família. É baseado numa lenda de um a mulher que juntava despojos de guerra.

13º ENQUANTO ELABORAVA O ROTEIRO, O SR. SOFREU ALGUMA INFLUENCIA DE MAE CORAGEM, DE BRECHT?

Eu gosto muito do Brecht, trabalho muito com o texto dele. Certamente houve, agora, o que mais é engraçado é que óbvio que Brecht nunca ouviu falar nessa lenda, e com esse nome Anahy. O Brecht escreve Mãe Coragem, pra ver qual é a posição do indivíduo numa situação de guerra. E a coincidência que tem, é que a

Anahy era uma mãe e a de Brecht também. Ela tem dois garotos e a menina surda, a carroça tem em Mãe Coragem, mas tem na lenda também. É uma variante. Não no sentido de teoria, não no sentido teórico do Brecht, talvez assim pontos de referencia da história, porque as historias coincidentemente são parecidas. Tem o fio condutor da história. Não tenho o menor pudor em dizer que tem coisa que eu “sugo” sim desses caras que eu gosto muito. Tem várias frases shakespearianas. Tem uma frase do Solano “Entre o belo e o feio há muita coisa de entremeio”. Isso ai eu não inventei, está no texto de Shakespeare.

14º ENTÃO, SÉRGIO SILVA COMO AUTOR, TEM MUITA INFLUENCIA DO TEATRO.

Sim, Quando eu estou em dúvida, do que fazer eu teatralizo um pouco. O São João é bem mais teatral que o Anahy.

ANEXO B- crítica Anahy de Las Misiones (making off)

“Achei formidável a produção, a trilha musical, o elenco, a dignidade da direção, parecia faroeste de John Ford” (Rubens e Wald Filho)

“O diretor Sérgio Silva tem a verve de um Werner Herzog dos melhores tempos. Entra as surpreendentes interpretações (um irreconhecível Marcos Palmeira e uma luminosa interpretação de Paulo José) ressalta-se a maturidade e cinergia de Dirá Paes, cuja beleza e trágica densidade parecem lembrar a juventude e excelência de Irene Papas” (Carlos Reichenberg)

“Anahy de Las Misiones é uma crônica particularmente atenciosa com seus personagens: discretamente, os personagens evoluem em torno de uma magnífica atriz, a Mão Coragem brasileira. Olhares, pequenos gestos, deixam aflorar os sentimentos. Mas a tensão acumulada explode apenas numa cena” (Jean Claude Bernardet)

“Anahy de Las Misiones tem a qualidade rara do autêntico comprometimento com suas raízes culturais. Não sai em busca da hollywoodianização para tratar de seus personagens. Corre o risco de tornar-se menos facilmente digerível, mas esse é um preço baixo para manter sua excepcional integridade”. (Nelson Honeff)

ANEXO C- comentários da equipe e dos atores- (Making Off de Anahy de Las Misiones)

“Anahy é um universo”. (Araci Esteves)

“Um símbolo de luta”. (Cláudio Gabriel)

“Uma personagem feminina muito forte”. (Mônica Schimidt)

“Toda mulher tem um pouco de Anahy” (Dira Paes)

“Força de Vida” (Paulo José)

“Guerreira” (Araci Esteves)

“Muito forte” (Cláudio Gabriel)

“Em qualquer recanto deste mundo, você vai encontrar uma Anahy” (Araci Esteves).

“Quando eu li o roteiro eu fiquei encantada. É uma responsabilidade, mas é um desafio muito grande. Eu acho que o trabalho do ator é sempre um desafio”. (Araci Esteves)

“É um roteiro lindíssimo que aparentemente é muito difícil de se produzir. É um projeto desde o início, desde quando fui convidado, eu me apaixonei quando eu li o roteiro, eu tive logo a sensação de estar fazendo um filme de arte”. (Marcos Palmeira).

“É um filme que já parecia uma grande aventura, um grande desafio, logo quando eu li o roteiro”(Dira Paes)

“Esse filme é um drama” (Mônica Schimidt)

“É uma família de mascotes, que durante a revolução Farroupilha, mais precisamente em 1939, atravessa o Rio Grande do Sul juntando despojos de guerra e vendendo aos outros soldados”.(Sérgio Silva)

“Esse filme é uma declaração de amor ao Rio Grande do Sul. Não só pela vastidão dessas paisagens todas que a gente filmou e que pouquíssimas pessoas conhecem, mesmo os gaúchos, mas pelo tipo de fato que se usa para contar um filme de ficção”.(Mônica Schimidt)

“O espectador que não viveu essa viagem aqui, acho que lê vai ter uma bela de uma viagem através dos campos gaúchos, com Anahy”.(Marcos Palmeira)

“A concepção fotográfica do Anahy: Solano representa o sol; Luna, sem dúvida, a Lua; Anahy, por ser a mãe, representa de certa forma a Terra, a base. Através dessas procuras simbólicas, vinha uma noção de cores para cada personagem. A maneira de tratar, tem muitos travellings. Solano eu queria ver sempre meio na contra-luz, para que o sol seja sempre um elemento presente nele. O centro da família, que é a Anahy, eles todos revolvem em volta dela e cada um tem a sua relação específica com aquilo e tentar representar isso pela câmera, pelos movimentos de câmera.” (Adrian Cooper)

“O roteiro muda bastante ao longo do processo da filmagem. A gente tem um personagem na cabeça, mas pela interpretação do ator, o personagem vai ganhando ou trás dimensões então isso, sem dúvida, influencia o roteiro” (Gustavo Fernández).

“Nesse ponto, eu acho que eu tenho um elenco extremamente privilegiado. Eles próprios iam conduzindo seus personagens”.(Sérgio Silva)

“O Leonardo é o filho mais novo, é o filho mais mimado da mãe. Eu não sabia que eu iria acabar fazendo malabarismos com faca, que ele ia ter essa indolência” (Fernando Alves).

“A Dira Paes é uma pessoa extremamente experiente com a câmera e extremamente criativa. Então a Luna também foi sofrendo uma evolução no filme, até nos chegarmos numa coisa que não era prevista em roteiro, que é a Luna se transformar numa nova Anahy”.(Sérgio Silva)

“Meu personagem, então, a Luna, ela tem todo esse mundo ao redor dela e ao mesmo tempo, ela tem um mundo muito maior, interior, que é o da imaginação, do pensamento dela”. (Dira Paes)

“O Marquinhos Palmeira também: uma pessoa que te ouve. Tu apresenta a idéia, ele te dá uma idéia” (Sérgio Silva).

“Não sei mais exatamente de como é o Solano. Eu já soube. Ele é o filho de Anahy, o mais velho. Ele é mais velho do que eu, mais maduro do que eu. Às vezes eu tenho essa impressão”. (Marcos Palmeira).

“O Teobaldo dá uma certa animada nesse dia-a-dia penoso que é puxar uma carroça pelo campo e lidar com a morte de perto”.(Cláudio Gabriel)

“A Aracy também: com pouca experiência de cinema e com pouca experiência de relação com a câmera também tinha uma disponibilidade muito grande” (Sérgio Silva)

“É interessante, porque você faz, você repete, você aprimora, você dança pra cá, vai pra lá”.(Araci Esteves)

“Manoel é esse corpo estranho, revolucionário, que vai começar a destruir o clã quando coloca nessa vida mais bestial uma questão, que é a questão da revolução”.(Matheus Nachtergaele)

“Meu personagem é o médico Pedro. É um médico argentino que cruza por acaso com a família de Anahy e sente muita curiosidade por Luna, com a qual acaba enamorando-se” (Ivo Cutzarida)

“O Fernando, a Giovana, o Cláudio Gabriel, o Matheus, eles também entram no clima do personagem”.(Sérgio Silva)

“Eu nem construo a Picumã. Eu acho que a Picumã é isso. A história dela me comove de tal maneira que eu só procuro retratar o que ela sentiria. Eu parei de pentear o cabelo, porque eu achei que ela nunca tocava no cabelo.” (Giovana Gold)

“Você se vestir, se maquiar, você já começa a entrar numa outra realidade, a realidade do seu personagem”. (Araci Esteves)

“É importante falar que nos principais personagens, que são Anahy, os filhos e Joça Ramires que envolve mais próximo, eu tive um cuidado de conseguir colocar nesses personagens, retratar o vestuário gaúcho com bastante fidelidade, em termos de xiripá saia, o xiripá fralda. Usar isso e me preocupar que isso não fosse uma fantasia”.(Luis Fernando Pereira)

“O Paulo José é quase um capítulo a parte, porque o Paulo é um excelente ator, com larga experiência de cinema e uma larga experiência de direção. Ele é realmente o Joça Ramires ideal”. (Sérgio Silva)

“O Joca Ramires é um homem já resignado a não ter nada. Não é triste, mas é uma resignação, uma aceitação da vida como ela é. Mas não é uma vida boa. É uma vida que poderia ser melhor” (Paulo José).

“No dia em que cheguei aqui, eu assisti a filmagem do Seival, que é aquela coisa extraordinária daquele navio andando pelo meio do campo. É uma imagem extraordinária muito significativa. E ela é também muito representativa, emblemática do cinema brasileiro, que é o cinema da invenção, o cinema de botar rodas num

navio e fazer ele passar por cima do campo. É uma peculiaridade, uma característica disso, que eu assisti não só essa imagem, que é a imagem do próprio cinema, quer dizer, é um navio sobre rodas, mas também um travelling de 200 metros que era feito só com 25 metros de travelling efetivo, porque quando livrava uma ponta, o pessoal corria por trás e já engatava na outra. Então se podia fazer um travelling enorme de 200, 300 metros com apenas 25 metros de trilho, o que é uma coisa maravilhosa do ponto de vista da invenção, quer dizer, só a gente faz isso mesmo”.(Paulo José)

Eu faço cinema já há 30 anos e das coisas que mais me entusiasma é essa capacidade de sobrevivência, esse desejo de fazer as coisas apesar de todas as dificuldades. Se não dá de um jeito, a gente faz de outro. Não dá para passar pelo mar, a gente vai pela terra. Bota umas rodas num navio, uma junta de bois e vai em frente. Esse é o nosso cinema”. (Paulo José)

“Esse filme foi um filme que teve o primeiro impulso dele foi o Prêmio Resgate do Cinema Gaúcho Brasileiro e foi o que deu a largada para essa produção”.(Mônica Schimidt)

“Nesse filme, o grande esforço de produção não diz respeito a cobrir exigências do roteiro, ele diz respeito à operação de filmagem deste roteiro. A gente trabalha com muitas cidades e locais muito distantes destas cidades e isso faz com que esta operação seja uma operação muito complicada. A gente conseguir realizar o Anahy graças ao esforço de toda uma equipe e ao apoio das comunidades e das prefeituras. E da UNIMED, da Planalto e dos Grupos de trabalho do Ministério do Exército. Para eles, isso é um ensaio de uma manobra de guerra, ou seja, a estrutura que a gente operou no Anahy é uma estrutura de manobra de guerra.”
(Gisele Hiltl)

“Através da Lei do Audiovisual,nós conseguimos vários investidores, vários parceiros que, nos ajudaram a produzir esse filme e que são pessoas que entendem que um investimento como esse, uma participação como essa numa produção,não é simplesmente um benefício fiscal,mas também uma possibilidade de um investimento, um investimento num produto de diversão pública que pode se tornar rentável dependendo do retorno que ele vai ter, a receptividade que ele vai ter do público. (Mônica Schimidt)

“O povo adora cinema e cinema é capaz de coisas fantásticas. Eu acredito”.(Marcos Palmeira)

ANEXO D- histórico da equipe e do elenco de Anahy de las Misiones

O cineasta **Sérgio Silva** estreou na direção com o curta-metragem “Não tem sentido” (1969). Os curtas “Festa de Casamento”(1990) e “O Zeppelin Passou por aqui”(1993) deram a Sérgio Silva premiações nos principais Festivais Nacionais de Cinema. Dirigiu também “ Frau Olga, Fraulein Frida” (1993), curta-metragem de 16 mm.

Mônica Schmiedt, dentre os oito longa-metragens que fez a produção executiva destacam-se “O Mentiroso” (1988), “Manobra radical” (1990), “O Quatrilho” (indicado para o Oscar de Melhor Filme estrangeiro, 1995) e “Memórias Póstumas”, onde também é produtora associada. Co-dirigiu o documentário “Antártida”, “O Ultimo Continente”. Com a Mônica Schmiedt Produção, realiza grande parte de seus filmes e prepara o documentário “Extremo Sul”.

O diretor de Fotografia inglês **Adrian Cooper** fotografou os longas de ficção “O País dos Tenentes” e “O beijo 2348/72” e os documentários “ABG da Greve, Libertários”. “O fio da Memória”, “A Guerra Civil - A revolução de 32” e o Rio Amazonas, com vários prêmios nacionais e internacionais pelo seu trabalho. Realizou a direção de Arte dos longas “Marvada Carne” e “Memórias Póstumas”.

Juan Carlos Macias, premiado montador argentino, trabalhou nos filmes “A história Oficial” (Oscar de melhor filme estrangeiro) de Luís Puenzo. “Sur, Amor e Liberdade”, de Fernando Solanas, “Sol de Otoño”, de Eduardo Mignona, e “Cavalos Selvagens”, de Marcelo Piñeyro, entre outros.

Gisele Hiltl foi Diretora de Produção e Co-Produção dos premiados curta-metragens “O dia em q Dorival encarou o Guarda” (1986) e “Barbosa” (1988). Foi

diretora dos longa-metragens “O Quatrilho” (indicado para o Oscar de Melhor Filme Estrangeiro-1995) e “Tiradentes” (1996).

O compositor **Celso Loureiro Chaves** é Doutor em Música pela Universidade de Illinois (EUA). Suas peças sinfônicas e de câmara já foram executadas em Boston, Nova York, São Paulo e Porto Alegre. Compôs a trilha sonora dos filmes “Me Beija”.

Com vasta experiência como diretor de Arte, cenógrafo e figurinista, **Luiz Fernando Pereira** participou dos longas “Nasce uma Mulher”, “O País dos Tenentes”, “A Dama do Cine Shangai”, “O corpo”, “Perfume de Gardênia” e “As Feras” e atua no mercado publicitário paulista.

Marcos Palmeira (Solano) vem alternando sua carreira entre novelas e minisséries com participações no cinema. Atuou em “A cor do seu Destino” (1987), “Dedé Mamata” (1988), “Barrela” (1990), “Stelinha” (1991), “Carlota Joaquina, Princesa do Brasil” (1995), “Buena Sorte” (1996) e “Villa Lobos” (2000).

A atriz **Araci Esteves** (Anahy) é uma das mais importantes intérpretes gaúchas e presença constante nos palcos do sul do País desde o fim dos anos sessenta. No cinema participou de “Um é pouco, Dois é Bom” (1971), “Aqueles Dois”(1984), “O Mentiroso”(1988) e “Heimwch/Nostalgia” (1990).

O primeiro filme de **Dira Paes** (Luna) foi “A Floresta das Esmeraldas” (1984), de John Boorman. Participou também de “Ele, o Boto” (1987), “Corpo em Delito” (1989), “O Filme da Minha Vida” (1991) e “Corisco e Dada” (1996)

O diretor e ator **Paulo José** (Joça Ramires) é um dos artistas mais requisitados do cinema nacional. Entre dezenas de participações em filmes, destacam-se “O Padre e a Moça”(1965), “O Homem Nu”(1966), “Macunaíma”(1969) e “Faca de Dois Gumes”(1990).

A atriz **Giovana Gold** (Picumã), das novelas Pantanal e Mulheres de Areia, estreou no cinema em 1987 como filme “Luar Sobre Parador”, de Paul Mazursky. Participou ainda dos filmes “Sua Excelência, o Candidato”(1990) e “Mil e Uma”(1992).

O jovem ator **Fernando Alves Pinto** (Leonardo) foi à revelação cinematográfica nacional do ano de 1996, protagonizando “Terra Estrangeira” (1995). Já participou dos curtas-metragens “La Lona” (1995) e “Eu Sei que Você Sabe” (1995).

Matheus Nachtergaele (Manoel) é um ator paulista, com diversas peças em seu currículo, entre elas “O Livro de Jô”, pela qual recebeu os prêmios Mambembe e Schell de Melhor Ator, em 1995. No cinema, participou de O que é Isso, Companheiro? (1997) e “Central do Brasil” (1998). Também participou de várias minisséries de TV como “Hilda Furacão” e “o Auto da Compadecida”.

O ator **Cláudio Gabriel** (Teobaldo) já participou das novelas “Felicidade É” (1992) e “Irmãos Coragem” (1995), do Caso Especial As Pessoas da Sala de jantar (1994) e da minissérie “Memorial de Maria Moura”(1994). Todas produções da Rede Globo.

O argentino **Ivo Cutzarida** (médico Pedro) é um popular ator de televisão em seu país. Atuou nos filmes “Sin Opción”, policial de Nestor Lescoviche, e “La Casa de Azúcar”, de Carlos Hugo Cristensen.

ANEXO E- quadro comparativo

	ANAHY DE LAS MISIONES	NOITE DE SÃO JOÃO
REALIZAÇÃO	M. Schmiedt Produções	
DISTRIBUIÇÃO	Severiano Ribeiro	Pandora, NGM Produções & Promoções Ltda
PRODUTORES ASSOCIADOS	Mônica Schmiedt, Gisele Hiltl (Producers/NGM), Sérgio Silva	Gisele Hiltl (Producers/NGM)
CO-PRODUÇÃO	Quanta, Consórcio Europa Severiano Ribeiro	Quanta, VTI, Labo Cine
DIREÇÃO	Sérgio Silva	Sérgio Silva
ROTEIRO	Sérgio Silva, Gustavo Fernández	Gustavo Fernandes e Sérgio Silva, baseado em adaptação de Rodrigo Portela, Paulo Berton e Sérgio Silva ao livro “Senhorita Júlia”, de August Strindberg
COLABORAÇÃO DE	Tabajara Ruas	
ARGUMENTO	Sérgio Silva, Gustavo Fernández	August Strindberg
ROTEIRO FINAL		Gustavo Fernández e Sérgio Silva

PRODUÇÃO EXECUTIVA	Mônica Schmiedt	
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA	Adrian Cooper	Rodolfo Sanchez
ASSISTENTE FOTOGRAFIA		
CAMERA		Paulo Telis
MONTAGEM	Juan Carlos Macias	
DIREÇÃO DE PRODUÇÃO	Gisele Hittl	
1ºASSISTENTE DIREÇÃO DE PRODUÇÃO		
2ºASSISTENTE DIREÇÃO DE PRODUÇÃO		
DIREÇÃO DE ARTE	Luiz Fernando Pereira	Silvana Pätzinger
ASSISTENTE DE ARTE		
PRODUÇÃO DE ELENCO		Sheila do Amaral
FIGURAÇÃO		Fabício Fabris, Sheila do Amaral
SECRETÁRIA GERAL		Fernanda Oltramari
FOTO DE CENA		

DIREÇÃO MÚSICAL	Celso Loureiro Chaves	Ayres Potthoff
EDIÇÃO DE SOM	Luiz Adelmo, Ana Chiarini, José Luiz Sasso	Som de Cinema- Porto Alegre
ASSISTENTE EDIÇÃO DE SOM		
MIXAGEM	José Luiz Sasso	Tec Áudio- Porto Alegre
1º ASSISTENTE DE DIREÇÃO	Gustavo Fernández	Gustavo Fernández, Ana Luiza Azevedo, Fabrício Fabris
MONTADOR ASSISTENTE	Julio di Risio	
ASSISTENTE DE MONTAGEM(POA)	Gustavo Fernández	
ASSISTENTE DE MONTAGEM (BUENOS AIRES)	Jorge Firdman	
ASSISTENTES DE MONTAGEM (SÃO PAULO)	Fabiana Barbosa, Joana Benetton	
2º ASSISTENTE DE DIREÇÃO	Sebastián Puenzo	
3º ASSISTENTE DE DIREÇÃO	Luiz Arthur Nunes	
CONTINUISTA	Célia Maria Padilha	Maria Elisa Freire
ASSITENTE		Tula Anagnostopoulos

CONTINUÍSTA		
TÉCNICA DE SOM	Valéria Ferro	
SOM DIRETO		Cleber Neuztiling, Fabio Bertoletti, Anderson Martins, Tiago Correa, Jéferson Martins
MAQUIAGEM	Luiz Carlos Jamonot	
CARACTERIZAÇÃO	Ana van Steen	
FIGURINOS	Luiz Fernando Pereira, Rudge Schwertner, Rosane Gonçalves	Tânia Oliveira
PESQUISA DE FIGURINO	Malu Rocha, Rudge Schwertner	
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO DE FIGURINO	Simara Zamprogna	Ana Rodrigues
CENOGRAFIA	Luiz Fernando Pereira	Kiko Cunha, Leandro Corso
ASSISTENTE DE CENOGRAFIA	Claiton Ehlers	
CENOTÉCNICO	Cláudio Costa	Equipe de Valdir da Silva Santos
CONTRA-REGRA	Rodrigo Soprana	
ASSISTENTES DE PRODUÇÃO DE	Marta Bicca e Rosane Gonçalves	

CENOGRAFIA		
PRÉ-PESQUISA DE ARTE	Alziro Azevedo	
TRUCAGENS E LETREIROS	Rudi Böhm e Wnderley Gomes	
ASSISTENTE DE DIREÇÃO DE PRODUÇÃO	Rose Sobucki	
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO EXECUTIVA		Mirian Amaral
ASSISTENTES DE PRODUÇÃO DE ELENCO	Sheila Amaral, Janet Rothenbach Bakes	
PRODUÇÃO DE PLATÔ	Marcelo Leite	Fernando Tietzmann
PRODUÇÃO DE SET		Daniel Muller, Batatinha
ASSISTENTE DE PRODUÇÃO DE SET	André Vieiro	
1º ASSISTENTE DE PRODUÇÃO (URUGUAIANA)	Carlito Ferreira	
1º ASSISTENTE DE PRODUÇÃO (CAÇAPAVA DO	Silvana Pätzinger	

SUL/CAMBARÁ DO SUL)		
2º ASSISTENTE DE PRODUÇÃO(URUGUAIANA/CAÇAPAVA DO SUL)	Tito Mateo	
2º ASSISTENTE DE PRODUÇÃO (URUGUAIANA)	Frederico Bonani	
2º ASSISTENTE DE PRODUÇÃO (POA)	Rosi Badinelli	
ASSISTENTES DE CAMERA		Adinan Lopes, Marcelo Leite, Tiago Ricoerd, Daniel Viecili, Gerson “Mudinho”
1º ASSISTENTE DE CÂMERA	Cristiano Conceição	
2º ASSISTENTE DE CÂMERA	Edison Fattori	
STILL	Mauro Goullart	Mauro Goulart
CAPTAÇÃO E DIREÇÃO DE MAKING OF	Fábio Lobanowsky	
EDIÇÃO E DIREÇÃO DE MAKING OF	Ângela Pires	

CHEFE ELETRECISTA	Wagner Gonçalves	Beto Ramos, Cezar Negretti, Wolmar Beck Wozniak, Giovani Dias
CHEFE MAQUINISTA	Rogério Costa	Breno Rizon Filho, Cristian Nunes
ASSISTENTES ELETRICA E MAQUINISTA	João Frias, Ângelo Baldin	
GERADORISTA	Aurélio Gonçalves	Vanderlei
MÚSICA-CHINOCA	Vitor Ramil	
TRILHA SONORA REGIDA POR	Antônio Carlos Borges Cunha	
EFEITOS ESPECIAIS		Gerson Machado, Adriano Fontoura, Cláudio Ferreira
FOGOS DE ARTIFÍCIO		Sérgio Diehl
CABELO E MAQUIAGEM	Luiz Carlos Jamonot	Sandro Rosa, Desiree Bastisteli, Eleandro, Luciano Ribeiro